

BRUNO FOCAS VIEIRA MACHADO

**SUJEITO E LINGUAGEM
EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS –
ARTICULAÇÕES ENTRE
A LINGÜÍSTICA E A PSICANÁLISE**

**UFMG
BELO HORIZONTE
2007**

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

M149s Machado, Bruno Focas Vieira.
Sujeito e linguagem em contos de Machado de Assis [manuscrito] :
articulações entre a lingüística e a psicanálise / Bruno Focas Vieira
Machado. – 2007.
134 f., enc. ; 29 cm.

Orientador: Renato de Mello.

Área de concentração: Lingüística.

Linha de pesquisa: Análise do discurso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 107-111.

Anexos: f. 112-133.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Análise do discurso literário – Teses. 3. Psicanálise e literatura –
Teses. 4. Sujeito (Filosofia) – Teses. I. Mello, Renato de. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 418

BRUNO FOCAS VIEIRA MACHADO

**SUJEITO E LINGUAGEM EM CONTOS DE
MACHADO DE ASSIS – ARTICULAÇÕES ENTRE A
LINGÜÍSTICA E A PSICANÁLISE**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Lingüísticos, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Lingüística.

Área de concentração: Lingüística.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

**UFMG
BELO HORIZONTE**

2007

Dissertação apresentada em 26 de outubro de 2007 à Banca Examinadora constituída pelos
seguintes Professores:

Prof. Dr. João Bosco Cabral dos Santos
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello
Universidade Federal de Minas Gerais

Coordenador do Poslin
Prof. Dr. Luiz Francisco Dias
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Júnia e Luiz Fernando, pela dedicação e incentivo ao meu crescimento pessoal e acadêmico.

Ao meu orientador, professor Renato de Mello, pelos ensinamentos e pelo acolhimento à minha particular forma de expressão.

Aos meus avós, presentes ou não, a quem dedico esse trabalho.

À minha tia Heloísa, alguém sempre tão maternal.

*“Viso sempre os sujeitos verdadeiros, e
tenho de me contentar com as sombras. O
sujeito está separado dos Outros, os
verdadeiros, pelo muro da linguagem.”.*

(Lacan, Seminário II)

SUMÁRIO

RESUMO

RESUME

INTRODUÇÃO.....	11
I CAPÍTULO I	24
1. SOBRE MACHADO DE ASSIS E A ESTRUTURA DO CONTO.....	25
1.1. MACHADO DE ASSIS: VIDA E OBRA.....	25
1.2. MACHADO DE ASSIS: O CONTISTA.....	28
1.3. O CONTO: ESTRUTURA E ESPECIFICIDADES.....	31
II. CAPÍTULO II	43
2. SUJEITO E LINGUAGEM	44
2.1. BENVENISTE E O APARELHO FORMAL DA ENUNCIÇÃO.....	48
2.2. CHARAUDEAU E A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA.....	53
2.3. BARTHES E A LITERATURA.....	57
2.4. O SUJEITO NA PSICANÁLISE.....	62
2.5. SUJEITO E LINGUAGEM PARA AUSTIN.....	69
III. CAPÍTULO III	72
3. RESUMO DOS CONTOS.....	73
3.1.1 MISSA DO GALO.....	73
3.1.2 NOITE DE ALMIRANTE.....	73
3.1.3 UNS BRAÇOS.....	74
3.2. ANÁLISE DOS CONTOS.....	75
3.2.1. MISSA DO GALO.....	77
3.2.2 UNS BRAÇOS.....	86
3.2.3 NOITE DE ALMIRANTE.....	95
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	108
ANEXO 1. <i>Missa do Galo</i>	114
ANEXO 2. <i>Uns Braços</i>	121
ANEXO 3. <i>Noite de Almirante</i>	129

RESUMO

A presente dissertação pretende uma análise discursiva de alguns contos de Machado de Assis, tendo como referenciais teóricos tanto a Lingüística em geral – mais particularmente a Análise do Discurso –, quanto a Psicanálise. Buscamos apreender a constituição dos sujeitos da enunciação presentes no *corpus* escolhido e as relações desses sujeitos com a linguagem. A escolha de trabalhar na interface entre Lingüística e Psicanálise explica-se pelo fato de que ambas as áreas permitem uma forma de compreensão plausível do texto literário enquanto produção discursiva.

RESUME

Cette dissertation a comme but une analyse discursive de quelques histoires de Machado de Assis, ayant comme référentiels théoriques la Linguistique en général – plus particulièrement l'Analyse du Discours –, aussi que la Psychanalyse. On cherche appréhender la constitution des sujets de l'énonciation présents dans le *corpus* choisi et les relations de ces sujets avec le langage. Le choix de travailler à l'interface entre la Linguistique et la Psychanalyse s'explique par le fait que les deux disciplines permettent une forme de compréhension plausible du texte littéraire comme production discursive.

INTRODUÇÃO

1. INTRODUÇÃO

Lingüística e Psicanálise, duas disciplinas ligadas às Ciências Sociais e Humanas¹, duas áreas de saber, ambas tendo como objeto de estudo o sujeito humano em sua condição de ser falante. Psicanálise e Lingüística se articulam: há vários textos escritos por lingüistas nos quais conceitos próprios da Psicanálise são utilizados para fazer suas pesquisas. Da mesma forma, várias coletâneas, escritas por psicanalistas, abordam questões que a princípio interessam prioritariamente aos lingüistas. Percebemos que vários lingüistas e psicanalistas se valem muitas vezes de terminologias e conceitos comuns às duas áreas: estrutura, representação, símbolo, signo, significado, significante, metalinguagem, sujeito, subjetividade, sentido, metáfora, metonímia, texto, discurso, letra². Autores como Benveniste, Jakobson, Freud, Lacan, Charaudeau e Maingueneau se debruçaram (e alguns deles ainda se debruçam) sobre questões relativas ao sujeito da enunciação, à enunciação do sujeito. Ainda hoje, estudiosos das duas áreas continuam buscando interpretar, unir, reler, inter-relacionar, re-apropriar de conhecimentos produzidos por ambas as áreas.

Lacan (1998a, p.286), por exemplo, apresenta uma proposta de reflexão a partir justamente dessa interface, a fim de que a experiência psicanalítica seja reconduzida à fala e à linguagem:

A lingüística pode servir-nos de guia neste ponto, já que é esse o papel que ela desempenha na vanguarda da antropologia contemporânea, e não poderíamos ficar-lhe indiferentes.

Logo, o texto literário pode ser visto como um espaço de produção discursiva que se afigura importante para os estudos tanto em Lingüística quanto em Psicanálise. Procuramos, através de uma pesquisa interdisciplinar, tangenciar questões sobre a

¹ Lacan distancia a Psicanálise de uma doutrina cientificista e, conforme antevisto por Freud, a concebe como uma prática leiga. O discurso analítico é um discurso que se ocupa do próprio real que manca na Ciência. Dessa forma, colocamos a Psicanálise como ligada às Ciências Sociais e Humanas apenas para possibilitar uma abordagem acadêmica.

² Trata-se aqui de uma leitura referente ao primeiro ensino de Lacan, marcado pela influência da Lingüística e do Estruturalismo.

constituição do sujeito envolvendo a Lingüística, a Psicanálise e a Literatura. Se há uma causa que determina a relação de um sujeito com a linguagem, podemos então dizer que a Literatura é uma alternativa de abordagem do real em sua circularidade discursiva (a da escritura).

Barthes expandiu as dicotomias da lingüística saussuriana (língua-fala, significante-significado, sintagma-paradigma, diacronia-sincronia e denotação-conotação) para além de suas fronteiras, tornando-se vocabulário obrigatório, inclusive, das teorias que pretendem criticá-las. Para Barthes (1988, p.19-20) “... a literatura e a lingüística estão em vias de reencontro. [...] A linguagem não pode ser considerada como um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento.” Aliás, vale lembrar que o próprio autor diz que “... Jakobson deu um belíssimo presente à literatura: a lingüística.” (1988, p.147)

Barthes (1978, p.16-17) diz ainda que não há diferença entre dizer *literatura*, *escritura* ou *texto*. Para o autor, a assimilação da literatura à escritura e ao texto configura-se um entre-lugar. Por literatura, ele entende “... não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.”

E para retomarmos a questão acima sobre a inter-disciplinaridade, convocamos novamente Barthes, (1988, p.99), segundo o qual:

O interdisciplinar, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas das quais, na realidade, nenhuma consente em abandonar-se. Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ (tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém.

Desse modo, nossa pesquisa se situa em um campo de inter-relações. Não nos contentamos, em nossa dissertação, com uma simples reflexão sobre o *corpus*, tomado no seu sentido estrito, e nem com um referencial metodológico único e específico. Buscamos recorrer a

teorias que intensificam o diálogo, que criam novas pontes interpretativas e novas fontes de saber. Tencionamos criar um objeto novo que, como disse Barthes, não pertença a ninguém. Tal atitude parece ir ao encontro daquilo que a academia espera, cada vez mais: que façamos pesquisas que transitem por várias disciplinas, que sejam inter-disciplinares.

A inter-disciplinaridade se efetua, assim, na maioria das vezes, através da apropriação de uma disciplina sobre a outra. Com isso, quebra-se a dicotomia entre *língua* e *literatura*, ou seja, da apropriação que a literatura faz dos fenômenos lingüísticos. E Brait (2003, p.19-20) parece concordar conosco ao afirmar que,

A literatura, naturalmente, é uma das possibilidades de exploração e utilização da língua, das palavras, para uma diversidade de fins, de propósitos os quais as teorias literárias e as teorias lingüísticas, bem como outras vertentes dos estudos das línguas e das literaturas, têm contribuído decisivamente para caracterizar, pontuando as mudanças de acordo com os diferentes momentos históricos, com os diferentes povos, com as diferentes línguas, mas sempre, apesar de todas as diferenças de gêneros e conteúdos, apontando para essa marca da natureza humana que é o fazer literário, o fazer poético, fazer em que a língua, em sua modalidade escrita ou oral, é utilizada para expressar e justificar a existência humana.

Nessa apropriação, percebemos que as áreas de saber com as quais trabalhamos aqui caminham juntas, pois, muitas vezes, uma contribui para a manutenção da outra, em uma parceria de cooperação que ora se alarga, ora se estreita no transcorrer do discurso. Evidentemente, é preciso dizer que consideramos que as disciplinas guardam seus limites, suas fronteiras e suas distinções.

Passaremos, a seguir, a uma breve apresentação do panorama das relações e dos diálogos empreendidos ao longo do tempo entre as áreas de saber com as quais lidaremos, focalizando alguns autores representativos de cada uma delas. Vale dizer que o assunto será tratado mais profundamente no capítulo II desta dissertação.

É possível citar diversos teóricos que contribuíram e ainda contribuem de alguma forma para a confluência entre a Lingüística, a Psicanálise e a Literatura. Propomos iniciar por Bakhtin e por seu interesse pela literatura para fundamentar seus estudos sobre a linguagem.

É fato que a literatura – o gênero secundário – foi o grande tema de praticamente todas as ramificações do pensamento de Bakhtin. Ele produziu, por exemplo, um estudo sobre a obra de Dostoiévski, no qual apresenta uma preocupação lingüística e discursiva. O autor prioriza uma linguagem que envolve os sujeitos falantes em detrimento de uma lingüística centrada nos fatos da língua, interessando-se principalmente pelo discurso. Para ele, é importante situar o fenômeno lingüístico entre um locutor e um alocutário, ou seja, entre dois sujeitos em interação. Essa interação é definida como polifônica, dialógica e diversa; próprio da relação intrínseca homem-linguagem. Para Bakhtin, o signo é constituído no terreno inter-individual e, assim sendo, ele reflete o ser e o refrata. Portanto, essa compreensão particular do fenômeno da linguagem explica seu interesse pela literatura.

Prosseguindo, podemos evocar a figura de Jakobson como grande representante de uma confluência entre a Lingüística e a Poética. Jakobson (1975, p.119) defende que existe uma correspondência muito mais íntima do que supõem os críticos, entre o problema dos fenômenos lingüísticos e a difusão dos modelos literários. Segundo o autor:

A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Lingüística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integral da Lingüística.

O próprio Jakobson (1975, p.162) defende a confluência entre Lingüística e Literatura

... um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.

Jakobson faz, então, um convite a não separar muito rigidamente ambos os campos, e sim a abrir as portas para o diálogo.

Benveniste, na década de cinquenta, formulou o Aparelho Formal da Enunciação, introduzindo a noção de *sujeito* e de *subjetividade* no campo dos estudos lingüísticos. Ele frisa o fato de que o locutor age sobre a língua, apropriando-se da mesma de uma maneira particular. O locutor se funda, então, como sujeito de seu discurso no próprio exercício da língua. A perspectiva de Benveniste da constituição do sujeito no próprio ato de enunciação expande os campos da Lingüística e colabora para uma possibilidade de aproximação com o campo literário e o psicanalítico. Segundo Barthes (1988, p.180), Benveniste:

... tem a coragem de colocar deliberadamente a lingüística no ponto de partida de um movimento muito vasto e de nele adivinhar já o desenvolvimento futuro de uma verdadeira ciência da cultura, na medida em que a cultura é essencialmente linguagem...

Na atualidade, Maingueneau pode ser considerado um dos pesquisadores que mais tem abordado a questão da comunicação no texto literário. O autor tem várias publicações fruto de pesquisas sobre as *condições de produção* do texto literário. Para Maingueneau, o texto literário, como todo enunciado, implica uma situação de enunciação, entretanto, não se pode, segundo o autor, permanecer somente na gênese ou nos dispositivos de comunicação da obra. Não se pode, tampouco, permanecer no exterior do ato de comunicação literária. Assim, Maingueneau faz questão de registrar que o texto literário não pode e não deve ser confundido com um ato de linguagem ordinário, com uma enunciação lingüística comum. Para ele (2005, p.17-18)

Ao falar, hoje, de discurso literário, renunciamos à definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com

destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados...).

Desse modo, Maingueneau vê o texto literário como um ato de comunicação, no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis.

Mello (2005, p.38) nos chama a atenção para a maneira como a Lingüística foi progressivamente se aproximando da Literatura e de outros campos do saber, como a Psicanálise, a Filosofia, a Sociologia e a própria Análise do Discurso. Isso se deve, principalmente, ao maior interesse sobre os estudos da enunciação para se abordar os estudos da linguagem no contexto contemporâneo. Segundo ele, o campo literário vem se tornando particularmente propício para se pensar as estruturas da linguagem e do discurso, sendo que as fronteiras entre ambos se encontram cada vez mais tênues:

Hoje, assistimos a um movimento dentro dos estudos da linguagem que consiste em um “deslizamento” dentro da Lingüística da Enunciação para a Análise Literária, a qual, além de se preocupar com a materialidade do texto, o faz levando em conta categorias teóricas tais como as de sujeitos da linguagem, discurso, enunciação, interdiscurso, contrato, gênero e espaço, e com a experiência de uma disciplina que, depois de influenciar outras disciplinas sociais no auge do Estruturalismo, deixa-se cada vez mais influenciar por essas mesmas ciências sociais.

A passagem acima nos aponta que Lingüística e Literatura também confluem para outros campos do saber, delineando uma interface multidisciplinar. A seguir, abordaremos alguns pontos da interface existente entre Literatura e Psicanálise e também entre Psicanálise e Lingüística.

A Psicanálise é uma ética fundada em uma prática que se dirige a um sujeito que fala. A Psicanálise não pode, assim, de modo algum, dispensar de suas indagações as questões da linguagem. O problema da linguagem, da enunciação, acaba sempre tendo de ser levado em

conta. As formações do inconsciente, no sentido clássico da descoberta freudiana, possuem uma determinação simbólica de linguagem.³ Lacan (1998b, p.498) nos fala a respeito:

Nosso título deixa claro que, para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. (...) Também o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu nome próprio.

A articulação entre a Literatura e a Psicanálise também remonta ao próprio Freud, sendo possível localizar um interesse literário em vários de seus textos. Encontra-se, em sua obra, uma análise de uma obra literária no trabalho *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Em *Escritores Criativos e Devaneios*, texto redigido na mesma época, Freud (1976a, p.150) busca uma possível conexão entre a inspiração dos escritores e a constituição das fantasias inconscientes:

A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, conseqüências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor.

O inconsciente é um saber que põe o sujeito a trabalho, um trabalho que pode encontrar uma via privilegiada na produção artística e no conseqüente reconhecimento por parte do outro.

Depois de Freud, Lacan também apresenta em sua obra uma abordagem no campo da Literatura, se voltando para a função da letra e do escrito. Lacan dedica um texto inteiro ao conto *A carta roubada* de Allan Poe, em um estudo sobre a questão da letra conceituada

³ Freud progressivamente se esbarra nos limites da interpretação no inconsciente, nos limites da determinação simbólica do sintoma, o que o força, nos anos vinte, a rever sua doutrina e teorizar sua conhecida “segunda tópica”.

como a própria materialidade do significante⁴ no inconsciente, o saber implicado na linguagem. A letra, compreendida como letra simbólica, produz sentidos e suscita interpretações. Posteriormente, Lacan (2003, p.24) aborda a função da letra de maneira mais literária que conceitual, afirmando sobre o sujeito do inconsciente “... *o sujeito é dividido pela linguagem como em toda parte, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro, com a fala.*”

Trata-se de um texto que evoca amplamente a literatura para abordar o litoral existente na experiência psicanalítica entre os registros do simbólico e do real⁵ ou, em outras palavras, entre o saber e o gozo⁶. Um litoral que, em suas palavras, desenha a borda do furo no saber. A letra é uma suplência que cumpre uma função distinta da representação, conjugando e separando esses dois campos, os mantendo em uma constante conjunção e disjunção. Vale registrar que quando Lacan instaura o domínio da *Lalangue*⁷ e instaura o domínio de trabalho com o gozo, ele introduz uma idéia de linguagem como aquilo que traumatiza o corpo do falante.

Brandão (1996, p.10) observa que a Psicanálise tem servido de suporte teórico para diversas questões da Literatura e que há uma crítica literária que se afirma como psicanalítica e que tem avançado significativamente no Brasil, repercutindo grande interesse pelos conceitos advindos da Psicanálise:

Questões privilegiadas como o sujeito e seu trajeto, sua posição na enunciação, o desejo e seus metonímicos caminhos, suas metáforas, seus encobrimentos, seu absurdo objeto que não existe, mas o faz mover-se, insistem nos textos literários.

⁴ O termo *significante*, apropriado de Saussure, é utilizado por Lacan para se referir ao campo da linguagem, do simbólico e da representação.

⁵ Simbólico pode ser entendido como o registro do código, da linguagem e da representação significante. O real é o que está fora do significante, o fora-sentido.

⁶ Gozo pode ser entendido como o resíduo do entrelaçamento entre o sujeito e a linguagem, um ponto irreduzível e inassimilável no ser falante. O gozo é um excesso que escapa ao significante e à representação.

⁷ *Lalangue* pode ser entendido como um significante puro que não se encadeia e não produz sentido, significante que traumatiza o corpo do falante e produz gozo.

A autora diz também que a arte literária é talvez o lugar onde o inconsciente se encene de forma privilegiada, pois ela se faz e se constitui no seio mesmo da linguagem. Faz ela também uma observação pertinente e que está em ressonância com nosso posicionamento na presente dissertação: diz que é passada a fase da *psicanálise selvagem* do texto literário, em que se colocavam os personagens no divã. O que se busca no texto literário são os meandros da linguagem, as bordas da escrita, naquilo que irrompe do inconsciente e diz dele e de seu funcionamento. No tópico seguinte, abordaremos alguns pontos sobre a interface entre Lingüística e Psicanálise.

É possível afirmar que a questão da função da linguagem é central para a Psicanálise. O tratamento analítico é, como a própria paciente de Freud *Anna O.* pôde definir, uma *talking cure*, uma ética fundada na descoberta do inconsciente como tendo uma estrutura de linguagem. Essa estrutura de linguagem é amplamente analisada por Freud nos seus primeiros escritos analíticos, abordando a estrutura dos sonhos, lapsos, chistes e sintomas. Lacan, se valendo da descoberta inaugural de Freud, propõe em seu primeiro ensino o conhecido axioma de que *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*. Esse axioma apresenta alguns desdobramentos, como ao afirmar que *a linguagem é a condição do inconsciente e só há inconsciente no ser falante*. A noção de *significante*, que atravessa sua obra sob diversas formas, advém de sua busca de ferramentas lingüísticas para operar o seu *retorno a Freud*, partindo do algoritmo de Saussure. Os conceitos de *metáfora* e *metonímia*, mais próprios de seu primeiro ensino, são, de certa forma, retomados de Jakobson. Lacan (1985b, p.25) coloca a interlocução entre Lingüística e Psicanálise em termos bastante simples: “... *um dia percebi que era difícil não entrar na lingüística a partir do momento em que o inconsciente estava descoberto.*” Essa afirmativa demonstra que, para o próprio Lacan, a Psicanálise chama, para operar em seu corpo teórico, conceitos oriundos da Lingüística⁸.

Para fomentar esse diálogo, o *corpus* por nós escolhido é composto por três contos de autoria de Machado de Assis, quais sejam: i) *Missa do Galo*, ii) *Uns Braços* e iii) *Noite de*

⁸ É importante frisar que a referência à Lingüística é própria de um primeiro momento do ensino de Lacan e que, progressivamente, vai dando lugar à uma primazia do real e à uma teorização do sintoma como acontecimento de corpo.

Almirante. Justificando nossa escolha, partimos do princípio de que a estrutura do conto parece mais propícia e ilustrativa para os propósitos de análise, por se tratar de um gênero cuja especificidade é apresentar um enredo mais curto, o que auxilia na análise mais global do texto. A escolha por três contos se explica por considerarmos uma amostragem suficiente e demonstrativa. A análise se situa, fundamentalmente, na construção e constituição do sujeito em sua relação com a linguagem em cada um dos contos, contando com o auxílio de teorias e teóricos ligados à Lingüística, à Psicanálise e à Literatura. O uso do *corpus* será, na verdade, ilustrativo para refletirmos sobre as questões a que nos propomos.

A escolha de um *corpus* literário em detrimento de um outro tipo de discurso ou de texto é justificável pela maneira peculiar de o discurso literário utilizar a linguagem como manifestação artística, o que nos parece particularmente interessante e estimulante. Mello (2005, p.40) nos lembra desse uso artístico que a Literatura faz da linguagem:

Assim, construindo o texto de acordo com seus próprios desejos, o escritor consegue que sua criação tenha um novo valor – passa da simples utilização comunicativa da linguagem a uma utilização artística da mesma – e um novo poder. O poder assumido pela nova linguagem é um poder ligado ao novo valor artístico.

È possível, então, dizer que a Literatura nos convida, de certa forma, a pensar e a abordar a linguagem a partir de aspectos além daquele que, algumas vezes, parece ser o mais evidente: o aspecto puramente comunicacional. A Literatura faz um convite a uma re-criação no universo da linguagem, de re-construção e transformação da mesma em manifestação artística.

Parafraseando Machado (2002, p.2), o *corpus* escolhido é por nós aqui analisado como um espaço linguageiro onde ocorre uma atividade enunciativa, atividade esta ligada ao gênero *Literatura*. E seguindo Mainueneau (2001, p.12), adotamos o ponto de vista de uma pesquisa “... que não apreende nem a organização textual em si mesma, nem a situação de comunicação, mas procura associá-las intimamente.”

Isso posto, Machado de Assis nos parece um escritor aberto a múltiplas possibilidades de leitura e de interpretação, contribuindo para um enriquecimento do diálogo entre as áreas aqui convocadas a subsidiar a construção e constituição do sujeito na linguagem e da linguagem. Propomo-nos a analisar as estruturas enunciativas dos contos selecionados, desvelando algumas de suas múltiplas possibilidades de interpretação e leitura, assim como a constituição, pela linguagem, de seus múltiplos sujeitos.

Após essa breve articulação entre as áreas com as quais trabalharemos nessa dissertação, nos dedicaremos, a seguir, a mostrar como está estruturada a dissertação.

Esta dissertação consiste na presente introdução, três capítulos e uma conclusão. O primeiro capítulo se propõe a mostrar um breve panorama da vida e obra de Machado de Assis, apontando suas principais produções em termos históricos e estilísticos. Esse capítulo ainda é dedicado ao estudo e a elucidação de algumas questões específicas sobre o conto, sua estrutura e suas principais características. O capítulo dois, de cunho mais teórico, se dedica a discorrer sobre o conceito de *sujeito* e sua relação com a linguagem, sua constituição enquanto sujeito da enunciação. Para tratarmos desse ponto, nos valem de instrumentais teóricos da Lingüística, da Psicanálise e da Teoria da Literatura. Colocamos em diálogo alguns autores de cada uma das áreas tais como Benveniste, Charaudeau, Barthes, Lacan e Austin. O terceiro capítulo, dedicado à análise do *corpus* escolhido, vislumbra suas instâncias enunciativas e a constituição, pela linguagem, dos sujeitos nelas presentes. A conclusão, uma espécie de balanço de todo o percurso, aponta para algumas questões mais relevantes que foram tratadas e as que permanecem em aberto para uma futura investigação.

A presente dissertação, logo, aponta para a confluência de três campos distintos e, conseqüentemente, põe em cena a questão da inter-disciplinaridade, da interface entre disciplinas das Ciências Humanas e Sociais. E nossa escolha não foi aleatória. A primeira linha mestra desta pesquisa é, evidentemente, a Lingüística e, no seu âmbito, a Análise do Discurso. Mas como existem, no interior desse amplo campo do conhecimento, muitas

possibilidades de abordagens do objeto a ser pesquisado, é preciso esclarecer que trabalhar nas interfaces entre Linguística, Psicanálise e Literatura foi uma escolha consciente, proposital. É característica própria da Análise do Discurso sua abertura para outras áreas de saber e de suas interfaces com outras disciplinas.

Charaudeau, no prefácio do livro *Análise do Discurso & Literatura* (2005), chama a atenção para o fato de que, nas Ciências Sociais e Humanas modernas, os objetos de estudo são interdisciplinares, tratados de uma maneira específica por cada ciência distinta e não sendo objeto específico de nenhuma. Encontrar as afinidades entre as Ciências alarga as possibilidades de interpretação, de enriquecimento e beneficentemente esvazia as vaidades de uma ilusória autonomia e superioridade científica. Propomos uma dissertação que transita por três campos distintos e que também respeita as particularidades de cada um deles.

CAPÍTULO 1

1. MACHADO DE ASSIS E A ESTRUTURA DO CONTO

O presente capítulo é dividido em duas partes. Na primeira, parte traçamos um panorama geral da vida e da obra de Machado de Assis. Nosso objetivo é localizar, em linhas gerais, pontos de sua biografia e de sua produção bibliográfica que possibilitem uma melhor compreensão sobre o autor e sobre o *corpus*. Na segunda parte, nos dedicamos à conceituação do gênero *conto* e de sua estrutura.

1.1. MACHADO DE ASSIS: VIDA E OBRA

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de Junho de 1839, no Morro do Livramento, no Rio de Janeiro, e veio a falecer no dia 29 de Setembro de 1908, em sua casa no Cosme Velho, Rio de Janeiro. De origem humilde, obteve uma escalada social como funcionário público e ganhou consideração pública em uma época em que o Brasil ainda se encontrava sob regime monárquico. Foi tipógrafo e revisor, admitido na redação do *Correio Mercantil*, onde iniciou a publicação de seus escritos. Na década de 1860, escreveu comédias e os versos românticos de *Crisálidas*. Em 1869, casou-se com Carolina Xavier de Novais, sua esposa até sua morte e que lhe iria inspirar a personagem Dona Carmo, de *Memorial de Aires*. Amparado por uma carreira burocrática, primeiro no *Diário Oficial* e, posteriormente, na Secretaria da Agricultura, Machado de Assis pôde entregar-se livremente à sua vocação de ficcionista. Foi ainda jornalista, crítico literário e teatral, poeta, contista e romancista.

Os escritos de Machado de Assis são tradicionalmente divididos entre a confluência dos movimentos do Romantismo e do Realismo. O ponto de inflexão em sua produção textual foi a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, considerada o primeiro romance realista da literatura brasileira. É precisamente nesse romance que se encontram pela primeira vez plenamente estruturadas as conhecidas características do estilo machadiano: o pessimismo, a ironia, as constantes digressões e conversas com o leitor que vão além de uma narrativa linear, a profunda e aguda análise psicológica de seus personagens e a implacável crítica à burguesia carioca do século XIX. É importante

ressaltar, porém, que encaixar a literatura machadiana em um determinado estilo de época é algo que opera fundamentalmente para fins didáticos: o escritor não foi um romântico ou um realista típico, sendo dono de um estilo singular que se universaliza, ultrapassando as barreiras da tradição literária brasileira. Nosso interesse não é abordar Machado em relação aos estilos de época e sim mostrar, de maneira breve, como sua escrita apresenta algumas singularidades que não se encaixam harmonicamente em nenhum deles. Machado, de alguma forma, escapa às classificações estéticas, propiciando um perene desafio aos estudiosos.

A obra de Machado resiste ao tempo e a uma infinidade de leituras e interpretações sem perder o frescor inaugural. O escritor freqüentemente retrata com agudeza e crítica a sociedade de seu tempo, escancarando suas contradições e raízes em um regime escravocrata. Além disso, vemos em sua literatura um senso estético que vai além de uma preocupação social. Ele aborda de maneira não convencional em seus escritos os diversos elementos estéticos que compõem uma obra: a preocupação com a sua estrutura, com o direcionamento e os esteios dessa construção, o cuidado com a caracterização dos personagens, o desenvolvimento da narrativa, a manipulação do tempo e a construção de frases geralmente fortes e lapidadas.

Na tentativa de dividir sua produção literária, há, no âmbito da literatura brasileira, o questionamento de se a obra Machado de Assis possui duas fases distintas (a primeira representante do movimento do Romantismo e a segunda do Realismo) ou o que se assiste é um amadurecimento progressivo de sua arte da escrita. Pensamos mais em ressonância com a idéia do amadurecimento progressivo, sendo que nos parece claro em sua obra o movimento de um escritor que foi paulatinamente caminhando para um pleno domínio de seu estilo, conforme observa Coutinho no prefácio de Nicola (1994, p.12) de uma edição de *Dom Casmurro*:

Nos romances da primeira fase encontram-se em germe os recursos técnicos e estilísticos posteriormente desenvolvidos e apurados. Assim ocorre com a

introspecção, com desenvolvimento alinear da intriga, com o monólogo interior (em Ressurreição), o espírito de análise e a penetração psicológica.

Desde o seu primeiro romance, conforme a citação acima atesta, podemos observar os elementos que constituem as características mais importantes de seus romances de segunda fase. Os parágrafos seguintes são esclarecedores e auxiliam a compreender a produção machadiana como romancista, partindo de uma perspectiva cronológica.

Sua produção como romancista se inicia com *Ressurreição* (1872)⁹, seguidos por *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). Esses quatro romances definem o que se convencionou chamar de “primeira fase” da produção machadiana, que segue, de maneira geral, o estilo ditado pelo Romantismo, porém já marcados pela particular veia estilística de Machado. O romance *Iaiá Garcia* é considerado a obra de transição da primeira para a segunda fase, sendo o romance mais articulado, bem escrito e organizado na cronologia das obras do autor.

A partir da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), conforme situado anteriormente, o estilo genuinamente machadiano se consagra. Inicia-se a conhecida fase do Realismo da produção machadiana. Segue-se a publicação de *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e o *Memorial de Aires* (1908), o último romance. No conjunto da obra machadiana, *Dom Casmurro*, como afirmam os estudiosos, atinge a plenitude de sua criação literária. Reúne Machado nesse romance todas as temáticas de sua última fase: o seu triste e velado humorismo, os seus finos dons de observador e de analista, as suas delicadas e sutis sondagens psicológicas e o cuidado com a expressão.

É importante ressaltar também que as duas fases da produção machadiana possuem não apenas diferenças, porém também semelhanças. Em ambas, há análise ou ao menos o gosto pela análise psicológica, a presença do humorismo (embora na segunda fase ele seja

⁹ As informações citadas constam no volume I das Obras Completas de Machado de Assis, ed. Nova Aguilar, 1974.

intimamente ligado ao pessimismo). Pode-se dizer que o humorismo, presente na primeira fase, é mais claramente alegre, jovial. Ao contrário da segunda, em que o que se apresenta é um humor amargo, mórbido, melancólico e desencantado; em que se dá ênfase à crueldade inerente à natureza humana.

1.2. MACHADO DE ASSIS: O CONTISTA

Reservamos o presente tópico para discorrer um pouco sobre o conto machadiano, o mesmo particularmente importante para nossa dissertação, visto que nosso *corpus* é composto justamente por contos.

É interessante observar em sua produção como contista um movimento semelhante em relação à sua produção como romancista. Machado de Assis escreveu aproximadamente duzentos contos, estreando em pleno Romantismo com *Contos Fluminenses* (1869)¹⁰ e sofreu progressiva e significativa mudança de perspectiva e de linguagem a partir de *Papéis Avulsos* (1882), uma obra que representa para o gênero *conto* a mesma ruptura que para o romance significaram as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Observamos que *Contos Fluminenses* (1869) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) são coletâneas consideradas de menor importância e até mesmo fracas. O autor não apresenta ali sua posterior maturidade como contador de histórias, escrevendo contos mais longos e menos amarrados que os demais de sua produção. Em *Papéis Avulsos* (1877-82), o aperfeiçoamento em relação às duas primeiras produções é possível de ser observado. Seguiu-se com *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Relíquias de Casa Velha* (1906) e as duas coletâneas póstumas de *Outras Relíquias*.

O conto machadiano, em uma primeira definição, busca representar o microcosmo do mundo captado em seus romances, apresentando um estilo que se mostra particularmente fértil para a análise de suas instâncias enunciativas, conforme diz Matos, na introdução do segundo volume da obra completa de Machado de Assis (1974b:12):

¹⁰ As informações citadas constam no volume II das Obras Completas de Machado de Assis, ed. Nova Aguilar, 1974.

Por outro lado, sem embargo de ser ágil estilista, é o menos literário de nossos conteurs. Conduzido pelo dom, pela vocação de contador de histórias, sabe encarar a vida diretamente e dar à narrativa a feição de oralidade, de modo a transmitir ao leitor a sensação de que está, não lendo, mas ouvindo contar. Em verdade, uma história não se deve ler, deve-se escutar. Machado, no conto, não descreve, mostra, fala. Quando os personagens têm que se caracterizar, conversam uns com os outros, e eis por que vemos, continuamente, muitos diálogos nos contos. Diálogos de significativa naturalidade.

Percebemos claramente que se trata de uma estrutura contista que prioriza o diálogo, o sujeito que diz e que, a partir de um dizer, evoca sua posição em um discurso. Machado de Assis, como contista, não foge de uma representação direta da vida: ele apresenta um estilo que se mostra interessado pelo sujeito da linguagem, por aquele que fala a um outro, também conforme diz Matos (1974b, p.24):

Entre a tendência a escrever como os clássicos e o pendor para a linguagem corrente e familiar, adota o meio-termo, guiado pela naturalidade e inteligência do vocábulo específico. A nota mais viva de seu estilo vem a ser a oralidade. Propriamente, não há diferença entre a linguagem escrita e a falada. As duas maneiras de exprimir o pensamento e a emoção humana são uma só. Destarte, deve-se escrever como se fala. Mas, como se fala descuidadamente, justo é que isto se corrija ao escrever, sem que a escrita deixe nunca de refletir o tom da conversa, que é a naturalidade. Assim escreve Machado de Assis, e aí está a graça de sua palavra.

Se o sujeito que nos interessa na presente dissertação é o sujeito em sua relação com a linguagem e com o discurso, ele pode ser captado precisamente na oralidade, como Machado convida o leitor a fazer. A passagem acima toca nessa preocupação machadiana com a linguagem corrente, preocupação em constituir um sujeito que dialoga com um outro.

Seus contos também primam pela surpresa através da qual o leitor é conduzido partindo das atitudes de espírito e perfis psicológicos descritos para os personagens, esses marcados por uma certa imprevisibilidade. Um outro aspecto importante é a carência da trama, um esvaziamento da instância do enredo, sendo que, dos três contos selecionados para a dissertação, *Missa do Galo* (anexo 1) é o exemplo mais evidente. Trata-se de um conto em que, substancialmente, nada acontece. Semelhante característica também está presente em *Noite de Almirante* (anexo 3), um conto inteiramente baseado em diálogos aparentemente banais e sem forte relevância. A falta de continuidade lógica e uma peculiar atemporalidade são outros aspectos presentes em sua produção como contista e romancista. O melhor exemplo dessas características, na seleção do *corpus* da dissertação, é o conto *Uns Braços* (anexo 2). As fantasias e os devaneios dos personagens ganham primazia sobre qualquer preocupação com a continuidade cronológica dos fatos.

Encerrando a exposição das principais características da produção machadiana, aqui sob o enfoque do conto, é fundamental se atentar para a força e complexidade das personagens femininas. Temos a enigmática figura de Conceição em *Missa do Galo*, a fria Genoveva de *Noite de Almirante* e a astuta D. Severina de *Uns Braços*.

1.3. O CONTO: ESTRUTURA E ESPECIFICIDADES

Pretendemos colocar aqui em discussão algumas possíveis características próprias da estrutura de um conto. Na verdade, ao discutirmos o que é e como se estrutura um *conto*, estamos tratando, direta ou indiretamente, de uma problemática muito mais ampla e complexa: a definição de *gênero*. Ainda que não seja o nosso objetivo específico discutir nessa dissertação questões relativas ao gênero, gostaríamos de citar alguns depoimentos que se mostram, às vezes, completamente contraditórios na elaboração do entendimento do que seja *gênero*. Tal percurso se justifica, visto que temos dificuldades de natureza variada tanto para o conceito de *gênero* quanto para o de *conto*. Começamos por listar o que se deve levar (ou não) em consideração, segundo os que se dedicam à questão, para definir o conceito de *gênero*. Devemos, portanto, nos perguntar: quais os elementos (conceitos afins) imbricados na construção do conceito de *gênero*?

Sabemos que a noção de *gênero* é complexa: questões de terminologia, de organização formal, de convenções e de normas reguladoras; fatores pragmáticos, intuitivos ou intencionais; dificuldades de ordem semântica e temática. Para alguns especialistas do discurso, *gênero* é algo que integra nossa vida cotidiana e muitas vezes não temos consciência disso, é algo ligado à cultura, ao social e à linguagem, um ato involuntário. Dito de outra forma, os gêneros são fenômenos históricos profundamente vinculados à vida cultural e social. Desse modo, os gêneros serão tantos quantos forem os usos languageiros, mais ou menos padronizados, exigidos pela comunicação na vida em sociedade. A esse respeito, Bakhtin (2003, p.285) afirma que:

... se os gêneros de discurso não existissem e se não tivéssemos o domínio deles e fôssemos obrigados a inventá-los a cada vez no processo da fala, obrigados a construir cada um de nossos enunciados, a troca verbal seria impossível.

Entretanto, o próprio Bakhtin confessa a dificuldade de definir *gênero*: “... a diversidade funcional [dos gêneros] parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes.” E Todorov (1978, p.197), por sua vez, parece concordar com

Bakhtin quando afirma que: “*Les théories génériques reposent rarement sur une idée claire et cohérente du genre lui-même.*”

Charaudeau (2004) também discute a questão do *gênero*. Segundo ele, para mostrar o que é considerado para definir a noção de *gênero*, valemo-nos ora da ancoragem social do discurso, ora da sua natureza comunicacional, ora das atividades linguageiras construídas, ora das características formais dos textos produzidos. É na interação entre um espaço externo (situacional) e interno (discursivo) que se deve procurar soluções para uma melhor compreensão da noção de *gênero*.

Diante do que foi colocado acima, nos perguntamos: será possível, levando-se em consideração a universalidade, a heterogeneidade, as diversidades, as especificidades e as disparidades que envolvem o conceito de *gênero*, estipular um terreno comum para seu estudo? Percebemos que para tratarmos do conceito, da definição e da caracterização de *gênero*, devemos considerar que ele é maleável, complexo, dinâmico, heterogêneo, classificatório, tipologizante, problemático... Devemos também levar em conta os aspectos formais/estruturais, as instâncias/esferas de atividades sociais que delimitam historicamente os discursos, as práticas de produção discursiva em construção, os registros da memória (individual e social), os modos de organização do texto/discurso, os domínios de prática social, os suportes materiais...

Quando tratamos do conceito de *conto*, percebemos que ele também é bastante complexo e problemático. Será que existe alguma especificidade do/no *conto*? Quais seriam os elementos definitórios do *conto*?

Alguns dizem que, diferentemente do *romance*, o *conto* obedece aos princípios essenciais do gênero: concisão, rapidez e unidade dramática, este distingue-se não somente por ser menor, mas também por sua dramaticidade estar condicionada ao relato de uma única situação. Os seus personagens são, em geral, retratados rapidamente, com poucos detalhes.

No dicionário Wikipédia, vemos também que:

... conto é a forma narrativa, em prosa, de menor extensão (no sentido estrito de tamanho), ainda que contenha os mesmos componentes do romance. Entre suas principais características estão a concisão, a precisão, a densidade, a unidade de efeito ou impressão total. [...] o conto precisa causar um efeito singular no leitor; muita excitação e emotividade.

Ainda no dicionário Wikipédia:

Segundo outras definições, o conto não deve ocupar mais de 7.500 palavras. Actualmente entende-se que pode variar entre um mínimo de 1.000 e um máximo de 20.000 palavras. Mas toda e qualquer limitação de um mínimo ou máximo de palavras é descartada e ignorada por escritores e leitores.

O conto precisa de, segundo, o mesmo dicionário:

Tensão, ritmo, o imprevisto dentro dos parâmetros previstos, unidade, compactação, concisão, conflito, início meio e fim; o passado e o futuro têm significado menor. O flashback pode acontecer, mas só se absolutamente necessário, mesmo assim da forma mais curta possível.

Sabemos, entretanto, que os elementos que compõem o conceito de *conto* não são exclusivos, não são permanentes e muitas vezes não são “respeitados” por aqueles que se auto-denominam contistas. Tamanho do texto, número máximo de palavras, um só conflito, precisão, tensão, tipo específico de ação, uma só ação, tipo de trama linear e objetiva, de personagem (com apenas uma faceta de seu caráter), linguagem objetiva, início meio e fim, tanto quanto possível dialogado, nada disso caracteriza particularmente um conto. Todos esses elementos, individualmente ou em conjunto, podem definir outros gêneros, outros tipos de texto. Percebemos, assim, que definir *conto* é tão complexo quanto definir *gênero*, tarefa complicada, quase insana. Desse modo, o debate sobre os elementos constitutivos do conto se mostra problemático e encerra mesmo uma discussão que dura mais de um século.

Em um estudo sobre o conto, Gotlib¹¹ (1990) se pergunta, logo de início, qual a posição do conto como narrativa, ao lado da novela e do romance, que são obras mais extensas. Aponta, então, para uma questão fundamental: há aqueles que admitem uma teoria do conto e há os que não admitem uma teoria específica, concebendo o conto como filiado a uma teoria geral da narrativa. O conto, como aponta Mário de Andrade (*apud* Gotlib 1990, p.9), é um “... *inábil problema de estética literária*”, havendo no mesmo algo de “... *indefinível, insondável, irredutível a receitas.*”

A tradição contista, ou em termos mais simples, a tradição de *contar histórias* tem início em tempos remotos da civilização humana, havendo, inclusive, hipóteses de se originar antes do próprio advento da escrita. Para alguns pesquisadores, *Os Contos dos Mágicos*, dos egípcios, são os mais antigos da tradição escrita, sendo que provavelmente apareceram por volta de 4000 anos antes de Cristo. Gotlib chama a atenção para o fato de que tentar enumerar as fases de evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história da cultura, determinando os momentos da escrita que as representam. Podemos rapidamente citar algumas histórias que atravessam culturas por séculos e milênios, como a história de *Caim e Abel* da Bíblia, a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero ou até mesmo o fio da narrativa incompleta contida nas *Mil e Uma Noites*, uma narrativa marcada essencialmente pela oralidade. Após muitos séculos, o conto transmitido oralmente ganha o registro escrito e passa a ter uma categoria estética. Sobre o surgimento do conto e sua interpretação como *conto moderno*, pode-se delinear com Gotlib (1990, p.7) uma breve localização histórica:

Se o século XVIII exhibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.

¹¹ As considerações expostas sobre o conto foram amplamente parafraseadas do livro *Teoria do conto*, de Gotlib (1990).

Assiste-se, portanto, uma espécie de metalinguagem do conto. Se, por um lado, o poder do *contar histórias* vai se solidificando através dos séculos, paralelamente se estrutura a história que tem como objetivo explicitar e explicar *a história dessas histórias*, problematizando a questão do próprio modo de narrar, que parte de um simples *contar histórias* até uma estruturada teoria e categoria de gênero para o conto. O conto ganha, então, particularidades e especificidades já que, o simples fato de *contar histórias* é insuficiente para se definir o que é um conto.

O fato de a presente dissertação apresentar três contos de Machado de Assis torna particularmente interessante estabelecer uma definição do conto dada pelo próprio autor em 1873:

É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade. E creio que essa mesma aparência lha faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. (1974b, p.806)

Machado de Assis, a partir de sua afirmação, aponta para a dificuldade de se escrever e de se definir com precisão o que é um conto. Ele busca problematizar sobre o conto e não se filiar a uma definição simplista para o mesmo.

Diante das várias abordagens e definições, entendemos aqui um conto como sendo sempre literário, ou seja, não estando comprometido com a veracidade da realidade material. O limite entre verdade e falsidade se faz tênue ou mesmo irrelevante, pois o pacto do conto é sempre ficcional, não importando se o mesmo se refira a um acontecimento histórico verídico. E ele, nas palavras de Gotlib (1990, p.13), é essencialmente uma experiência estética e criacionista:

Mas esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto contista quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a essa altura, a arte do conto, do conto literário. Por isso, nem todo contador de estórias é um contista.

O termo *conto*, conseqüentemente, se coloca na categoria de um gênero, que se define como um modo específico de narrar. Entre os gêneros literários mais comuns, pode-se citar o *romance*, o *poema*, o *drama* e o próprio *conto*. O limite entre os gêneros nunca foi uniforme e estanque, variando de acordo com a história e estilos de época diferentes. Sobre o termo *conto* é também interessante entendermos algo sobre sua estrutura.

Nesse breve quadro anteriormente exposto, é Propp quem irá se ocupar em fazer uma verdadeira dissecação da estrutura do conto. Em *A Morfologia do Conto*, Propp se propõe, segundo os modelos do formalismo russo, a estudar as formas para determinar as constantes e as variantes dos contos, comparando suas estruturas e sistemas. O autor não se interessa por classificações ou tentativas de dividir contos por assuntos (histórias fantásticas, cotidianas e fábulas; como era comum na época), atentando-se especificamente para o que é de fato um assunto e a sua variação, tornando possível enquadrar um mesmo conto em mais de um tipo de assunto. A classificação é, para ele, algo fluido e não estanque. O que Propp articula, para explicar a estrutura específica do conto (no caso, o conto maravilhoso), são as unidades estruturais em torno das quais os elementos se agrupam: o *tema*, o *motivo* ou o *assunto* fundamentadores do conto. Assim que, para estabelecer o que é o conto, Propp propõe então uma “morfologia do conto”, efetuando uma descrição segundo as partes que o constituem e segundo as relações mútuas. A respeito da discussão de Propp, diz Gotlib (1990, p.21):

Partindo da análise da ação das personagens, constata que há ações constantes, que ele chama de funções; função seria, então, ‘a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga.’ Essas funções ou ações constantes são independentes das personagens que as praticam e dos modos pelos quais são praticadas. Isto é, as mesmas ações são praticadas por personagens diferentes e de maneiras diferentes.

Podemos perceber a importância atribuída por Propp à ação no conto, colocando-a como um elemento central em torno do qual giram as personagens.

A pesquisa de Propp sobre os contos remonta também à questão das origens. Partindo de uma origem mais primordial, entendia-se o conto como um relato sagrado, com a estrutura de um mito ou um rito. Trata-se de uma fase religiosa, em que os mais velhos contavam aos mais jovens suas origens. Ele conclui, então, que a maior parte desses contos refere-se a dois ciclos ritualísticos: os da iniciação e os das representações da morte. Propp ressalta ainda que o rito referente à morte coloca em cena a questão de uma perda gravada na memória coletiva. Gotlib comenta que Rodrigues, no prefácio à edição portuguesa de *A Morfologia do Conto*, sugere que tal perda constituiria a instância do desejo, reconhecendo então uma semelhança entre os princípios que regem as modificações do conto descobertas por Propp (como redução e amplificação) e os processos oníricos descobertos por Freud (condensação e deslocamento). O crítico aponta, então, para toda uma “economia do desejo”, relativa ao narrador em seu ato de fala, sugerida na *Morfologia do Conto*, não desenvolvido.

Os contos modernos, por sua vez, apresentam especificidades diferentes dos contos maravilhosos e originários, mas podem ser reexaminados segundo as bases propostas por Propp (*apud* Gotlib 1990, p.30), pois o que caracteriza o conto é o seu movimento como uma narrativa através dos tempos, sendo o que muda é a sua técnica e não sua estrutura:

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo. Depois, perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele. O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só.

Percebe-se, pela citação acima, um deslocamento dos contos originários para os contos modernos no que diz respeito ao que pretendem atingir: os contos originários apontam para uma coletividade e uma universalização de seus temas, enquanto o conto moderno busca tocar o particular e o detalhe.

O livro de Gotlib (1990) também trabalha com a figura de Allan Poe, contista norte-americano do século XIX, e aponta para a fundamental importância da unidade de efeito de um conto, a importância primordial de causar um efeito de excitação constante no leitor, precisando assim dosar a obra para que tal excitação não se perca ou se dilua. O texto não deve, segundo Allan Poe, ser curto nem longo demais. É ainda necessário uma leitura completa, instantânea para que tal efeito não se perca ou enfraqueça. O conto para Allan Poe, em linhas gerais, possui um minucioso cálculo, mais visível do que no romance ou na novela: busca-se um efeito único, pontual ou uma impressão total, conforme diz Gotlib (1990, p.35):

Estas características atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.

Dessa forma, ainda de acordo com Poe, é fundamental que o contista tenha em mente o tipo de efeito que deseja causar em seu leitor e que a partir do mesmo passe a considerar a melhor forma de construir e elaborar tal efeito. O cálculo do escritor se faz algo fundamental e incontornável.

Os princípios do conto, já determinados por Allan Poe, são revistos por Eikhenbaum, que os define como respondendo a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Condições que, em seus limites e procedimentos, são bastante distintas da forma do romance. Se o conto se encerra em um clímax, no romance o clímax se encontra em algum lugar antes do final, falando em linhas gerais. Pode-se, assim, isolar três características do conto: a unidade da construção, o efeito principal no meio da narração e o forte acento no final. O romance, por sua vez, pode muitas vezes ter um desfecho inconcluso e desamarrado.

A ação em um conto também é apresentada de forma diferente da que é apresentada no romance. A ação no primeiro, como já dito, é inerentemente curta ou o autor escolheu

omitir algumas de suas partes. Trata-se de uma condensação da matéria efetuada pelo contista com o objetivo de apresentar seus melhores momentos, algo semelhante a uma compilação. A ação, logo, pode ser longa e curta no seu modo de narrar. Essa estrutura, por sua vez, atrai determinados recursos narrativos favoráveis a essa intenção, tais como a omissão, contração e pontos de vista. São recursos narrativos favoráveis para se estudar os silêncios inscritos em um conto, assim como as pressuposições e o não-dito. O que se considera, então, não é o número de palavras para qualificar uma história de curta, ou porque possui mais unidade ou porque enfoca mais o clímax que a ação: de acordo com Friedman, conforme elucida Golib, trata-se de uma questão da combinação de seus elementos narrativos e de como e por que eles acontecem e são encadeados.

O contista russo Tchekov, de acordo com Gotlib, busca abarcar os elementos propostos por Poe na estrutura do conto, como a brevidade, o momento único e a impressão total. Acrescenta também a importância de se impor, para o leitor, além da força, clareza e compactação, algo que seja novo. Isso significa uma visão bastante coesa e encadeada das ações na narrativa, devendo o contista se abster dos excessos de detalhes que desorientam o leitor e o retira do foco central. Logo, a importância de se atentar para a compactação. Isso acrescido ainda da novidade e da objetividade. Para Tchekov, quanto mais objetivo for o conto, mais forte será o efeito produzido naquele que o lê.

O estilo contista de Tchekov culmina em uma aproximação com o estilo de Machado de Assis, pois o primeiro libertou o conto daquilo que era um de seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento extraordinário. Entende-se por *acontecimento* aquilo que, para muitos contistas, é o principal instrumento de causar interesse no leitor, e esse interesse é algo que vai ocorrer, sendo que cada palavra deve ser guiada para o mesmo. Para o contista russo, o acontecimento não trata de grandes ações, ou seja, a narrativa pode se sustentar em uma ausência de fatos e reviravoltas extremamente relevantes. Citando Gotlib (1990, p.50):

...o que o conto mostra é justamente a ausência de mudança e de crise. E se a crise existe, por vezes é notada pelo leitor, não pela personagem. Às vezes não existe mesmo crise nenhuma. Neste caso, as personagens não mudam. E no conto nada

acontece, isto é, o que acontece é este nada acontecer. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança.

Os contos de Tchekov se apresentam, aparentemente sem grandes e significativas ações, rompendo com uma tradição do acontecimento e abrindo espaço para a linha do conto moderno, em que muitas vezes “nada parece acontecer” e o que se busca está para além dele, para além do simples contar de uma história. O que se busca captar no conto moderno é a essência da condição humana, essência sistematicamente, como em Machado de Assis, pintada de forma sombria, acentuando a sua desgraça e solidão constitutivas. Sobre isso, o escritor argentino Cortazar, citado por Gotlib, afirma que o bom contista é aquele cuja escolha permite essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.

Esse “nada parece acontecer” aponta para uma modalidade de conto que impulsiona o leitor em busca de uma cena da enunciação, para além da simples evidência do enunciado, pelo dizer que perpassa a narrativa e que se encontra mais além do dito. A sondagem da psicologia e das motivações das personagens também ganha um particular realce. O que se busca e se analisa é algo que se encontra sempre mais além das evidências: o que se busca é a construção dos sujeitos, a constituição dos enunciadores e a forma que os mesmos se estruturam.

O conto pode ser visto como uma forma breve cujas ações são apresentadas de maneira distinta do romance, ou porque a ação é inerentemente curta ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. Pode-se dizer, em uma afirmação geral, que se no romance o tempo domina o espaço, no conto o espaço domina o tempo. Esse ponto específico sobre a brevidade, embora pareça, à primeira vista uma definição inquestionável e universal sobre os contos, não deixou de ser motivo de polêmicas e discórdias entre diversos contistas. Para o próprio Poe a questão era mais abrangente e complexa que simplesmente falar sobre o tamanho. Igualmente, como lembra Gotlib, para Friedman, em *What makes a short story short?*, a brevidade baseia-se nos sintomas e não nas causas. O que se trata não é,

fundamentalmente, de ser ou não ser breve, mas de provocar ou não maior impacto no leitor.

Sobre a brevidade do conto, Machado de Assis comenta, em uma ironia que lhe é peculiar: “*O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias; é naturalmente a sua qualidade. Mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.*” De alguma maneira, parece que o autor se redime de discutir a questão sobre a extensão ideal do conto, abordando com humor, sarcasmo e certo deboche. Ironia semelhante retratada por Tchekov, ao afirmar que é mais entediante e mais difícil escrever um texto longo que um curto.

Vamos aqui nesse último tópico da discussão sobre o conto buscar conhecer um pouco mais sobre a própria origem do termo *conto*. Ao buscarmos entender sobre a sua origem, constatamos que é nos Estados Unidos, de acordo com Gotlib, que o termo *short story* se firma. Desde 1880 que *short story* designa não somente uma “história curta”, mas um gênero independente, com características próprias. No entanto, a questão terminológica não se vê plenamente resolvida aí. O contista Irving fazia arbitrariamente o uso dos termos *tale* e *sketch*, enquanto *tale* seria usado por Poe, Hawthorne e Melville, de forma distinta do termo *short story*. Com o passar do tempo, o termo *sketch* passa a qualificar especificamente a narrativa estática, como retratos ou quadros, em que o personagem não se encontra vinculado a uma cadeia de eventos. O termo *tale*, por sua vez, passa a caracterizar o chamado conto popular.

No entanto, diante do impasse aparentemente insolúvel entre as terminologias, o que faz um conto é o modo pelo qual a história é contada e que torna cada elemento nela presente importante no papel que desempenha neste modo de o conto ser. De acordo com o contista Quiroga, citado por Gotlib (1990, p.17), “... *em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto.*”

Antes de fecharmos essa discussão sobre o conceito e a estrutura do *conto*, é importante ressaltar que, o que se busca aqui é uma discussão sobre uma possível definição do *conto*,

sem pretender fazer da mesma uma definição rígida, única e universal. Não pretendemos tampouco fazer uma apologia a qualquer linha normativa que pregue uma fórmula *standard* de como escrever contos. Acreditamos que os contos devem ser compreendidos e estudados em uma linha sócio-histórica, de acordo com a definição que lhe caiba em cada tempo e cultura, assim como a nação em que foi produzido. Devem ainda ser compreendidos dentro do universo de um determinado autor, que possui uma maneira própria de organizar uma história, dentro de uma particular fase de sua produção, como ocorre em Machado de Assis, contista privilegiado por nós nessa dissertação.

CAPÍTULO 2

2. O SUJEITO E A LINGUAGEM

O presente capítulo é dedicado a traçar algumas considerações sobre o conceito de *sujeito* que encontramos nos referenciais teóricos por nós analisados, quais sejam: a Lingüística em geral, a Análise do Discurso em particular, a Psicanálise, além de algumas contribuições da Teoria da Literatura e da Crítica Literária. Partimos de alguns teóricos que possam nos auxiliar a clarear alguns pontos sobre os conceitos de *sujeito*, de *linguagem*, de *sujeito da e na linguagem* e na análise do *corpus* propriamente dita.

O conceito de *sujeito* é essencialmente abordado em relação ao campo da linguagem, apresentando várias teorizações. A absoluta não-uniformização e constantes reelaborações de tal conceito se devem, fundamentalmente, à sua natureza abstrata ou, em outras palavras, por ter ele sua existência manifestada puramente na linguagem, conforme Mari (2002, p.38): “*Algo que se constrói intersubjetivamente não pode ser validado com pretensões universais, pois não sabemos o que é um sujeito universal, nem o que conhecemos como normas para sua sustentação*”. Podemos também recorrer a Charaudeau (2001, p.30) para falarmos da dificuldade de uma uniformização para conceituar o sujeito:

O sujeito pode ser considerado como um lugar de produção da significação linguageira, para o qual esta significação retorna, a fim de constituí-lo. O sujeito não é pois nem um indivíduo preciso, nem um ser coletivo particular: trata-se de uma abstração, sede da produção/interpretação da significação, especificada de acordo com os lugares que ele ocupa no ato linguageiro.

A noção de *sujeito* nem sempre teve uma posição de primazia nos estudos da linguagem. Costumamos tomar o início da lingüística moderna partindo dos trabalhos de Saussure, lingüista que concebia a língua como um sistema dual marcado por uma relação dicotômica e indissociável entre um *significado* e um *significante* na constituição do *signo*. Saussure propõe também uma distinção entre *língua* e *fala*; sendo a primeira o próprio aspecto estrutural da linguagem como um sistema semiótico, e a segunda, o modo particular e singular como a fala se articula em relação à língua. Porém, a *fala*, conceito de onde

podemos tomar como ponto de partida para se pensar o sujeito, se mantém como um fator de menor ênfase em seu ensino, pois Saussure se interessou mais em privilegiar os aspectos formais da língua.

Podemos também localizar na Lingüística Estrutural uma ressonância dos pressupostos saussurianos, por ser um movimento que igualmente concebe a língua de forma cerrada, não priorizando a instância do falante e a dimensão do discurso. Trata-se também de uma concepção lingüística que não busca prioritariamente a articulação entre linguagem e sujeito e que, conseqüentemente, não se volta essencialmente para a noção de *discurso*.

Já na década de vinte, Bakhtin se mostra interessado pela questão do *discurso*, conceito que implica o *sujeito* e a *enunciação*. Bakhtin (1981, p.140) chama a atenção para o fato de que a enunciação ocupava um lugar periférico na Lingüística, não sendo até então objeto de interesse maior dos lingüistas. Segundo ele, o pensamento lingüístico perdeu, sem esperanças de reavê-la, a percepção da fala como um todo:

O lingüista sente-se mais à vontade quando opera no centro de uma unidade frasal. Quanto mais ele se aproxima das fronteiras do discurso, da enunciação completa, menos segura é a sua posição.

Bakhtin também distingue dois tipos de enunciação; uma primeira *monológica* e uma segunda *dialógica* e de ordem comunicativa. A enunciação, compreendida como um *ato de fala*, tem seu valor por necessariamente levar em conta um destinatário; uma enunciação dialógica fundada na comunicação verbal. A compreensão bakhtiniana de *diálogo* se fundamenta em sua proposição sobre a recepção ativa do discurso de outrem. O diálogo não se funda apenas em uma troca de informações entre parceiros, mas produz reações e efeitos de sentido nos parceiros, sendo o discurso uma própria recriação e reprodução de um outro discurso que necessariamente pré-existe àquele que o enunciou. Não há, então, uma linearidade nas trocas simbólicas entre dois falantes e sim uma dimensão polifônica. Toda palavra, assim, possui uma dupla face; sendo que a mesma procede de alguém e se dirige a um outro alguém, constituindo o produto da interação entre o locutor e o ouvinte: a reação

da palavra à palavra. Fazendo uso de uma expressão de Bakhtin, a palavra é uma espécie de “ponte lançada” entre um sujeito e o outro, servindo de expressão mútua.

Podemos localizar Bakhtin como um importante precursor dos estudos sobre o discurso, partindo de dois conceitos importantes em sua teorização: o *dialogismo* e a *polifonia*. Bakhtin observa que na esfera do discurso há uma *multivocalidade* que vem a ser constituinte de todo o tipo de discurso. Isso quer dizer que os enunciados de cada discurso têm um percurso que faz com que carreguem em si a memória de outros discursos. Daí o conceito não só de *polifonia*, que são as diversas vozes que falam em um enunciado e em um discurso, mas também o de *interdiscurso*. A linguagem possui então para Bakhtin uma natureza essencialmente dialógica que aponta para um diálogo sempre inconcluso e aberto. De acordo com Faraco (1999, p.192):

...cada dizer, além de remeter a diferentes linguagens sociais e a diferentes gêneros, se dá em diferentes cronotopos sociais, isto é, sob as diferentes coordenadas de espaço-tempo com as quais orientamos nossas ações. A heterocronotopia e suas virtuais dialogizações não são, segundo Bakhtin, elementos externos ao enunciado, mas constitutivos de sua organização semântica.

Para Bakhtin, como podemos ver, um enunciado não é identificado ou conceituado por critérios meramente lingüísticos, estendendo o *dialogismo* às últimas conseqüências. O seu pensamento não está exatamente em ressonância com os paradigmas hegemônicos do cientificismo nas ciências humanas, sendo que o autor foi capaz de perceber bem o esgotamento de tais paradigmas. Citando novamente Faraco (1999, p.197):

O enfrentamento dos dilemas epistemológicos trazidos pela progressiva percepção do esgotamento daqueles paradigmas abre espaço justamente para formas de pensamento capazes de fornecer meios para se compreender não coisas e fragmentos de coisas, mas a própria condição humana, isto é, formas de pensamento capazes de acomodar a heterogeneidade, a plurivocacidade, a polissemia, o movimento incessante, o sempre inconcluso. Formas de pensar que recusam as grandes sínteses,

as ordens pasteurizadas das estruturas, submissão das vozes, o esforço de finalização.

Como podemos ver, são considerações que colocam Bakhtin em sintonia com outros teóricos privilegiados por nós nesse capítulo teórico e que o aproxima muito intimamente das teorizações de Barthes no campo da Literatura, conforme veremos mais adiante. Trata-se de uma concepção de mundo que coloca no âmbito da linguagem a intersubjetividade, a relevância da alteridade e da interação, e a própria subjetividade em detrimento de uma objetividade.

O diálogo para Bakhtin é, então, uma forma de interação verbal que não se limita à fala e inclui também o ato de fala impresso, pois o produtor de um texto escrito também se dirige a alguém que terá determinado tipo de resposta e reação. Isso o coloca diretamente na trilha da preocupação com a questão da escrita, da escritura, do texto e igualmente da Literatura. Ele também se ocupa da questão sobre a situação de produção dos enunciados, se atentando ao contexto da enunciação. Essa particular atenção dada à enunciação coloca Bakhtin no caminho da posterior pesquisa de Benveniste, remetendo principalmente ao seu artigo *O aparelho formal da enunciação*, conforme veremos a seguir.

Diante desse breve panorama, podemos apontar a Análise do Discurso como um movimento que trilha um caminho que vai da até então vigente Lingüística da Língua em direção à Lingüística do Discurso. A realidade discursiva é aquela que se constrói em um contexto histórico e intersubjetivo, se voltando para a noção de *sujeito*. Esse deslocamento, como já abordamos na introdução, é fruto de um interesse maior dos lingüistas pela enunciação em detrimento do enunciado, pelas condições de produção de um discurso, pelos sujeitos nele inscritos e pelo contexto de comunicação.

Podemos fomentar a questão também recorrendo a Authier-Revuz (2001, p.185) que traça um panorama sobre algumas das divergências teóricas existentes sobre o sujeito no campo dos estudos da linguagem. A autora localiza três correntes distintas sobre as quais a Análise do Discurso repousa: i) uma corrente social e psicológica que concebe o sujeito como uma

unidade global e egóica; ii) uma corrente filiada às contribuições do campo da Psicanálise, em que há um sujeito como efeito de linguagem; iii) e uma corrente marcada pela historicidade. Nós, na presente dissertação, trabalhamos com a segunda corrente, pois em todas as teorias por nós escolhidas está presente o sujeito como efeito de linguagem.

Procuraremos demonstrar algumas maneiras possíveis de abordar o sujeito, o sujeito da linguagem, o sujeito da enunciação, sempre estando ciente de sua diversidade conceitual.

2.1. BENVENISTE E O APARELHO FORMAL DA ENUNCIÇÃO

Partimos das teorizações de Benveniste, lingüista que mostra uma preocupação em inserir no campo da Lingüística a noção de *sujeito*, apresentando importantes e renovadores trabalhos sobre subjetividade e enunciação. O lingüista apresenta uma série de textos nos quais sistematiza o seu Aparelho Formal da Enunciação, teoria que destaca o lugar do sujeito na produção de um ato de linguagem. O próprio conceito de *enunciação* por ele proposto demonstra a importância creditada ao sujeito: a enunciação é um ato individual de utilização da língua e de sua conversão em discurso, ou seja, ela afirma uma particularidade daquele que a enuncia. A lingüística de Benveniste é a lingüística do discurso, propondo analisar a linguagem do ponto de vista da significação. Benveniste fundamentou sua busca das marcas da subjetividade e da enunciação nos discursos a partir de uma crítica e contestação de determinados pressupostos lingüísticos em Saussure, propondo, a partir do mesmo, uma bipartição entre uma lingüística das formas e uma lingüística da enunciação. É a segunda que representa o corte epistemológico que reinsere na Lingüística a noção de *sujeito*, a partir do Aparelho Formal da Enunciação. Não se trata, logo, de uma crítica que visa a eclipsar o lugar central ocupado por Saussure na Lingüística. Benveniste, bem ao contrário, ressalta que a referência a Saussure é incontornável e fundamental, sendo que não há um único lingüista que não o mencione e que não deva algo a ele.

Em um dos princípios fundamentais do signo, Saussure afirma que o significante é imotivado, ou seja, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade. Entre *significante* e *significado*, a relação é sempre arbitrária,

inexistindo um laço *a priori*. Um grande impasse nessa proposição é o seu raciocínio cerrado, que desconsidera o elemento da realidade do falante. Um determinado significado tem para um falante um laço necessário com o seu conjunto fônico significante, imprimindo uma marca psíquica. Benveniste assim diz que o laço entre *significante* e *significado* não é arbitrário, porém *necessário*. O que é arbitrário, segundo o autor, é a relação de aplicabilidade entre um signo e determinado elemento da realidade. Benveniste (1976, p.57) não deixa de observar que o prisma do lingüista e o do falante são por demais diferentes, sendo que o primeiro tende a desconsiderar a solução que o segundo atribui à linguagem ao se fazer uso dela: “*Para o falante há, entre a língua e a realidade, adequação completa: o signo encobre e comanda a realidade; ele é essa realidade...*” O algoritmo saussuriano é então relido na seguinte proposição: não é entre o *significante* e o *significado* que o laço é imotivado e sim entre o *signo* e o *objeto*. Discorrendo melhor a respeito, o que Saussure enuncia permanece verdadeiro para Benveniste, mas a respeito da *significação* e não do *signo*.

A questão sobre a realidade do falante, conforme anteriormente citada, é plenamente justificada para Benveniste partindo-se do pressuposto de que, para ele, a linguagem não é um aparato criado pelo homem para fins de comunicação, e sim faz parte da própria condição de homem. Benveniste renuncia então à questão das origens: não é possível se pensar em um momento mítico inaugural de apropriação da linguagem, essa vista como um elemento de exterioridade. Só há um sujeito porque há linguagem, sendo ambos, para Benveniste (1976, p.285), indissociáveis:

Na realidade, a comparação da linguagem com um instrumento, e é preciso realmente que seja como um instrumento material para que a comparação seja pelo menos inteligível, deve encher-nos de desconfiança, como toda noção simplista a respeito da linguagem. Falar de instrumento é por em oposição o homem e a natureza. A linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou.

É interessante colocar que a concepção benvenistiana da *linguagem* como constitutiva do homem é também compartilhada por Barthes e por Lacan, conforme será visto nos tópicos posteriores.

No decorrer dos anos cinquenta, período rico para Benveniste no que se refere à sua produção textual, o lingüista teve um breve encontro com o psicanalista Jacques Lacan. Isso pode ser explicado pelo fato de que, naquela época, Lacan se interessava pela Lingüística e Benveniste pela Psicanálise. E, naquele período, o que preocupava a ambos os estudiosos era compreender a articulação entre linguagem e subjetividade. Benveniste foi convidado por Lacan para dar sua contribuição ao primeiro número da revista *La Psychanalyse* (1953), por demonstrar adesão às teses discutidas no texto *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise* (1953), texto que marca o início do ensino de Lacan e um dos mais fortemente ancorados em pressupostos lingüísticos¹². A contribuição de Benveniste para a revista em questão é o texto *Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana*, um tributo à *talking cure* analítica. O lingüista ali trabalha a dimensão subjetiva da linguagem que a análise convida a um sujeito a experimentar e discute a radicalidade de se conceber uma cura calcada na possibilidade de se reescrever e de se reposicionar frente a sua própria história, partindo de um processo narrativo biográfico. Benveniste (1976, p.83) ainda define ali, à sua maneira, o que Freud denominou de realidade psíquica ou fantasmática, ao enunciar que a dimensão operada pela Psicanálise não se trata da dimensão da realidade empírica e sim da dimensão do discurso, sendo esse que vem conferir autenticidade à experiência:

De fato, se ele precisa de que o paciente lhe conte tudo – mesmo que se expresse ao acaso e sem propósito definido – não é para reconhecer um fato empírico que não haja sido registrado em parte nenhuma a não ser na memória do paciente: é porque os acontecimentos empíricos não têm realidade para o analista a não ser no – e pelo – ‘discurso’, que lhes confere a autenticidade da experiência, sem consideração da

¹² A orientação lacaniana é um percurso que se inicia com uma primazia do simbólico e caminha em direção ao real sem sentido e sem lei.

sua realidade histórica, e mesmo (é preciso dizer: sobretudo) que o discurso evite, transponha ou invente a biografia que o sujeito se atribuiu.

O processo analítico, segundo o próprio Benveniste define, é um fenômeno de discurso marcado por uma tomada particular da palavra, a palavra que marca cada sujeito de maneira estritamente particular. Isso acentua um nítido ponto de contato entre o seu Aparelho Formal da Enunciação e as elaborações lacanianas vigentes na época. A aproximação entre ambos os pensadores foi, porém, breve e algumas divergências rapidamente tomaram cena, culminando em um afastamento. Isso é justificável, entre outras questões, pelo fato de que, apesar de todo o seu interesse e diálogo com a Psicanálise, o sujeito para Benveniste permanece sendo um sujeito egóico, fenomenológico e intencional. O sujeito benvenistiano controla sua própria enunciação e propõe um alocutário a quem se dirige a sua significação em uma co-referência:

Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno.(2006, p.83-84)

O sujeito para Benveniste é essencialmente dialógico, cuja enunciação é um ato que em que o sujeito se enuncia como locutor e visa agir sobre o alocutário a fim de se produzir efeitos de sentido. A identidade do sujeito é, diferentemente do que veremos sobre Lacan, apreensível e passível de ser localizada no próprio ato de enunciação.

A instância do discurso é, para Benveniste, a linguagem posta em ação por dois parceiros; sendo essa provida de uma natureza imaterial e simbólica, constituindo a própria atualização da palavra. O lugar da subjetividade na linguagem aponta para uma polaridade na qual um *eu* implica o lugar de um *tu* para o qual se endereça um enunciado, em uma relação dialética intersubjetiva que não concebe um termo sem o outro. É importante ressaltar que, os lugares do *eu* e do *tu* são assimétricos na instância do discurso, sendo atravessados pela interpretação de cada uma das partes.

Benveniste (2006, p.82) coloca o sujeito articulado ao próprio ato da enunciação em detrimento de seu produto. O sujeito, para ele, apenas existe enquanto sujeito da linguagem em uso e em ação:

O discurso, dir-se-á, que é produzido cada vez que se fala, esta manifestação da enunciação, não é simplesmente a 'fala'? É preciso ter cuidado com a condição específica da enunciação: é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto. Esse ato é o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta.

A consideração acima exposta encontra ressonância com a concepção que tem o lingüista de temporalidade no discurso. Benveniste observa que a noção de temporalidade é constantemente atualizada no discurso, sendo que o presente coincide com o tempo da enunciação. Se a língua, em sua constituição semântico-gramatical, apresenta tempos verbais que possibilitam a sua expressão no presente, passado e futuro; a dimensão discursiva da linguagem é sempre presente. Essa dimensão discursiva é constantemente atualizada pela tomada da palavra, coincidindo o acontecimento descrito com a instância do discurso que o descreve. Essa marca da temporalidade é ilustrativa para mostrar a diferença entre a língua como um sistema formal e o discurso como língua em uso. Benveniste (1976, p.286) frisa o fato de que a linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso, sendo que o fundamento da subjetividade está no próprio exercício da linguagem atualizada na produção discursiva:

Ora, essa 'subjetividade', quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É 'ego' que diz ego. Encontramos aí o fundamento da 'subjetividade' que se determina pelo status lingüístico da 'pessoa'.

Benveniste nos mostra que a subjetividade é, para ele, uma propriedade fundamental da linguagem e que é ilustrada discursivamente a partir da polaridade do *eu* e do *tu* no seu

Aparelho Formal da Enunciação. O simples fato de falar implica colocar a subjetividade no centro da linguagem e do discurso. No próximo tópico, abordamos o sujeito em uma perspectiva da Análise do Discurso, a partir da teoria Semiolingüística de Charaudeau.

2.2. CHARAUDEAU E A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA

No presente tópico, nos ocupamos em apresentar algumas considerações sobre o *sujeito* na Análise do Discurso, mais especificamente na teoria Semiolingüística de Charaudeau. O autor se propõe a estudar a linguagem em sua dimensão psicossocial, apresentando uma teoria do discurso que não prescinde de uma definição dos *sujeitos do ato de linguagem*. Charaudeau (2001, p.26) define o *discurso* como uma encenação do ato de linguagem que corresponda à troca de linguagem entre dois parceiros:

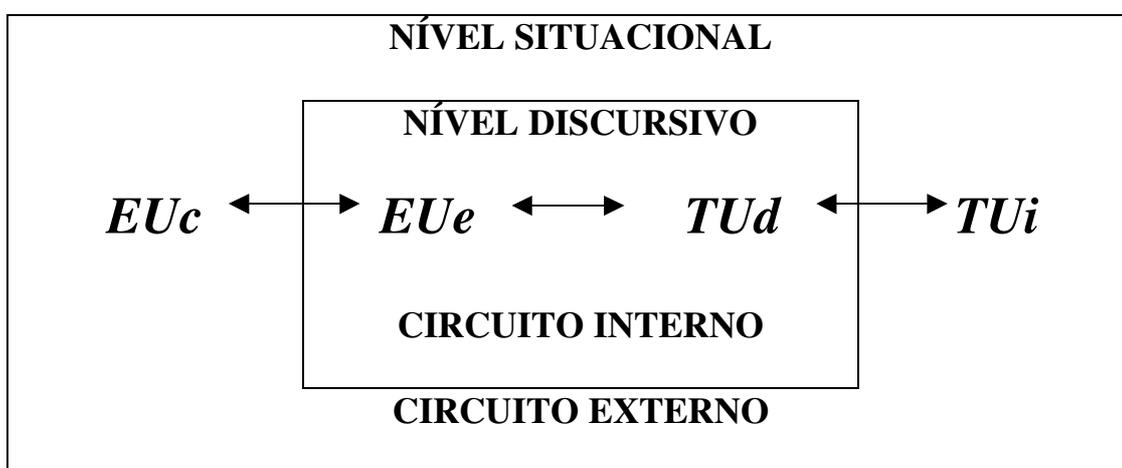
Em um primeiro sentido, o discurso está relacionado ao fenômeno de encenação do ato de linguagem. Esta encenação depende de um dispositivo que compreende dois circuitos: um circuito externo, que representa o lugar do fazer psicossocial (o situacional) e um circuito interno que representa o lugar da encenação do dizer.

Aprofundando um pouco mais, Charaudeau (1999) traça, no âmbito da categoria de discurso, uma distinção entre *sentido lingüístico* e *sentido discursivo*. O sentido lingüístico configura o espaço das interações discursivas no seu aspecto comunicativo e social. O sentido discursivo, por sua vez, encontra-se em articulação com a competência enunciativa, esta constituída por um sujeito da linguagem que se desdobra enquanto intersubjetivo ao outro e subjetivo a si mesmo, estabelecendo a marca da “intencionalidade”. Portanto, o sentido discursivo é aquele que apela para a interpretação de um enunciado, para a polissemia da formação discursiva, para a ambigüidade inerente ao discurso e ao signo lingüístico, sendo possível atribuir-lhe sentidos e significações diversas, de acordo com seu contexto social e histórico. É exatamente a essa competência enunciativa que se pode atribuir a existência de um sujeito da linguagem, como afirma Charaudeau (1999, p.30):

Todo ato de enunciação (considerado sob o ponto de visto do locutor ou do interlocutor) tem por origem um sujeito de linguagem que se encontra em uma dupla

relação de intersubjetividade e de subjetividade a si. Assim, podemos dizer, como os filósofos da linguagem, que o ato de linguagem traz a marca da intencionalidade.

Essas considerações se tornam mais claras quando ilustradas no Quadro Comunicacional de Charaudeau, lugar em que sua noção de *discurso* aparece em relação aos seus múltiplos sujeitos. Os sujeitos são concebidos como parceiros e seres sociais que participam das trocas linguageiras. Reproduzimos a seguir o quadro para tecermos algumas considerações:



Charaudeau parte, então, de dois sujeitos inscritos em um circuito do *fazer* que são o *EUC* (Eu comunicante) e o *TUI* (Tu interpretante), e outros dois inscritos em um circuito do *dizer* que são o *EUE* (Eu enunciador) que se dirige ao *TUD* (Tu destinatário), sendo esses últimos os que se definem como seres do “mundo das palavras”. O ato de linguagem combina o *dizer* e o *fazer* de forma indissociáveis. O *dizer* é o lugar da *instância discursiva* cuja encenação depende das estratégias de seus protagonistas nele inscritos. Para Charaudeau (2001, p.29):

Todo ato de linguagem é o produto da ação de seres psicossociais que são testemunhas, mais ou menos conscientes, das práticas sociais e das representações imaginárias da comunidade a qual pertencem. Isso nos leva a colocar que o ato de linguagem não é totalmente consciente e é subsumido por um certo número de rituais socio-lingueiros.

Dessa perspectiva, o *ato de linguagem* se constitui a partir da totalidade da encenação linguageira com o circuito externo (o da relação contratual entre os parceiros) e o circuito interno (o da encenação do *dizer* com seus dois protagonistas).

Os parceiros do ato de linguagem são o *sujeito comunicante* (EUc) e o *sujeito interpretante* (TUi). O *sujeito comunicante* é o parceiro que detém a iniciativa no processo de interpretação e encena o *dizer* a partir de componentes da relação contratual. A eficiência da relação contratual depende do jogo de expectativas presentes no ato linguageiro, tais como o componente comunicacional (os parceiros estão presentes?), o componente psicossocial (a forma em que os parceiros reconhecem um ao outro) e o componente intencional (o conhecimento *a priori* que cada um dos parceiros possui ou constrói sobre o outro de forma imaginária). O *sujeito interpretante* é aquele que constrói uma interpretação em função dos mesmos três componentes e através da percepção do ritual linguageiro.

A teoria Semiolingüística pode ser um interessante aparato teórico para se pensar o texto literário na medida em que ela teoriza e explica o ato de linguagem como uma encenação ou uma *mise en scène* no sentido teatral do termo. Sobre as encenações, as entendemos como uma representação comandada pelos sujeitos externos. Ou seja, no ato de linguagem cada sujeito é, de alguma forma, um ator (no sentido teatral) ou um personagem (no sentido literário). Essas encenações, como anteriormente explicado, resultam da combinação de uma determinada situação de comunicação, de uma determinada organização discursiva e de um determinado emprego de marcas lingüísticas. O texto literário nos parece particularmente rico para vislumbrarmos as encenações dos múltiplos sujeitos nele inscritos e suas respectivas posições. Em nosso *corpus* temos sempre dois sujeitos como protagonistas às voltas com um ato comunicativo mais ou menos bem sucedido. Sobre o termo *mise en scène* Machado (2001, p.51) nos diz:

A terminologia mise en scène de Charaudeau é bastante feliz. Na verdade, todos os nossos atos de linguagem têm um lado “teatral” já que, se quisermos ser bem sucedidos em nossas comunicações cotidianas, na vida em sociedade, temos de estar sempre atentos para produzir a encenação adequada...

Comunicar seria, então, produzir uma encenação. E essa encenação pode ser dar por gestos, palavras escritas, desenhos ou outros componentes do dispositivo de comunicação, de acordo e em função dos efeitos de sentido que um sujeito vise a provocar em seu interlocutor.

Se articularmos ainda mais a Semiolingüística com a Literatura, que é nosso interesse na presente dissertação, podemos observar que ambas têm historicamente se interessado sobre pontos comuns e convergentes, como a questão dos sujeitos em sua relação com as instâncias de produção e recepção do discurso e do texto, a noção de contrato entre os mesmos sujeitos e suas inter-relações, as instâncias discursivas e situacionais, entre outros. Sobre o texto literário, ele pode ser representado e analisado a partir do Quadro Comunicacional, como nos exemplifica Mello (2006, p.289):

O desdobramento de algumas instâncias é necessário. O narrador e as personagens são sujeitos de uma enunciação existente no nível discursivo, em um projeto de fala do autor (EUc). Este produz, discursiva e textualmente, um universo ficcional no qual é dada a palavra a um narrador, que, por sua vez, também dá a palavra às personagens.

O autor é o sujeito responsável pelo processo de produção da obra, logo ele é o Eu comunicante. Ele se constitui como criador dos enunciados no nível situacional e se institui como *scriptor*, ou seja, aquele que vai fazer enunciar e fazer enunciar o nível discursivo, que é o nível do *dizer*. O Eu comunicante, que é o autor, cria os sujeitos enunciadores no texto literário, que são os narradores e as personagens que se dirigem a um sujeito leitor que possa interpretar a obra. A instância da recepção inevitavelmente difere do que seria uma recepção ideal, pois há um hiato entre o leitor real da obra e o leitor a quem a obra é dirigida, uma distância que se encontra no tempo (se pensarmos na distância cronológica entre a produção e a leitura da obra) e no espaço (se pensarmos na diferença entre o contexto de produção e recepção). Sobre isso, Mello (2006, p.293) observa:

No texto literário, assim como aquele que escreve não é o mesmo que enuncia, também aquele a quem o texto é dirigido não é o mesmo que lerá a obra. Vemos aqui, mais uma vez, o desdobramento das instâncias enunciativas: de um lado, o leitor inscrito no texto e, de outro, um indivíduo que tem o livro em suas mãos – um sujeito que sofre o impacto da leitura e que, ao mesmo tempo, (re)age a essa experiência, participa do processo, (re)cria sentidos e, conseqüentemente, faz circular todo o processo comunicacional.

A teorização de Charaudeau, como podemos ver, nos parece importante para pensar o posicionamento existente entre os múltiplos sujeitos no texto literário e suas relações com a instância da recepção. A relação contratual depende, então, de elementos objetivos (tais como o contexto da interação) e elementos subjetivos (as expectativas e construções feitas por cada parceiro sobre o outro). No caso do texto literário, temos ainda um outro importante sujeito em jogo no processo de comunicação: o leitor.

No tópico seguinte, vamos apresentar uma noção de *sujeito* presente na Literatura partindo de algumas elaborações de Barthes.

2.3. BARTHES E A LITERATURA

Barthes é um importante pesquisador para todas as áreas das Ciências Humanas. No campo da Literatura, mais particularmente, não apenas pela sua própria produção e contribuição para a linguagem literária, mas também por seu estilo questionador e sempre à procura de renovações. No percurso de sua obra, ele se mostrou aberto a constantes revisões, questionamentos e promoveu rupturas com idéias que ele mesmo já havia sido solidário anteriormente.

A obra de Barthes é atravessada por uma certa desconfiança com a “ciência da literatura” que ele mesmo ajudou a fundar. O autor, a partir de sua experiência constante com o texto literário, foi percebendo que a linguagem literária excede a todo tipo de classificação, sempre escapa a um modelo de análise e estudo. A análise estrutural da narrativa

apresentava para ele uma falha, um excedente através do qual a própria estrutura se desmoronava. Encontramos, em um prefácio de Perrone-Moisés para uma obra de Barthes (1988, p.12), a seguinte observação:

Cada vez que Barthes tomou um texto literário com o objetivo de dominá-lo por uma metalinguagem, foi o indominável que o seduziu e que provocou, ao invés de uma simples grade de leitura do texto-objeto, a produção de um novo texto tão complexo e fascinante quanto aquele que lhe servira de pretexto. A metalinguagem verbal revelou-se para ele como uma impossibilidade e um logro. Para ser uma ciência nos moldes clássicos, a ciência da literatura deveria dispor de uma metalinguagem rigorosa, como a da matemática e da lógica formal; ora, estas são insuficientes para prestar contas de todas as sutilezas da multiplicidade de funções do signo literário.

A abertura, a não-completude e a leveza dadas por Barthes ao texto literário traçaram um caminho para abordar a noção de *sujeito* na Literatura. O sujeito aparece nesses espaços lacunares, constantemente convidando o leitor a preenchê-los, a significá-los de maneira particular. O sujeito constantemente se cria e se recria a cada nova leitura de um texto literário, em uma significação infinitamente aberta.

Sobre esse aspecto de criação pela linguagem, encontramos em Barthes (1988, p.14) um enunciado bastante próximo ao de Benveniste: *A linguagem não é mero instrumento do homem; é ela que constitui o homem.* A linguagem, então, não é uma ciência a ser estudada em uma perspectiva de exterioridade à própria condição do humano. Barthes sustenta que, para a ciência, a linguagem é um instrumento que se pretende ser o mais transparente e neutro possível, submetida a uma matéria científica exterior à própria linguagem. Já para a literatura, a linguagem é o seu próprio ser e seu próprio mundo, pois, toda a literatura está contida no ato de escrever, implicando o sujeito como constituído por essa própria linguagem e escritura. Barthes (1988, p.27) contesta assim a idéia de uma objetividade na escrita em favor de uma subjetividade intrínseca à mesma:

Toda enunciação supõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira aparentemente direta, dizendo 'eu', ou indireta, designando-se como 'ele', ou nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso, ou seja, dá-se, teatral ou fantasmaticamente, aos outros; todos designam formas do imaginário.

Essa mesma noção é aplicada à instância do leitor, sendo ele também um sujeito para o campo literário. O leitor é, para Barthes, o sujeito inteiro e o campo da leitura é o campo da subjetividade absoluta. A leitura sempre procede de um sujeito e desse sujeito não se separa. Isso é ilustrado por ele a partir de uma analogia com a tragédia grega: o leitor, em suas palavras, é aquele personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinho ouve o que cada um dos parceiros de diálogo não ouve. Sua escuta é dupla e, portanto, virtualmente múltipla.

Ao buscar a noção de *sujeito*, Barthes chama a atenção para o fato de que não há estado neutro na linguagem e que a Literatura busca um outro estatuto para a mesma que é o do prazer. Há um prazer da linguagem evidenciado na experiência literária que não é objeto de interesse no cientificismo. Esse prazer da linguagem remete ao título de um de seus artigos, *O rumor da língua*, em que o que é buscado é o não-sentido da língua, aquilo mesmo que escapa de seu aspecto comunicacional. A língua, como fonte de prazer e como meio de gozo¹³, é evocada por Barthes nos termos de uma utopia. O rumor da língua, para ele, aponta para a utopia da língua como “música do sentido”, *esse não sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na 'triste e selvagem história dos homens', é a caixa de Pandora.* (1998, p.94) A esse respeito, Mandil (2003, p.152) nos lembra como a definição de Barthes sobre a escrita é a de uma “prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo e às produções mais sutis e felizes da arte.”

¹³ Gozo: termo buscado em Lacan por Barthes. No presente contexto, diz de uma satisfação não palavrável, que se encontra mais além do simbólico da linguagem.

Essa concepção da linguagem como veículo de prazer, ou definindo melhor, veículo de gozo¹⁴, é fruto do encontro e grande interesse por Barthes pelo ensino de Lacan durante a década de setenta, um encontro que vai definitivamente arruinar as aspirações científicas existentes anteriormente em sua obra. O *rumor da língua*, onde Barthes evoca Lacan, é a própria disjunção entre a letra e o sistema simbólico, o que desvela um gozo fora do campo do sentido. Isso permite a Lacan (2003) afirmar que a escritura se encontra no registro do real. Lacan demonstra, a partir do conceito de *lalangue*, que o significante serve ao gozo e cumpre uma função distinta da comunicação. A linguagem passa, a partir desse seminário, a ser concebida como uma elocubração de saber sobre *lalangue*, sendo esse um significante puro, que não se encadeia e não produz sentido. A captura do corpo do falante pela linguagem, ou em outros termos, por esse significante primordial que é *lalangue* perturba, produz um enigma, uma afetação de gozo que permanece como um núcleo traumático fora de sentido¹⁵. Dizer que a linguagem é uma elocubração de saber sobre *lalangue* corresponde a dizer que o recurso ao simbólico é uma ficção para se explicar e se dar conta do encontro traumático com o real, um modo de romancear e dar sentido à *falta-a-ser* a qual o ser falante se constitui por ser marcado pelo significante. Como nos indica Lacan (1985:189), a linguagem é uma construção de sentido sobre o encontro com o real da língua, encontro esse para o qual não há solução significante plena:

Se eu disse que a linguagem é aquilo como que o inconsciente é estruturado, é mesmo porque, a linguagem, do começo, ela não existe. A linguagem é o que se tenta saber concernentemente à função da lalangue.

Barthes (2003, p.161), partindo de tais elaborações lacanianas, retoma alguns questionamentos sobre a escrita, referindo-se especificamente à carta de amor, e a articula com a linguagem e com o sujeito de uma maneira particularmente interessante:

¹⁴ Prazer e gozo são conceitos distintos em Psicanálise. O campo do gozo é, como indica o título do texto de Freud, o que se encontra “Além do princípio do prazer”.

¹⁵ Para esse “caroço do real” que não se interpreta e não produz sentido, Lacan aposta na invenção de um saber-fazer. E essa invenção é o título de um de seus últimos seminários: O Sinthoma.

Querer escrever o amor é afrontar o atoleiro da linguagem: esta região desesperada em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos mediante os quais o amor rebaixa e reduz).

Barthes parece seguir os passos de Lacan no Seminário 20 e concebe o amor e a escrita como suplências ao real que não cessa de não se escrever, àquilo que permanece impossível mediante qualquer tentativa de inscrição simbólica. A linguagem é, como define Barthes nessa breve passagem, um atoleiro, uma região desesperada em que algo necessariamente falha. Essa noção de *suplência* na escrita, tomada de Lacan a partir de seu Seminário 20 tão particularmente inspirador para Barthes, é novamente evocada na seguinte passagem, em que Barthes (2003, p.161) coloca:

Saber que não escrevemos para o outro, saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada, que ela está ali precisamente onde você não está - é o começo da escrita.

Para Barthes, como podemos ver, o sujeito e a escrita se entrelaçam a partir de uma impossibilidade que a segunda causa ao primeiro. Pela via da escrita, o sujeito escritor busca então circunscrever o impossível do real que insiste, sendo ele causado pela própria impossibilidade de se dizer do real. A escrita é, em última instância, se apropriando de um dizer de Mandil em *Para que serve a escrita?*, a via para se escrever o que não pode ser escrito.

O prazer da leitura remete também a uma definição para a mesma dada por Barthes, ao dizer do lúdico no processo de leitura. Para além da possibilidade de livre interpretação de um texto e do reconhecimento de que não há objetividade na leitura, é mostrada a possibilidade de vislumbrar a verdade lúdica. O lúdico a que se refere Barthes não é para ser entendido como uma distração, mas sim como o trabalho que a própria atividade de leitura evoca ao leitor, trabalho de decifração dos signos do texto. O texto, para Barthes

(1988, p.74), possui uma fenda não suturável e é precisamente essa constante abertura que mantém o seu interesse e seu fascínio permanentemente vivos, garantindo a continuidade do trabalho lúdico de decifração:

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irredutível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação...

O leitor do texto é, então, como evoca Barthes, comparável a um sujeito desocupado, um sujeito vazio que passeia e capta aquilo que é múltiplo, irredutível, proveniente de planos heterogêneos e disjuntos.

Antes de passarmos ao próximo tópico, dedicado à Psicanálise, lançamos mão de uma citação de Barthes (1988, p.29) que, de alguma forma, sintetiza a exposição aqui feita: “... *é o papel da literatura representar ativamente à instituição científica aquilo que ela recusa, a saber, a soberania da linguagem.*”

2.4. O SUJEITO NA PSICANÁLISE

Abordaremos a noção de *sujeito* em Psicanálise centrando-nos na descoberta inaugural de Freud sobre o inconsciente. O inconsciente é descoberto por Freud na própria estrutura da linguagem, partindo da escuta de suas pacientes histéricas. A dimensão psíquica por ele evocada e amplamente abordada na tríade *A Interpretação dos Sonhos*, *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* e *Os Chistes e suas Relações com o Inconsciente*, se trata de uma dimensão psíquica tecida de linguagem. É na palavra e pela palavra que o inconsciente encontra sua articulação essencial. Freud abriu portas para a teorização do *sujeito do inconsciente*, que é uma contribuição de Lacan para o campo psicanalítico. A idéia freudiana de um sujeito dividido, que escapa à consciência, é retomada por Lacan, instituindo o sujeito como efeito do significante.

O percurso lacaniano na Psicanálise é marcado por um objetivo de formalizar a doutrina freudiana a partir de contribuições da Lingüística, da Lógica e da Topologia; rechaçando a Biologia e a Psicologia de seu campo. No primeiro momento de seu ensino, Lacan propôs fazer uma leitura da obra de Freud a partir do campo da linguagem e da função da palavra, ancorado na Lingüística Estrutural. Deriva desse momento histórico o axioma lacaniano que afirma ser o inconsciente estruturado como uma linguagem. Seu conhecido “retorno a Freud” se deu a partir de Saussure revisado e reeditado por Jakobson. A psicanálise lacaniana é conhecida, pelo seu primeiro ensino, como a teoria estrutural do sujeito. Lacan (1998) pôde formalizar o inconsciente estruturado como uma linguagem (partindo de uma inversão do algoritmo saussuriano e colocando o significante em uma primazia sobre o significado) e conceber o inconsciente como um encadeamento significante que produz um saber: o *sujeito*. O sujeito, nas palavras de Lacan (1985a, p.197), é inapreensível, pois ele só é sujeito por um significante e para um outro significante:

Toda ambigüidade do signo se prende ao fato de ele representar algo para alguém. Esse alguém pode ser muitas coisas, pode ser o universo inteiro, na medida em que nos ensina, há algum tempo, que a informação circula por ele ao negativo da entropia. Todo nó em que se concentram signos, no que eles representam algo, pode ser tomado por qualquer um. O que é preciso acentuar, em contrário disso, é que um significante é o que representa um sujeito para um outro significante.

O sujeito, sendo definido pela articulação de um significante com o outro, é teorizado em uma posição descentrada e cindida entre *enunciado* e *enunciação*. Ele não é apreensível pelo discurso, sendo sempre um intervalo, uma ausência entre dois significantes que Lacan nomeou de *falta-a-ser*. O sujeito da *falta-a-ser* é marcado como uma certa ausência, surgindo na própria divisão subjetiva do falante, pois o falante diz mais do que supõe dizer e se surpreende com o que ele mesmo faz ao ser “hospedeiro” de um estranho. O próprio efeito do significante é, dessa forma, marcado por uma incerteza. O que impulsiona e põe em movimento o ato da enunciação é a própria impossibilidade de dizer o que se quer, estando o sujeito do significante em uma vacilação entre petrificação e indeterminação. Petrificação por um significante e indeterminação no interior do deslizamento do sentido;

eis o impasse do sujeito para Lacan. A linguagem é, citando Lacan (1985a, p.122) um estranho que habita e divide o falante: “*O inconsciente é a soma dos efeitos da fala sobre um sujeito, nesse nível em que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante.*”

Podemos sistematizar e esclarecer as afirmações acima partindo da noção lacaniana de *alienação* e *separação* do sujeito do campo do Outro¹⁶. Essa alienação comporta duas perdas fundamentais e não-suturáveis: uma perda de algo do sentido, pois o sujeito não pode ser inteiramente representado no campo do Outro (conferindo o seu deslocamento metonímico na cadeia significante) e uma perda de algo do ser (há, pois, um resíduo da operação de simbolização que é irreduzível ao significante e que cai como objeto perdido, conhecido na álgebra lacaniana com o nome de objeto **a**). O objeto **a** é esse elemento heterogêneo à linguagem, o objeto extraído do campo do Outro na operação de separação e um excedente da operação simbólica.

Posteriormente em Lacan (1992) encontramos a formalização do discurso do inconsciente no matema do Discurso do Mestre, configurando uma analogia com a dialética do Senhor e do Escravo de Hegel e com a mais-valia marxista. Encerra nele a proposição do inconsciente estruturado como uma linguagem (o Outro como um sistema de oposição entre significantes, $S1 \rightarrow S2$), o sujeito como efeito do significante (\$) e o objeto **a** como produto, ponto irreduzível e inassimilável no ser falante:

$$\begin{array}{c} \underline{S1} \rightarrow \underline{S2} \\ \$ \quad a \end{array}$$

O matema acima nos mostra, a partir da experiência clínica e da noção de objeto **a**, que há algo que resiste ao significante ou só se deixa tocar por ele em arranjos em que o sentido esbarra em seus limites. A linguagem, como a experiência psicanalítica evoca, é um

¹⁶ Outro (*Autre*): o inconsciente, lugar do código para o sujeito, tesouro dos significantes, elementos da linguagem, um registro simbólico. “O discurso do inconsciente é o discurso do Outro”. Difere-se do outro (*autre*) minúsculo, que é o outro como o semelhante, registro do imaginário.

“muro”, sendo o recurso à palavra sempre precário para comunicar e partilhar as experiências, esbarrando no *fora-sentido*. De acordo com Laurent (2004, p.24):

No momento mesmo em que aprendemos a falar, fazemos a experiência de alguma coisa que vive de forma diferente no vivente, que é a linguagem e as significações. É nesse mesmo movimento que comunicamos nossas experiências libidinais e que fazemos a descoberta dos limites dessa comunicação – o fato de que a linguagem é um muro. Se não somos excessivamente esmagados pelo mal entendido, então conseguimos falar. Mas fazemos então a experiência de que não sairemos mais da linguagem.

Lacan (1992), sobre isso, enunciou, em uma ironia, que o homem, desde que é falante, está fadado ao fracasso. A imersão na linguagem é traumática por portar em seu centro uma não-relação fundamental¹⁷, sendo essa própria imersão a origem do desamparo primordial do falante. É observável que há sempre palavras demais na língua e elas nunca são suficientes para se dizer o que se deseja. É esse o fato verificado por Freud na associação livre¹⁸: ao colocar o sujeito para falar, constata-se que ele fala e é falado pela língua, verbalizando sempre mais do que quer e sempre outra coisa. O sentido em si é inapreensível, ele está sempre mais além.

A categoria lacaniana de *real*¹⁹ deriva de uma elaboração sobre os limites do sentido e do registro do simbólico; sendo o real aquilo que excede e não é abarcado por qualquer nomeação. O real pode ser compreendido como a borda do sistema da linguagem. Em outras palavras, há para o ser falante uma conta que nunca se fecha, um excedente do enlaçamento do sujeito com a palavra que Lacan nomeou de *gozo*. A partir do conceito de *gozo*, verifica-se que a função do significante ultrapassa a capacidade de engendrar significação.

¹⁷ A respeito dessa “não-relação”, Lacan enunciou seu famoso axioma de que “não há relação sexual”.

¹⁸ Associação livre é a “regra de ouro” da análise proposta por Freud: o convite a se dizer o que vem a mente, sem preocupar com a lógica, coerência e com a inteligibilidade.

¹⁹ Para melhor orientar a leitura, podemos conjugar três conceitos lacanianos: o real, o gozo e o objeto *a*. São todos elementos que escapam à ordem simbólica da linguagem.

Propomos, a partir desse ponto, retomar algumas elaborações anteriormente feitas. O sujeito para a Psicanálise, conforme já abordado, se constitui como um furo na cadeia de significantes do inconsciente; sendo ele um próprio vazio de sentido que insiste em se representar metonimicamente. O sujeito não é uma unidade, porém um constante *devoir* entre dois significantes. Vamos, então, propor uma ilustração da disjunção presente entre *enunciado* e *enunciação* partindo de uma pequena história de origem judia, ilustrada por Freud (1969, p.136):

Dois judeus encontram-se em um trem numa estação da Galícia. 'Onde vais'?, diz um. 'À Cracóvia', diz o outro. 'Que mentiroso tu és!', exclama então o outro., 'Dizes que vai à Cracóvia para que eu acredite que vais a Lemberg, mas sei muito bem que vais mesmo é à Cracóvia. Então, por que mentir?'

A breve história em questão é um dos mais conhecidos e lembrados chistes da obra freudiana. Freud não deixa de observar o refinamento dessa pequena história operada pela técnica do absurdo, além do inevitável efeito de estranheza que a mesma provoca àquele que a lê. Como observa ele, o absurdo é aqui posto em cena através da representação pelo oposto, sendo que, para o primeiro judeu, o segundo mente quando fala a verdade e fala a verdade por meio da mentira. Trata-se de um chiste que, para Freud (1969, p.136), faz uso da ambigüidade inerente à própria comunicação, havendo uma discordância essencial entre o dizer e o dito de um sujeito, assim como entre emissor e receptor no campo enunciativo. É um chiste que, em suas palavras, ataca a própria certeza de nosso conhecimento, de nossas capacidades especulativas:

Estaremos certos em descrever as coisas tal qual são sem nos importarmos em considerar a forma pela qual nosso ouvinte entenderá o que dissermos? Ou será essa uma verdade jesuística, a verdade autêntica consistindo em levar o interlocutor em consideração, fornecendo-lhe um quadro fiel de nosso próprio conhecimento?

Freud já coloca então, antes da Linguística Moderna, a questão sobre o que é um *enunciado* e o que é uma *enunciação*.

O comentário lacaniano sobre essa conhecida história se enlaça diretamente com o contexto de sua busca de uma retificação geral da teoria analítica²⁰, visando reconduzir a relação do sujeito ao significante na experiência do inconsciente. Trata-se de uma história que demonstra que a relação entre *emissor* e *destinatário* é não-recíproca e assimétrica. Esquemáticamente colocando, um “eu minto” no plano do enunciado resulta em um “eu o engano” no plano da enunciação, lugar da própria tapeação do inconsciente e da dúvida concernente a toda significação. Há um ponto de ruptura no campo da enunciação que é o próprio sujeito, no que constituído como segundo em relação ao significante.

O inconsciente freudiano é essa estrutura de linguagem, esse entremeado de mal-entendidos que se depositam e se inscrevem no falante, marcando-o de maneira singular. É a própria incidência da linguagem, ou, em termos lacanianos, a intrusão do significante que determina a divisão subjetiva. Lacan, em seu último ensino, forjou um neologismo para dizer do estatuto do homem de ser um ser falante e um ser falado, o *parlêtre*, em português, *falasser*²¹.

A Psicanálise é, então, uma constante tensão entre o *dito* em relação ao *dizer* e do *enunciado* em relação à *enunciação*, tal como expressa Miller (1997, p.236):

Desta maneira, ir dos fatos aos ditos não é suficiente, um segundo passo essencial é questionar a posição tomada por quem fala quanto aos próprios ditos; e a partir dos ditos localizar o dizer do sujeito, retomar a enunciação – categoria buscada em Jakobson por Lacan – lugar em que está o enunciante frente ao enunciado.

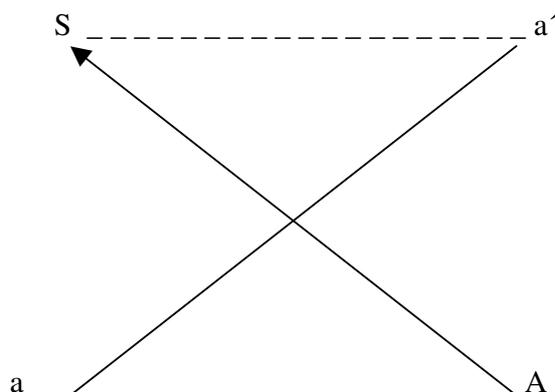
²⁰ Retificação diante dos desvios que, para Lacan, o pensamento freudiano sofrera através das primeiras gerações de analistas.

²¹ O *parlêtre* é um conceito que abarca o inconsciente não apenas estruturado como uma linguagem, mas em sua relação com o corpo e gozo. Trata-se de um conceito que se encontra para além do Estruturalismo.

O exemplo clássico freudiano da análise da estrutura do *dito* em relação ao *dizer* é o pequeno artigo sobre a *Verneinung*, termo de difícil tradução, melhor conhecido como “denegação”. Trata-se de um exemplo a ser compreendido com o devido cuidado para não cair em um psicologismo: como nos adverte Miller, a Psicanálise não tem e não deve fazer sentido no nível da objetividade pura. No caso em questão, um paciente de Freud lhe relata um sonho em que há um personagem que ele não sabe dizer quem é, sendo que imediatamente o comunica: “Não é minha mãe”. Freud não deixa de observar que, entre todos os seres humanos, o seu paciente escolhe a mãe para justamente dizer que não se trata dela. Há aí um “é minha mãe” precedido pela posição que o neurótico assume frente ao próprio dito, colocando a marca da negação. Dessa forma, o significante “mãe” está presente no dito e, como tal, é distinto do índice negativo que modifica a relação do sujeito com ele. A negação, como coloca Freud, é um índice do recalque, sendo que uma representação recalçada no inconsciente só é admitida portando a marca da negação. É um enunciado que porta, para Freud (1976b, p.295), a seguinte enunciação:

É como se o paciente tivesse dito: ‘É verdade que minha mãe me veio à lembrança quando pensei nessa pessoa, porém não estou inclinado a permitir que essa associação entre em consideração.

Pode-se conceituar a oposição entre *enunciado* e *enunciação* a partir do chamado “Esquema L”, que encerra a primeira teorização de Lacan sobre o lugar do analista. Trata-se de uma teorização que foi sofrendo progressiva mudança em seu ensino, mas que nos é bastante ilustrativa. Tem-se um eixo imaginário, lugar da relação do “*Eu*” (consciente) com seu semelhante (o pequeno outro), no caso, a pessoa do analista (eixo a-a’). Paralelamente, há um eixo simbólico, que representa o inconsciente, onde o processo analítico se desenrola, no qual o analista ocupa o lugar do Outro (A) e interpreta o analisante em seu lugar de sujeito (S). O eixo A-S, é o próprio eixo da enunciação inconsciente, que rompe o eixo imaginário e vai além ou aquém do enunciado, que é sempre imaginário. O lugar ocupado pelo analista manifesta uma subtração à essa relação imaginária, devendo o mesmo desaparecer enquanto eu (*moi*), operando no lugar de grande Outro.



Conforme o abordado, observamos que a Psicanálise, juntamente com outras teorias oriundas da Lingüística e da Literatura, oferece um conceito de *sujeito* que é esclarecedor para a presente dissertação. No próximo tópico, demonstraremos de forma bastante breve a noção de *sujeito* para Austin e a maneira como ela se aproxima da noção de sujeito em Lacan.

2.5. SUJEITO E LINGUAGEM PARA AUSTIN

O século XX assistiu ao que se chamou de “virada lingüística”, a partir de conceituações advindas dos filósofos da linguagem. Isso diz respeito a toda uma mudança de paradigma na tradição lingüística que inspirou e possibilitou pensar uma lingüística mais próxima da poética do que da gramática, tendo como porta-voz o filósofo da escola de Oxford, Austin. Austin propõe uma abordagem do que se convencionou chamar de “visão performativa da linguagem”, sendo que o que está em jogo é a linguagem em ação, ou seja, é a sua condição de uso por parte dos falantes que engendram um significado, um significado não passível de ser localizado na estrutura formal da língua apenas. O movimento encabeçado por esse grupo de filósofos, que tem Austin como um importante representante, privilegia o estudo da linguagem ordinária, o próprio funcionamento da língua, em detrimento de uma linguagem ideal, operada por modelos lógicos, propondo assim um diferente método de análise. Isso diz, em outras palavras, de um interesse pela linguagem em uso pelos falantes

que se distancia de uma linguagem formal. Em uma leitura sobre Austin, Ottoni (1998, p.22) coloca:

O desinteresse de Austin por uma linguagem ideal é um dos pontos principais que toca diretamente a um certo tipo de lingüística e de filosofia. É a partir do estudo de certas dificuldades criadas pela linguagem ordinária que, segundo certos filósofos ou lingüistas, uma palavra não expressa um conceito preciso ou mesmo uma frase não expressa um pensamento claro, isto é, não há uma adequação entre as palavras e o conceito e entre a frase e o pensamento. A questão do sentido, do significado e da referência, para um certo tipo de lingüística e filosofia, cria um impasse crucial e, até certo ponto, insolúvel entre algumas teorias sobre a linguagem.

A passagem acima mostra um certo distanciamento de uma lingüística tradicional, demonstra a descrença em uma análise lingüística que parta de uma cisão harmônica e ideal entre *sujeito* e *objeto*, sendo ambos parte de uma implicação mútua. De acordo com a teoria lingüística de Austin, um sujeito não pode se desvincular de seu objeto *fala* e, por conseqüência, não é possível analisar esse objeto *fala* desvinculado do *sujeito*. Esse ponto é uma preocupação importante tratada por Austin em sua obra: a relação entre a fala e seu uso por um sujeito, ou seja, a linguagem tratada como forma de ação ou ato de fala. O conceito de *sujeito*, proposto por Austin, ao se encontrar fundido com seu objeto em uma impossibilidade de se delimitar uma fronteira, possui um lugar que subverte o seu papel centralizador e consciente. O que ele denomina de *eu-sujeito* não possui sozinho o domínio da significação, ele se constitui no próprio momento da enunciação. Podemos constatar que o sujeito, para Austin e para Lacan, não é uma unidade centralizada e autônoma. Ele é um próprio efeito de linguagem e é inapreensível como objeto.

Em uma breve síntese, observamos no decorrer do presente capítulo a maneira como sujeito e linguagem se articulam para alguns teóricos da Lingüística, Psicanálise e Literatura. Tivemos igualmente a chance de verificar como as articulações de cada um deles encontram fortes pontos em comum. Observamos que a importância dada à instância do sujeito da enunciação é um ponto fundamental que cobre as elaborações de Benveniste, de

Barthes, de Lacan, de Charaudeau e de Austin. Para cada um deles, de maneira evidentemente particular, está colocado o sujeito como efeito de linguagem e de discurso. Podemos ir um pouco além e amarrar as teorizações de cada um deles com o que vimos sobre Bakhtin, pensador russo que foi um dos primeiros a se interessar pela questão da enunciação e, conseqüentemente, pela presença do sujeito na linguagem e no discurso. Bakhtin foi bastante inovador no âmbito dos estudos da linguagem em seu tempo e, de alguma maneira, é um precursor dos principais teóricos por nós abordados. A partir disso, vamos, no próximo capítulo, procurar estabelecer um certo diálogo entre esses pensadores, diálogo a ser estabelecido na própria análise dos três contos por nós escolhidos.

CAPÍTULO 3

3.1. RESUMO DOS CONTOS

Iniciamos este capítulo de aplicação do *corpus* apresentando um breve resumo dos contos, para que o leitor possa melhor se localizar.

3.1.1. MISSA DO GALO

O narrador de *Missa do Galo* é Nogueira, um rapaz de dezessete anos de idade que veio ao Rio de Janeiro para o que o mesmo chama de “estudar preparatórios”. Nogueira veio da cidade de Mangaratiba e está hospedado na casa do escrivão Menezes, viúvo de uma de suas primas. Menezes é casado em segundas núpcias com Conceição, uma "santa", que se resigna com uma relação extraconjugal do marido. Este dorme fora de casa uma vez por semana dizendo que vai ao teatro. Vivem na casa, ainda, D. Inácia, a mãe de Conceição, e duas escravas. A história se passa na véspera do Natal, em uma daquelas noites em que o escrivão se ausenta de casa. Nogueira iria com um vizinho à missa do galo e este combinou acordá-lo à meia-noite. O rapaz decide esperar na sala da frente, de maneira a sair sem acordar as demais pessoas. Está lendo um romance, *Os três mosqueteiros*, quando ouve um rumor e passos. É Conceição que se adentra na sala. Começam a conversar, falam de assuntos variados, o tempo vai passando; a conversa se prolonga, emendam os assuntos, riem, aproximam-se e falam baixo para não acordarem D. Inácia. Finalmente, invertendo a combinação, o vizinho grita na rua que é hora da missa do galo. Nogueira sai. No dia seguinte, Conceição está como sempre foi, sem que nada possa lembrar a Nogueira a conversa da noite anterior. No Ano Novo, ele vai para Mangaratiba. Ao retornar, em março, para o Rio de Janeiro, o escrivão havia morrido. Nunca mais encontrou Conceição, sabendo depois que ela havia se casado com o escrevente do marido.

3.1.2. NOITE DE ALMIRANTE

Narrado em terceira pessoa, o conto *Noite de Almirante* apresenta o marujo Deolindo Venta Gande e seu envolvimento com Genoveva, moça que amava. Deolindo acaba de retornar de uma viagem em que ficara dez meses longe da amada, com quem havia iniciado uma

relação três meses antes da partida. Na época da partida, chegou mesmo a pensar em não ir, mas foi convencido a partir pela velha Inácia, senhora com quem Genoveva morava. Ao retornar, ansioso por sua “noite de almirante” em companhia de Genoveva, Deolindo pensa em dizer à sua amada: “*Jurei e cumpro*”. Ele havia cumprido o compromisso de fidelidade ao longo dos dez meses que estiver fora, só pensando nela. Deolindo, então, segue para a casa da amada, mas a encontra fechada. Quem lhe diz o novo endereço da moça é a velha Inácia, já lhe adiantando que a menina estava com a “cabeça virada”: ela havia conhecido um mascate, José Diogo. Inácia recomenda-lhe prudência, mas ele já não a ouve, estando tomado de indignação. Deolindo chega à nova casa de Genoveva, que o recebe de maneira cordial, sem intimidade. A sua explicação para a mudança é simples: o coração mudara. Ele lembra-lhe a promessa de amor feita entre ambos, mas ela diz que coisas aconteceram durante aquele período de sua ausência. Ele pensa em matá-la, mas nada faz, além de entregar o presente que trouxera para a ela: um par de brincos. O marujo ainda alimenta uma esperança de tê-la de volta, mas acaba indo embora após contar algumas histórias da viagem. Sai cabisbaixo, e Genoveva comenta com uma amiga que ele havia dito que se mataria, mas ela complementa: “*Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz.*” O marujo retorna para seu barco, mas não tem coragem de revelar aos companheiros como havia sido a sua “noite de almirante”.

3.1.3. UNS BRAÇOS

O conto *Uns Braços* se inicia com o solicitador Borges ameaçando o jovem Inácio, rapaz que trabalhava para ele e morava na casa do próprio patrão. Borges o acusa de ser preguiçoso. Inácio apenas abaixa a cabeça e retorna para seu prato, sem ousar questionar a cobrança. O jovem tinha quinze anos, filho de um barbeiro e fora empregado pelo pai junto a Borges, mas este o considerava relapso para o serviço. Os insultos do jantar e ameaças, porém, não fazem com que Inácio deixe de pensar nos braços de Severina, que o atraem fortemente e fazem com que ele até mesmo se demore ao tomar seu café.

Esta era a rotina de Inácio ao longo das cinco semanas em que estava hospedado na casa de Borges: auxiliar o solicitador em suas pendências, sem falar com a família, sem criar

intimidades na casa. O rapaz pensava até mesmo em fugir, mas os braços de D. Severina o detinham. “*Agüentava toda a trabalhadeira de fora, toda a melancolia da solidão e do silêncio, toda a grosseria do patrão, pela única paga de ver, três vezes por dia, o famoso par de braços.*” D. Severina, após o incidente do jantar, pela primeira vez, desconfia de que algo mais poderia estar acontecendo com Inácio: ele poderia estar apaixonado por ela. Este sentimento ainda a faz sentir-se satisfeita, vaidosa e amada. A partir deste momento, ela passa a viver um mundo de contradições: primeiramente pensou em dizer tudo a Borges e exigir a saída do menino da casa, mas, ao mesmo tempo, não tinha coragem de acusá-lo; ela passa a tratar Inácio ora de forma terna, ora, ríspida. Acaba por predominar a ternura à rispidez. Certo dia, estando sozinha em casa com Inácio, D. Severina entra no quarto em que ele dormia e fica a admirá-lo. “*Uma criança!*” diz ela, mas este sentimento mistura-se com uma admiração de mulher frente a um homem. Neste ponto, o narrador salienta que se D. Severina pudesse ver os sonhos de Inácio, veria a si mesma lá, conversando com o rapaz e dando-lhe um beijo. “*Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela.*” D. Severina beija os lábios de Inácio, ele estando adormecido. Envergonhada e perplexa consigo mesma, sai do quarto e, a partir de então, começa a usar um xale sobre os braços. Dias mais tarde, Inácio é dispensado do serviço, sem entender a diferença de tratamento de D. Severina. Apesar de tudo, ele nunca esqueceu aquele “*Domingo, na rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: - E foi um sonho! Um simples sonho!*”

3.2. ANÁLISE DOS CONTOS

Optamos por partir de determinadas questões que afirmam o tom aberto para uma análise do presente *corpus* que são o não-dito, o implícito, a ambigüidade, a escrita das entrelinhas e mesmo um impossível de simbolizar que perpassa a enunciação dos sujeitos inscritos na narrativa de cada conto. Constatamos que há um elemento residual que causa a releitura dos contos, assim como algo permanece todo o tempo enigmático para os próprios sujeitos neles representados. Paralelamente ao que está acontecendo, há o que parece estar acontecendo, mergulhando o leitor e os próprios personagens em um universo de incertezas em que múltiplos sentidos ou fora-sentidos se entrecruzam. O convite a se escutar uma

coisa outra que não esteja plenamente dita é perene em cada conto selecionado para essa dissertação. Citamos uma nota de advertência da obra *Psicanálise e Literatura*, de Bellemin-Noël (1978, p.9), em que o autor enuncia:

A psicanálise (entendo por este termo a doutrina freudiana) mais do que uma ciência é a arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana, tal como o homem a vive, isto é a “fala” a um outro ou a si mesmo. Não distinguindo um sujeito de um objeto de conhecimento, ela nega que exista um sujeito definido ou definível, e objetos de pensamento que já não sejam habitados, desviados pelas artimanhas, tentativas, desejos de uma parte do sujeito.

A citação nos convida a retornar a um ponto da discussão teórica que julgamos ser particularmente relevante recuperar aqui, antes de começarmos a analisar os contos. O que a Psicanálise vem a denunciar e que os contos de Machado de Assis se mostram exemplar, é que a verdade, se é que é possível falar dela, só pode ser dita pela metade. De toda experiência de decifração e produção de sentido resta um objeto opaco, impronunciável e heterogêneo ao campo da representação: o objeto **a**. Objeto que, pela sua própria constituição como enigmática, opera como causa de desejo para um sujeito.

Propomos, em nossa análise, sermos solidários com uma afirmação de Maingueneau (2005, p.28) e não separar a instituição literária da enunciação, distanciarmos de uma literatura que estaria retraída no fundo do eu e colocar de antemão o trabalho de construção de uma identidade que deve fundar o próprio espaço de sua própria enunciação. Maingueneau ainda nos adverte que a palavra e o direito à palavra se ligam e nos lembra da importância de se perguntar de onde a palavra pode vir, a quem ela pretende se endereçar, sob qual modalidade, em que momento e em que lugar. Em suas palavras:

Nenhuma enunciação pode escapar a essas questões. E o escritor sabe disso melhor que ninguém, ele cujo discurso jamais deixou de estabelecer o seu direito à existência, de justificar o insustentável do qual ele procede e que ele alimenta querendo reduzi-lo.

Vamos, nas próximas páginas, nos debruçar sobre essas questões e nos esforçar diante delas. Partimos de um olhar perante os personagens como sujeitos de direito, providos de alma e de subjetividade, e que colocam essa subjetividade em cena através da linguagem e de sua enunciação. Essa relação com a linguagem e com a palavra aparece de maneira truncada e velada na Conceição de *Missa do Galo*, o que coloca Nogueira, o seu parceiro no discurso, em um terreno movediço em que nada se responde. A que a palavra e até mesmo a ausência de palavra de Conceição vem a responder? É uma das várias questões suscitadas para Nogueira e para o próprio leitor no decorrer do conto. Em *Uns Braços* a relação com a linguagem é intimamente articulada à instância do desejo, o que confere valor à afirmação de que o desejo é uma prerrogativa dos seres falantes que, por serem marcados pela linguagem, estão distanciados da ordem da necessidade. Isso aproxima muito seus protagonistas, que são Inácio e D. Severina, de seres humanos comuns, providos de anseios, desejos e angústias. Em *Noite de Almirante*, a linguagem ainda apresenta uma função retórica, uma fracassada tentativa de convencimento por parte do marujo Deolindo de recuperar o amor de Genenova, naquele que é possivelmente o conto mais amargo da tríade. A linguagem ainda cumpre, ou deveria cumprir, a função de selar um contrato de fidelidade entre a dupla de protagonistas. A linguagem, logo, se mostra múltipla. Ela se mostra aberta para construções, desconstruções e novas construções do sujeito. E o sujeito literário, como nos lembra Maingueneau, é um sujeito de direito. Passemos, então, aos contos.

3.2.1 MISSA DO GALO

As afirmações do tópico acima nos transportam imediatamente para a frase inicial de *Missa do Galo*, em que Nogueira, o personagem-narrador, parte de uma perplexidade, de algo que para ele permanece como dotado de um caráter enigmático: “*Nunca pude entender a conversa que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.*” Essa perplexidade atravessa toda a conversa travada entre Nogueira e Conceição na sala, convidando o leitor a compartilhar do embaraço experimentado pelo personagem-narrador. Ainda nos detendo nessa primeira frase do conto, podemos dizer que ela nos remete ao dizer de Barthes sobre a função de suplência da escrita, sendo a mesma uma tentativa de

inscrever o real que não se inscreve. Há um enigma insolúvel que transborda para Nogueira na noite em que se narra o conto e que permanece causando-o mesmo depois de tantos anos. O leitor é também convidado, nos detendo ainda na primeira frase, a se colocar como sujeito e buscar dar sentidos ao seu relato. São sentidos que escapam e remetem metonimicamente a outros sentidos e, como também nos lembra Barthes, não se fecham e não se concluem.

Nogueira narra os acontecimentos partindo de um distanciamento temporal, ressignificando o vivido através do próprio ato de narrar. A frase inicial pode ser, em uma terceira concepção, compreendida como uma abertura dada ao leitor para que ele, como sujeito, preencha as lacunas de seu relato e decifre os enigmas que permanecem insondáveis para o próprio narrador. O leitor, em *Missa do Galo*, é colocado em uma posição de aproximação com os fatos descritos. Torna-se claro, pela própria frase, que se trata de um terreno de conjecturas, imprecisões e interpretações particulares; e não de uma plena compreensão dos fatos tomados como empíricos. O próprio narrador nos dá um testemunho da imprecisão do que ele estava para contar: “*Era pelos anos de 1861 ou 1862*”. A estrutura do conto, pois, obedece à própria estrutura de linguagem no inconsciente, que é a lógica do *a-posteriori*, uma lógica retroativa de significação. O relato, determinado pela lógica do inconsciente, sofre as vicissitudes da metáfora e metonímia e o distanciamento cronológico dos fatos contribui ainda para as incertezas ali presentes. As dimensões da ambigüidade, do ocultamento e do não-dito aparecem como constituintes da estrutura da casa em que o narrador se encontrava hospedado. O teatro que o escritor Meneses dizia freqüentar era, nas palavras do narrador, “*um eufemismo em ação*”, um encobrimento deslocado para seus encontros extraconjungais. Conceição, a esposa de Meneses, também é conivente com o disfarce, a omissão e o próprio encobrimento para as traições do marido: “*No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas.*” A mãe de Conceição apenas manifestava seu descontentamento para com as atitudes do genro com uma careta, guardando assim o silêncio. Até mesmo as escravas da casa colaboravam para a atmosfera de ocultamento da infidelidade de Meneses, e riam “à socapa”. São pontos importantes para a construção da atmosfera do conto.

Podemos vislumbrar a maneira como Nogueira se constrói em sua linguagem e em seu discurso, considerando a maneira pela qual ele nos descreve Conceição, como uma “santa” que se resignara diante da infidelidade conjugal do marido. Podemos dizer que é essa própria resignação que é posta em jogo e questionada no decorrer do conto. A trapaça constitutiva da linguagem e do discurso, como a psicanálise e a lingüística nos ensinam, é perceptível em suas atribuições discrepantes sobre a figura de Conceição. No início, ele nos diz sobre ela: “*Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática.*” O parágrafo prossegue com o narrador dizendo “*Não sabia odiar; **pode ser** até que não soubesse amar.*” (Grifo nosso) Mais uma vez a construção da frase apresenta um ponto de tensão, uma velada ambigüidade, pois, se por um lado pode ser que Conceição não soubesse amar, no decorrer do conto veremos que ela parecia saber amar por demais. Mais adiante, a certo ponto de seu encontro com Conceição, Nogueira se emenda: “*Magra embora, tinha não sei qual balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite.*” E diz ainda em outro momento: “*Há impressões daquela noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, lindíssima.*” A imagem conflitante e distorcida de Conceição ganha um outro contorno ao final do conto, quando Nogueira nos dá um testemunho do dia que seguiu a noite em que se desenrola o conto: “*Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera.*” Cada comentário de Nogueira é permeado por descrições das atitudes de Conceição, estas sempre ambíguas. Podemos exemplificar com o momento em que Conceição diz estar ficando velha e Nogueira, de maneira cortês, nega sua afirmativa: “*Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir.*” As afirmações do narrador são, assim, relativizadas, pouco assertivas, e não se encerram m uma interpretação unívoca.

É interessante observar que é a própria literatura que serviu de elemento propulsor para determinadas construções fantasmáticas de Nogueira sobre seu estranho e enigmático encontro com Conceição. O narrador se encontrava na sala de estar da casa em que estava hospedado, aguardando a hora de acordar um vizinho para irem juntos assistir a Missa do

Galo, com um exemplar de *Os Três Mosqueteiros* na mão para passar o tempo. O devaneio descrito por Nogueira nos auxilia a compreender algumas de suas construções subjetivas e como as mesmas influenciaram no relato de suas lembranças sobre aquela noite: “*Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo de D`Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.*” É precisamente nesse momento que Conceição surge na sala e a cadeia associativa de Nogueira a remete ao seu momento de devaneio literário: “*Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com meu livro de aventuras.*” A literatura serve também de porta de entrada para o encontro entre eles, quando Conceição pergunta a Nogueira que romances ele tem lido: “*Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos entre as pálpebras meio cerradas, sem os tirar de mim.*” Mais adiante, o narrador observa: “*A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro.*” Percebemos, então, uma diversidade de elementos que contribuem para o deslocamento de uma realidade factual para um outra psíquica, essa regida pelas leis da linguagem. Primeiramente, pelo próprio distanciamento cronológico dos fatos narrados, o que confere uma indiscutível dubiedade em sua veracidade. Segundamente, pelo processo de ressignificação dos fatos que se dá pelo viés do próprio relato. E por último, pelo próprio efeito que a leitura conferia ao narrador no preciso momento que Conceição entra. Nogueira nos dá essa dimensão do tempo que é o tempo subjetivo, não marcado pelo compasso do relógio: “*Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera...*”

Aos nos atentarmos para os diálogos travados entre a dupla de protagonistas, a sua aparente banalidade é o que primeiramente nos chama a atenção como leitores. Banalidade apenas aparente, pois a linguagem não se torna apenas uma ponte para a comunicação entre Nogueira e Conceição, mas o tempo todo reforça uma dubiedade, uma tensão entre enunciado e enunciação, entre um dizer que se encontra disjunto de um dito. A história, construída inteiramente a partir do diálogo e das impressões do narrador, se desenrola em uma sucessão de atos não consumados, intenções não realizadas, permeadas por uma atmosfera de constante insinuação, sendo que sempre falta uma palavra e um dizer entre

ambos. O que é apontado é algo do não-realizado que a própria estrutura da linguagem evidencia nas frases vazias e aparentemente destituídas de importância, frases que ganham força quando aliadas a uma encenação marcada por gestos, olhares, cochichos, devaneios, movimentos e a sonolência de Conceição. A constante encenação de Conceição, suas mudanças de posição na sala, seus olhares, sua sonolência, sua língua que umedece o beijo e tantos outros sinais nos remetem à teorização de Charaudeau sobre a relação contratual na comunicação. Comunicar é, como já vimos no capítulo teórico, produzir uma encenação de acordo e em função dos efeitos de sentido que um sujeito vise a provocar em seu interlocutor. Dentre os múltiplos sujeitos presentes no contrato de comunicação, a relação contratual depende das expectativas e construções feitas por cada parceiro sobre o outro, no caso do conto, de Nogueira sobre as atitudes de Conceição. Ambos são os sujeitos enunciativos criados pelo Eu comunicante que é o autor, no caso, Machado de Assis. Se buscamos incessantemente compreender e dar sentido à esse breve encontro descrito em *Missa do Galo* é pelo fato de o Eu comunicante juntamente com seus sujeitos enunciativos terem satisfatoriamente atingido um sujeito-leitor que interprete a obra.

Essa encenação não apenas afeta o narrador e o coloca em uma rede de conjecturas sobre as intenções de Conceição, como também a própria subjetividade do leitor é posta em cena. O narrador, porém, em momento algum explicita sua dúvida, mas mostra de diversas formas o que ele pensa que há de deliberado e dissimulado nas atitudes de Conceição. A dúvida é colocada em jogo logo na entrada de Conceição, quando Nogueira pergunta se a havia acordado e ela replica que acordara por conta própria. *“Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam ainda ter ainda pegado no sono Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para não me afligir ou aborrecer Já disse que ela era boa, muito boa.”* Percebemos que o narrador insinua as segundas intenções por parte de Conceição ao mesmo tempo que se esforça por encobri-las. A dúvida é instalada e imediatamente desmentida, mas instalada no espírito do leitor: ela viera até a sala porque acordara ou para se encontrar com Nogueira? O sujeito do inconsciente se faz presente precisamente quando algo vacila, em uma claudicação como essa em que aparece a divisão subjetiva do narrador.

Há também momentos em que Conceição se inclina em direção a Nogueira para “ouvi-lo melhor”. E toda a sua aparente mostração, com as mangas naturalmente caídas, sua aproximação, seus comentários sobre mulheres santas e levianas; tudo é confrontado por momentos de rechaço: “*De quando em quando reprimia-me.*”, “*Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me: -Mais baixo! Mamãe pode acordar.*” Sobre essas e outras conjecturas, é importante lembrar que todos os fatos narrados são filtrados pela posição subjetiva de Nogueira, por ser ele o personagem-narrador e ser o próprio alvo da insinuante Conceição. Assim como ocorre com o Bentinho de *Dom Casmurro*, Nogueira não é um narrador confiável, o que conduz o leitor a várias significações, muitas delas inconciliáveis entre si.

Podemos dizer que o conto *Missa do Galo* é inteiramente construído em um paradoxo: a linguagem e o discurso que aproximam os dois personagens se mostram como não operando para significar o momento, sendo sufocados por um discurso vazio que visa a encobrir, suprir aquilo que as palavras não abarcam ou ainda que visa a encobrir o que se encontra por detrás das impressões aparentes. A impossibilidade do narrador de responder perante o que acontecia na sala entre ele e Conceição tomava cena com um estranhamento e especulações que insistem pela busca de um sentido inapreensível. Algumas passagens se mostram, assim, ilustrativas: “*Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos.*”, “*Não entendi a negativa, ela pode ser também que não a entendesse.*”, “*Quando eu acabava uma narrativa ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra.*”, “*Há impressões daquela noite que me parecem truncadas e confusas: contradigo-me, atrapalho-me.*”, “*Queria e não queria acabar a conversação...*”, “*Concordei para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos.*”, “*Chegamos a ficar por algum tempo - não posso dizer quanto – inteiramente calados.*” A linguagem também toma a cena do conto de forma dominante, ocorrendo uma paralisia, uma inibição que tolhe as ações dos protagonistas, fazendo as mesmas permanecerem confinadas ao nível das intenções. Podemos exemplificar com três passagens: “*A idéia do oratório trouxe-me a da missa, lembrou-me que podia ser tarde e quis dizê-lo. Penso que*

cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja.”, “Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu...”, “O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo.” As citações acima remetem a algumas teorizações de Brandão (1996) sobre a linguagem em sua articulação com o desejo e o sujeito na literatura. A autora coloca que é apenas a linguagem que pode encenar o sujeito atravessado pelos seus fantasmas e que permite a ele emergir a sua verdade, mesmo transitoriamente. A construção do sujeito pelos efeitos de linguagem, ainda segundo Brandão (1996, p. 68), provoca um rumor inconsciente que é muito mais da ordem do significante que do significado, rumor esse da própria enunciação e seu deslizar onde o sujeito se move. Toda a cena envolvendo Nogueira e Conceição na sala de estar é paradigmática para ilustrar tal proposição.

Sobre a construção do sujeito pelos efeitos de linguagem e de discurso, observamos que conversa travada entre os protagonistas do conto segue também uma associação livre semelhante ao processo psicanalítico. É pela associação livre que o sujeito se constrói e reconstrói partindo de seu próprio discurso. Ao fazer um comentário sobre os quadros da sala, Conceição se deixa levar por várias associações que se inter cruzam. Passam a falar de mulheres tidas como vulgares e santas, e Conceição se remete à sua infância e depois retorna ao presente, de maneira mesclada e descompromissada com a lógica dos fatos: *“Falava das suas devoções de menina e moça. Em seguida referia umas anedotas de baile, uns casos de passeio, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura, quase sem interrupção. Quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada.”* Nogueira ressalta ainda algo que ela omitira em seu discurso, que certamente não é por acaso, pois remete à posição conjugal resignada de Conceição: *“Não me contou, mas eu sabia que se casara aos vinte e sete anos.”*

Essa particular cena sobre os quadros é interessante para se vislumbrar a relação dos sujeitos com sua enunciação. Sobre os quadros e em uma alusão ao escritor Meneses, o

narrador diz: “*Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto, mas eram mulheres. Vulgaremos ambos; naquele tempo não me pareciam feios.*” A ironia do narrador novamente transparece nessa passagem, pois sabemos das relações do escrivão com diversas mulheres. Conceição, por sua vez, diz preferir quadros mais castos e puros, como duas santas. Sobre esses mesmos quadros, Conceição profere uma frase solta e aparentemente desprovida de sentido ou importância: “*-Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.*” Conceição, em seu uso particular da linguagem, como diz Benveniste, sugere muitos dizeres nessa enunciação. O que, pois, precisa ser trocado em sua vida? Podemos, pela própria atmosfera e construção do conto, suspeitar que se trata de seu próprio marido e que os novos quadros sejam uma referência a Nogueira como um potencial substituto. Podemos fazer essa interpretação, mas não afirmá-la assertivamente. Mais adiante, o sujeito novamente aparece no próprio ato da enunciação, em uma frase mais desconexa e aparentemente banal por parte de Conceição: “*-Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco, como se falasse consigo.*” A idéia de mudança, troca e substituição novamente aparece, de forma aparentemente pouco importante, no discurso de Conceição. São elementos que potencializam o terreno de ambigüidades e incertezas em que move o conto.

Ao final do conto, o amigo termina por bater na janela e despertar o narrador de toda a atmosfera erguida entre ele e Conceição na sala de estar. Nada, pois, se consuma e tudo se mantém no âmbito da fantasia e das especulações. Nogueira vai para a missa, a encontra no dia seguinte “*...como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversa da véspera.*” Nogueira deixa o Rio de Janeiro e não vê mais Conceição. Ele depois retorna à capital fluminense, sendo que o marido de Conceição morrera e ela já se casara com outro: “*Ouvi dizer que casara com o escrevente juramentado do marido.*” O último parágrafo e especialmente a frase final, sugere um retorno à realidade da vida cotidiana, em um momento que podemos, na condição de leitores, construir e reconstruir significações para o texto. Podemos nos perguntar sobre o movimento de Conceição se casar novamente, que sugere uma repetição monótona em torno do mesmo e faz de seu encontro com Nogueira um momento apenas efêmero para uma vida doméstica aprisionada,

uma possível insinuação como válvula de escape para um casamento infeliz. É um desfecho enigmático e aberto, como toda a estrutura do conto.

Sobre o conto *Missa do Galo*, Gotlib (1990, p.79) observa:

Entre o nível das boas intenções, aliás, reiteradas, e o das outras, as segundas intenções, sugeridas, há um intervalo em que reside o sentido do conto. Pois este intervalo tende a ser desfeito, a cada detalhe. Mas, ao contrário, a cada detalhe ele mais se amplia e se desdobra. Sabemos e não sabemos dos limites entre estas intenções. Permanece a dúvida, em vibração, na periclitância.

Sobre o intervalo citado por Gotlib, podemos fazer equivaler a própria estrutura do sujeito na linguagem e seu infinito deslocamento metonímico na trama do sentido, de acordo com as teorizações de Lacan e especificamente de Barthes no que se refere ao sujeito na literatura. Se então a chave para compreender claramente o enigma de *Missa do Galo* não existe, terminamos essa exposição com uma curiosa metáfora fornecida pelo narrador no início do conto: “*Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria outra, a terceira ficava em casa.*”

Mello (2002, p.90/91) nos dá alguns direcionamentos para se pensar a relação do falante com a linguagem, apostando na incompletude da própria linguagem, do sentido e do sujeito, como é tão expressivo no conto *Missa do Galo*. Nesse artigo, o silêncio é apontado como uma suplência frente à insuficiência do recurso à simbolização para tudo se representar, em uma referência particular ao texto ficcional:

Enfim, esse texto procurará identificar e questionar o silêncio polifônico e plurissignificante como forma de expressão, como maneira de apontar o não-dito, o não traduzido em palavras, mas que adquire dimensão do dito, um silêncio que se torna força que motiva outras vozes do texto, imprimindo-lhes unidade de significação.

Remete-se, assim, a outro ponto do texto de Mello (2002, p.107):

Além das palavras, há algo de que elas não dão conta, que não abarcam, há algo que elas não sabem dizer, mas é através delas que essa falta é dita, é mostrada.

Cabe então, no esforço individual de interpretação, questionar e tentar localizar os efeitos de real que estão presente no texto literário, “o barulho do silêncio”, como um ponto de gozo. A interpretação, como os autores do capítulo teórico e a própria experiência de leitura do conto nos ensinam, é um movimento constante que, por seu caráter infinitamente aberto, é também igualmente provisório.

3.2.2 UNS BRAÇOS

Propomos iniciar a análise do conto *Uns Braços* partindo de algumas considerações lacanianas a respeito de sua tríade *necessidade, demanda e desejo*. Lacan (1999, p.91) diz: “*O que é a demanda? É aquilo que, a partir de uma necessidade, passa por meio do significante dirigido ao Outro.*” Mais adiante, Lacan (1999, p.92) diz também:

O sistema das necessidades entra na dimensão da linguagem para ali ser remodelado, mas também para se despejar no complexo significante ao infinito, e é isso que faz com que a demanda seja, essencialmente, algo que se coloca por natureza como podendo ser exorbitante.

Se a demanda, ao contrário da necessidade, se encontra articulada à ordem da linguagem e do significante, o desejo é um resto da demanda que não se encadeia e se desloca indefinidamente. O desejo é a metonímia de uma *falta-a-ser* de uma impossibilidade de o sujeito se satisfazer plenamente por ser marcado pela linguagem, também de acordo com Lacan (1999, p.96):

O que é o desejo? O desejo é definido por uma defasagem essencial em relação a tudo o que é, pura e simplesmente, da ordem da direção imaginária da necessidade –

necessidade que a demanda introduz numa ordem outra, a ordem simbólica, com tudo o que ela pode introduzir aqui de perturbações.

Em *Uns Braços*, é possível vislumbrar o inconciliável hiato entre a demanda e o desejo estruturalmente impossível a partir dos meandros da linguagem, do posicionamento discursivo de cada um dos sujeitos inseridos no conto. O conto também nos apresenta uma verdade equivalente à verdade onírica, conforme veremos.

Ao contrário do que ocorre em *Missa do Galo*, aqui temos um narrador onisciente, que fala em terceira pessoa e que sabe mais do que os próprios personagens sobre o que está ocorrendo em suas voltas. O narrador tece uma infinidade de ambigüidades e ironias no decorrer do conto, introduzindo o espaço da enunciação e do não-dito. As ambigüidades narrativas, em que uma significação é colocada em suspeita e sempre levanta uma outra, estão em ressonância com o próprio campo em que movem e que move os personagens, que é o campo do desejo e a sua opacidade.

No conto, Inácio é um rapaz de quinze anos que trabalha para o solicitador Borges e mora em sua casa, onde também reside D. Severina, esposa de Borges, uma mulher “... *com vinte e sete anos floridos e sólidos.*” Sobre a caracterização de D. Severina, é ela também apresentada como uma mulher comum, o que cria um contraponto à extrema idealização a que Inácio a coloca: “*De pé, era muito vistosa; andando tinha meneios engraçados... Não se pode dizer que era bonita; mas também não era feia.*”

A rotina de Inácio é dura e solitária, permanecendo sempre recolhido em seu quarto, só saindo durante as refeições. “*Cinco semanas de solidão, de trabalho sem gosto, longe da mãe e das irmãs; cinco semanas de silêncio, porque ele só falava uma vez ou outra na rua; em casa, nada.*” Apesar da dureza da realidade que se apresentava, Inácio se sentia preso à casa de Borges pelo forte desejo de ver os opulentos braços de D. Severina, braços que estavam sempre à mostra. “*Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo.*” O narrador, por sua vez, nos adverte que isso ocorria por culpa da própria D. Severina que só usava mangas curtas, e nos diz com um tom irônico e

ambíguo, ao justificá-la: “...mas é justo explicar que ela não os trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas.” É uma passagem exemplar para demonstrar a estrutura da denegação, de uma afirmação que se faz partindo de uma negativa. Permanece tocada, mas nunca explicitada, a idéia de que D. Severina exibia propositalmente os braços, deixando-os descobertos para serem mirados.

Três passagens demonstram o impasse, a divisão de Inácio diante da figura de D. Severina e, metonimicante, diante de seus braços. Em um momento, o narrador diz: “*Tinha vontade de ir embora e de ficar.*” Mais adiante, Inácio diz a si mesmo que planeja fugir da casa do solicitador e de sua árida rotina. “*Não foi, sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina.*” Em um outro momento, perante a estranha maneira que D. Severina passa a tratá-lo ao desconfiar de seu interesse por ela, Inácio repete novamente para si mesmo que ia embora. “*Chegava a casa e não se ia embora. Os braços de D. Severina fechavam-lhe um parêntesis no meio do longo e fastidioso período da vida que levava, e essa oração intercalada trazia uma idéia original e profunda, inventada pelo céu unicamente para ele.*” Os braços se tornam, para Inácio, “*suas tendas de repouso*”, os despertava do vazio em que sua vida se encontrava: “*Agüentava toda a trabalhadeira de fora, toda a melancolia da solidão e do silêncio, toda a grosseria do patrão, pela única paga de ver, três vezes por dia, o famoso par de braços.*”

A maneira como o narrador descreve as atitudes dos personagens é dúbia, sendo que uma atitude manifesta é contraposta por uma dissimulação, um velamento. Há um ponto obscuro que se choca com um outro mais visível, encarnando um jogo de presença e ausência, próprio da estrutura da linguagem e do significante. Isso é particularmente visível na maneira como D. Severina é descrita, através de atitudes repletas de disfarces e denegações, apoiando-se em desculpas e pretextos, conscientes ou não, que justificam seus atos e sentimentos. Isso aparece, primeiramente, quando D. Severina desconfia pela primeira vez das atitudes de Inácio e percebe indícios de um interesse ou apaixonamento por ela. Observemos a seguinte passagem: “*... D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa. Rejeitou a idéia logo, uma criança! Mas há idéias que são da família das moscas teimosas; por mais que a gente*

as sacuda, elas tornam e pousam. Criança? Tinha quinze anos; e ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço Que admira se começasse a amar? E não era ela bonita? Esta outra idéia não foi rejeitada, antes afagada e beijada..” D. Severina supõe a atração de Inácio por ela, mas rejeita e justifica tal idéia alegando ser ele apenas uma criança. D. Severina constrói suas hipóteses para imediatamente refutá-las e posteriormente reconstruí-las, em um jogo conflitante de palavras e expectativas. A ironia do narrador novamente aparece, pois o que convence D. Severina da veracidade de suas suspeitas é a sua própria vaidade, é o fato de se considerar desejável para um homem.

Diante de sua descoberta, D. Severina se vê diante de uma “... *complicação moral, que ela só conheceu pelos efeitos, não achando meio de discernir o que era.*” Essa complicação moral indizível e não tolerável para ela própria era o fato de também se ver apaixonada por Inácio ou, ao menos, intensamente capturada por ele. Em outras palavras, da posição de objeto ela passa para a de sujeito do desejo, posições sempre vinculadas com a perspectiva do par de opostos *olhar – ser olhado*.

O par de opostos *ocultar – velar*, que permeia todo o conto, aparece de forma ainda mais clara na passagem seguinte: “*Não podia entender-se nem equilibrar-se, chegou a pensar em dizer tudo ao solicitador, e ele que mandasse embora o fedelho. Mas que era tudo? Aqui estacou: realmente, não havia mais que suposição, coincidência e possivelmente ilusão. Não, não, ilusão não era. E logo recolhia os indícios vagos, as atitudes do mocinho, o acanhamento, as distrações, para rejeitar a idéia de estar enganada. Daí a pouco, (capciosa natureza!) refletindo que seria mau acusá-lo sem fundamento; admitiu que se iludisse, para o único fim de observá-lo melhor e averiguar bem a realidade das coisas.*” (Grifo nosso) As trapaças discursivas presentes na passagem acima são diversas, todas muito sutis e significativas para compreendermos como D. Severina se estrutura como sujeito a partir de sua posição nas malhas da linguagem. Ela ora aceita, ora refuta a idéia de desejar e de ser desejada por Inácio. Convence a si mesma sobre o caráter ilusório de suas suspeitas para imediatamente, a seguir, desmenti-lo. D. Severina também se esconde, se escamoteia pela via da linguagem e da construção do pensamento,

constantemente justificando seus anseios e atitudes por uma via deslocada e indireta. Como, por exemplo, pelo fato de acudir que seria mau acusar Inácio ao solicitador sem fundamento e também por decidir nada dizer ao marido para o único fim de observá-lo melhor. A maneira como o narrador tece os adjetivos que D. Severina atribui a Inácio também é fundamental para ilustrar a sua divisão perante o desejo que é encenada pela via da linguagem. Em um momento, ele é descrito com rispidez como “o fedelho” e, posteriormente, com afeto e ternura como “o mocinho”. O narrador não explicita a ambivalência de D. Severina, deixando-a aflorar no não-dito das construções frasais.

As considerações expostas são novamente verificadas em algumas poucas linhas posteriores do conto, extremamente sutis para demonstrar como D. Severina constrói o seu próprio escamoteamento no discurso, a partir de ambigüidades, não-ditos, pretextos e denegações: “*D. Severina compreendeu que não havia rezear nenhum desacato, e conclui que o melhor era não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto, e outro à pobre criança. Já se persuadiu bem que ele era criança, e assentou de o tratar tão secamente como até ali, ou ainda mais. E assim o fez; Inácio começou a sentir que ela fugia com os olhos, ou falava áspero, quase tanto como o próprio Borges. De outras vezes, é verdade que o tom da voz saía brando e até meigo, muito meigo; assim como o olhar, geralmente esquivo, tanto errava por outras partes, que, para descansar, vinha pousar na cabeça dele; mas tudo isso era curto.*” (Grifo nosso) Como podemos perceber pelas duas últimas passagens selecionadas, o narrador abre uma via crítica para os fatos descritos, criando um percurso narrativo repleto de sutilezas e ambigüidades que dialogam e confrontam entre si. As construções dos personagens, por conta de tais ambigüidades e da ironia fina do narrador, nunca se fecham e se concluem, permanecendo um caminho aberto para se colher outros sentidos a partir de uma segunda leitura.

Com relação ao personagem de Inácio, ele não possui perspicácia e capacidade dedutiva semelhante à de D. Severina, sendo descrito, desde o início como marcado pelo traço de um não-saber. Ele possuía “... *olhos de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada.*” Era um rapaz também facilmente dado a devaneios e sonhos diurnos, como atesta a passagem: “... *falou a D. Severina de trinta mil coisas que*

não interessavam nada ao nosso Inácio; mas enquanto falava, não o descompunha e ele podia devanear a larga.” Na passagem seguinte, o devaneio de Inácio é mais rico em detalhes e mesclado com o plano onírico: “... *pegou um dos folhetos, a Princesa Magalona, e começou a ler. Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham. Ao cabo de meia hora, deixou cair o folheto e pôs os olhos na parede, donde, cinco minutos depois, viu sair a dama de seus cuidados. O natural era que se espantasse; mas não se espantou. Embora com as pálpebras cerradas viu-a desprender-se de todo, parar, sorrir e andar para a rede. Era ela mesma; eram os seus mesmos braços.*” O sonho e a fantasia, conforme veremos, vêm a ser elementos centrais para o conto, sendo a cena onírica o único lugar onde o desejo de Inácio poderá ser realizado. Lembramos que, para Freud, o sonho possui duas características fundamentais: ele é uma via régia para o inconsciente e a própria realização (encenação, enunciação) de um desejo.

O conto prossegue com a intensificação da atração entre a dupla de protagonistas, cada um entregue aos seus próprios devaneios, interpretações e construções imaginárias. O silenciamento é completo no decorrer de toda a história. Inácio desconhece o que se passa com D. Severina assim como o mesmo ocorre na via oposta. O próprio Borges também não parece em momento algum estar ciente do que se passa entre sua mulher e o jovem Inácio. A situação vai paulatinamente se agravando para o rapaz: “*A agitação de Inácio ia crescendo, sem que ele pudesse acalmar-se nem entender-se. Não estava bem em parte nenhuma. Acordava de noite, pensando em D. Severina. Na rua, trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que dantes, e não via mulher, ao longo ou ao perto, que lhe não trouxesse à memória.*” Essa passagem demarca um ponto nodal do conto que caminha para um episódio que culmina em seu desfecho. Trata-se de uma tarde de domingo em que Borges saíra de casa, deixando sozinhos Inácio e D. Severina. O narrador anuncia antecipadamente o clímax da história, causando a curiosidade do leitor: “*Afinal, porém, teve de sair, e para nunca mais; eis aqui como e porquê.*”

Nessa tarde, Inácio adormece em sua rede, absorto em pensamentos com a figura de D. Severina. Essa, por sua vez, ao ouvir o marido sair e se encontrar sozinha com o rapaz,

visivelmente se angustia: “*Parecia fora do natural, inquieta, quase maluca; levantando-se, foi pegar na jarra que estava em cima do aparador e deixou-a no mesmo lugar; depois caminhou até a porta, deteve-se e voltou, ao que parece, sem plano. Sentou-se outra vez, cinco ou dez minutos.*” Percebemos determinadas intenções que não se consumam, não se realizam. D. Severina apenas consegue consentir em ir a até o quarto do rapaz através de um subterfúgio, de uma intenção deslocada, assim como já apontamos em outros momentos do conto. D. Severina transgride as regras sociais e certamente as suas próprias através de outro escamoteamento: “*De repente, lembrou-se que Inácio comera pouco ao almoço e tinha o ar abatido, e advertiu que podia estar doente; podia ser até que estivesse muito mal. Saiu da sala, atravessou **rasgadamente** o corredor e foi até o quarto do mocinho, cuja porta achou escancarada.*” (Grifo nosso)

O termo “rasgadamente” sugere a maneira precipitada, abruptamente decidida que D. Severina se guiou ao quarto de Inácio, o agir no lugar do pensar. Ela encontra Inácio profundamente adormecido na rede. D. Severina novamente hesita, se divide, tentar obter controle sobre a situação que para ela mesma se apresentava como desenfreada. O adjetivo “uma criança!” novamente aparece, e por duas vezes, naquela “*língua sem palavras que todos trazemos conosco*”, como coloca o narrador. Trata-se de uma proteção contra sua própria exigência de satisfação, uma distorção oferecida pela barreira do recalque. Uma barreira sempre precária para tratar o gozo que retorna ferozmente, como esclarecem as passagens grifadas: “*E mirou-o lentamente, **fartou-se de vê-lo**, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e **uma dessas idéias corrigia ou corrompia a outra.***” (Grifo nosso)

Em uma atmosfera envolta em devaneios e fantasias, em que D. Severina fantasia ser ela própria vista na imaginação do rapaz e se imagina sendo vista da própria rede em que Inácio encontrava adormecido, ela termina, “*meia mãe, meia amiga*”, por beijar os seus lábios. “*Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela.*” Inácio não acorda, mas, tomada de culpa e remorso, D. Severina recua e convence Borges a demiti-lo, elemento silenciado pelo narrador, mas possível de

ser inferido. Surge depois, pela primeira vez ao fim do conto, com os braços cobertos por um xale, como observa Inácio.

O objeto de satisfação plena do campo do desejo, como evocamos no início da análise do conto, é fundamentalmente perdido pela estrutura da linguagem e se desloca indefinidamente. O objeto só existe mediado pela fantasia ou é encenado pela estrutura do sonho. No caso de Inácio, o encontro com o objeto se dá pela via do sonho e para D. Severina pela via da fantasia, marcando um desencontro entre a dupla de personagens.

Já apontamos Inácio como o personagem marcado pela posição do não-saber. Isso nos transporta diretamente para o desfecho do conto. O beijo para ele ocorre no plano onírico, sem que ele esteja ciente do mesmo. Por fim, ao ser despedido, Inácio também saiu na ignorância: *“Inácio saiu sem entender nada. Não entendia a despedida, nem a mudança completa de D. Severina em relação a ele, nem o xale, nem nada!”* Inácio sai da casa em silêncio, como sempre lá permanecera e sem maiores explicações. Mas leva consigo *“o sabor do sonho”*, a impressão indelével da satisfação que ele próprio também não sabe que experimentou: *“E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou igual àquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: -E foi um sonho! um simples sonho!”*

Podemos compreender o conto também partindo do contrato situacional narrativo em que se inscrevem os sujeitos enunciadorees representados no mesmo. Temos um sujeito-narrador-enunciante onisciente que possui forte domínio de sua narrativa, uma onisciência afirmada através de inúmeros recursos: *flashbacks*, antecipações e marcações temporais. Os sujeitos enunciadorees, inscritos no conto, apresentam um posicionamento concordante com seu lugar em um contrato socialmente estabelecido. Esses sujeitos respondem, através da prática languageira, a uma interação de normas e convenções, que se tornam partilhadas, imbricadas e entrecruzadas. Trata-se, em outros termos, de sujeitos circunscritos em processos identitários, inseridos em práticas sociais e em ações contextuais que bordam sua posição enunciativa.

Em *Uns Braços*, há um contexto e um contrato de comunicação bastante regulado pela posição social ocupada por cada sujeito: Inácio, D. Severina e Borges. Para Inácio, como já dizemos aqui, a realidade é dura. Desde o início do conto, a posição social inferior ocupada por Inácio na casa é evidenciada na seguinte passagem: “*Tudo isso posto sobre um corpo não destituído de graça, ainda que mal vestido.*” Mais adiante, podemos ler: “*...retirou-se, como de costume, para o seu quarto, nos fundos da casa.*” E ainda: “*...Inácio estirou-se na rede (não tinha ali outra cama).*” (Grifo nosso)

No contexto situacional encenado no conto, vemos Inácio e D. Severina subjugados pela figura de Borges de maneiras distintas. Para Inácio, o seu lugar reservado na casa é o lugar do completo silêncio, sendo constantemente agredido e oprimido pelo solicitador. O único momento em que Inácio se manifesta com sujeito perante Borges é ironicamente justificado pelo narrador: “*Inácio chegou ao extremo de confiança de rir um dia à mesa, coisa que jamais fizera; e o solicitador não o tratou mal dessa vez, porque era ele que contava um caso engraçado, e ninguém pune o outro pelo aplauso que recebe.*” É clara a assimetria das posições de Borges e Inácio e também a maneira como essa assimetria é decisiva para que se regulem as práticas languageiras entre ambos.

Essa assimetria se estende também para o casal central do conto, sendo que podemos tecer algumas considerações sobre a posição enunciativa de D. Severina perante Borges. A sua submissão é ilustrada na seguinte passagem: “*D. Severina apaziguava-o com desculpas, a pobreza da comadre, o caiporismo do compadre, e fazia-lhe carinhos, a medo, que eles podiam irritá-lo mais.*” Borges representa assim a parte dominante, agindo conforme lhe convém. Em contrapartida, para Inácio, a parte dependente, só resta permanecer à sombra da de seu protetor. Isso explica o fato dele encontrar felicidade apenas no plano da fantasia, conforme vimos.

Podemos observar a maneira em que a personalidade de Borges é construída na linguagem, partindo de adjetivos e termos particularmente fortes: “*Borges abarrotava-se de alface e vaca; interrompia-se para virgular a oração com um golpe de vinho e continuava logo calado.*” (Grifo nosso) Ou ainda “*... descompôs a comadre, descompôs o compadre,*

descompôs o afilhado...” Como podemos ver, apesar de Borges não ser um dos representantes da dupla de protagonistas do conto, ele exerce uma forte e importância ascendência sobre eles.

O contrato situacional descrito apresenta uma interação de desigualdade entre os sujeitos enunciadorees que é condizente com a sociedade patriarcal descrita e sutilmente denunciada pelo conto e pelos seus personagens. Com relação a isso, podemos articular a uma citação de Machado (2005, p.239):

...é necessário levar em conta a situação “não temporal” do texto literário, para poder trazê-lo à nossa época e fazer com que ele se encontre com nossas teorias discursivas contemporâneas.

O que de mais “não temporal” podemos extrair de um texto literário é a relação dos sujeitos com a linguagem, que apenas varia de acordo com o tempo histórico de sua produção, mas se mantém como um norte para o analista do discurso.

3.2.3 NOITE DE ALMIRANTE

Se formos isolar um ponto central no conto *Noite de Almirante*, poderíamos colocar a questão da assimetria entre as posições dos parceiros no discurso, ponto amplamente abordado em nosso capítulo teórico. A assimetria certamente também está presente em *Missa do Galo* e *Uns Braços*, porém ganha contornos mais evidentes para análise no presente conto.

O conto se inicia com o marujo Deolindo voltando ao Rio de Janeiro depois de um período de dez meses de viagem em alto-mar, ansioso para reencontrar sua amada que deixara na ocasião da partida: “Começara a paixão três meses antes de sair a corveta. Chamava-se Genoveva, caboclinha de vinte anos, **esperta**, olho negro e **atrevido**.” (Grifo nosso) Uma leitura atenta já nos chama a atenção para os adjetivos que o narrador confere a Genoveva, o que nos fornece algumas pistas para o que ocorrerá posteriormente. São adjetivações

puramente subjetivas e não físicas, conferindo um certo delineamento moral da personagem. Nós, como leitores, já podemos, a partir disso, antever ou ao menos suspeitar que pode ser que ela não venha a cumprir a promessa de fidelidade que ambos fizeram na época da partida do marujo.

Deolindo é recebido em terra pelos companheiros, que brincam dizendo da noite de almirante que terá ao lado de Genoveva. *“Era assim mesmo, uma noite de almirante, como eles dizem, uma dessas grandes noites de almirante que o esperava em terra.”* Antes da partida, o marujo tivera uma relação breve e intensa com Genoveva, cogitando, inclusive, abandonar o serviço de marinheiro e morar com ela em um lugar distante. A idéia é interceptada por D. Inácia, senhora que mora com Genoveva, optando o casal, então, por um juramento de fidelidade entre si. Ambos juram *“por Deus que está no céu”*.

O narrador oferece ao leitor uma primeira pincelada do jogo entre enunciar a verdade e enunciar a mentira, que são posições distintas ocupadas pela dupla de personagens de modo oscilante no decorrer do conto: *“Estava celebrado o contrato. Não havia descrever a sinceridade de ambos; ela chorava doidamente, ele mordida o beijo **para dissimular.**”* (Grifo nosso) A reação de Genoveva é descrita como embebida em espontaneidade e franqueza, ao contrário de Deolindo que disfarça, dissimula. Trata-se do ponto em que o leitor é primeiramente convidado a construir uma imagem e uma opinião sobre cada um dos dois personagens. Na frase imediatamente seguinte, porém, o narrador, de maneira sutil e levemente irônica, coloca sobre dúvida o rompante de choro e tristeza de Genoveva com a partida de seu amado: *“Afinal separaram-se, Genoveva foi ver sair a corveta e voltou para casa com um tal aperto no coração que parecia que ‘lhe ia dar uma coisa’. Não lhe deu nada, felizmente...”* Se a descrição subjetiva de Genoveva aponta para a possibilidade de a promessa ser por ela quebrada, as linhas acima destacadas sugerem fortemente que a promessa para ela não tinha o mesmo peso e valor que Deolinda conferia para a mesma. Algo no que diz respeito ao juramento e à palavra de Genoveva soa fortemente volátil e efêmero nessa pequena passagem.

De fato, quando o marujo retorna de sua viagem, encontra diante de si um quadro profundamente modificado. Deolindo chega ao Rio embebido em crenças e convicções, pronto para dizer a Genoveva “*Jurei e cumpri...*” Enquanto caminha em direção à casa da amada, recapitula as mulheres que viu pelo mundo afora, muitas belas. Concorde para si mesmo que nem todas eram para o seu beijo, mas algumas eram, e nem por isso fez caso de nenhuma. Deolindo é descrito de forma passional e firme em suas convicções, sem saber que seu encontro com Genoveva levará cada uma de suas crenças e convicções à ruína. A notícia que recebe da velha Inácia ao procurá-la em sua casa, é que a moça andava com a “*cabeça virada*”, enamorada de José Diogo, um “*mascate²² de fazendas.*” (Grifo nosso) A astúcia de Genoveva aparece de forma velada na fala da velha Inácia, ao dizer que a moça estava agora com um mascate de fazendas, ou seja, um rapaz que lida com objetos supostamente de valor. É um toque tipicamente machadiano, que permanece como um ponto levemente delineado pelo narrador, mas fundamental para a compreensão das atitudes da personagem. Ao contrário do que ocorre em grande parte da obra de Machado de Assis, o universo abordado aqui não é o da sociedade pequeno burguesa carioca, mas se trata de uma camada social menos favorecida da sociedade. Os personagens principais são um marujo que, “... *à custa de muita economia comprou em Trieste um par de brincos..*” e uma “caboclinha” cuja condição social é esclarecida em uma passagem dos devaneios de Deolindo: “*A mesma casinha dela, tão pequenina, e a mobília de pé quebrado, tudo velho e pouco, isso mesmo lhe lembrava diante dos palácios de outras terras.*”

A velha Inácia, que não queria sua casa “*difamada*” pela constante presença do mascate em sua porta, acabou por despertar a ira de Genoveva, que dizia que “*nunca difamou ninguém e não precisava de esmolas.*” (Grifo nosso) Trata-se de um segundo indício oferecido ao leitor sobre o caráter ardiloso de Genoveva, uma moça repleta de segundas intenções que, sem saber, diz muito sobre si ao falar que não precisa de esmolas. A passagem insinua que a moça podia ser que vivesse de favores na casa de Inácia e agora se encontrava liberta, pois estava em companhia de um mascate de fazendas. Genoveva, ao sair da casa da velha Inácia, mudou-se para a Praia Formosa e Deolindo partiu ao seu encontro. As crenças e convicções do marujo, descritas com um certo romantismo e inocência, começam a ruir

²² O mascate é um indivíduo que percorre as ruas vendendo tecidos e jóias.

antes mesmo de encontrar Genoveva em sua nova casa, como mostra um segundo devaneio que contrasta diretamente com aquele primeiro em que imaginava encontrar a sua amada: *“Deixo de notar o que pensou em todo o caminho; não pensou nada. As idéias marinhavam-lhe no cérebro, como em hora de temporal, no meio de uma confusão de ventos e apitos. Entre elas rutilou a faca de bordo, ensangüentada e vingadora.”*

Deolindo a encontra cosendo na janela de sua casa *“pintada de novo”*, um contraponto com a humildade e precariedade da casa onde morava com a velha Inácia. A moça se espanta com sua presença, convidando-o a entrar: *“Quando chegou? Entre, seu Deolindo.”* (Grifo nosso) A primeira frase de Genoveva, após o reencontro com o marujo depois de dez longos meses de separação, já nos dá um importante indício de sua nova posição. Ela o recebe com um tratamento formal, chamando-o de “seu Deolindo”, transparecendo assim toda a sua distância, frieza e indiferença para com ele. Isso é confirmado algumas linhas seguintes, em que diz o narrador: *“Genoveva deixou a porta aberta; fé-lo sentar-se, pediu-lhe notícias da viagem e achou-o mais gordo; nenhuma comoção nem intimidade.”* A falta de intimidade é novamente reafirmada mais adiante, quando o narrador diz que Genoveva foi sentar-se na soleira da porta e pediu ao marujo para contar alguma história sobre suas viagens. A demarcação de uma distância é sugerida em pequenos detalhes, como se dirigir a ele com formalidade e também recebê-lo na porta, marcando um lugar que é de uma visita. Ao receber uma amiga que repentinamente chegara, a fala de Genoveva novamente demarca um lugar por si só: *“Interrompidos por uma mulher da vizinhança, que ali veio, Genoveva fê-la sentar-se também para ouvir as ‘bonitas histórias que o Sr. Deolindo estava contando’.”* (Grifo nosso)

A relação que Genoveva estabelece com sua promessa quebrada, ou seja, com sua própria mentira, é marcada por uma completa transparência, ausência de culpa e de qualquer conflito moral. O personagem não deixa de demonstrar sua culpa, mas o faz pela via da desculpa, alegando que de fato o amava, o esperava, até que um dia, sem saber como, amanheceu gostando do mascate. *“Contou-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre, conclui sorrindo.”* Podemos perceber no discurso do narrador um certo impasse na construção subjetiva de Genoveva, havendo algo de insondável e de difícil assimilação em

seu caráter: “*Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, de que desisto de definir melhor. Creio que até insolência e cinismo são mal aplicados. Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações.*” (Grifo nosso)

O conto prossegue evidenciando de algumas maneiras o posicionamento assimétrico entre o par, sendo que o passional marujo lembra-lhe constantemente do juramento eterno e a racional moça alega friamente que as coisas mudam. Em uma primeira instância, vemos a força e superioridade narcísica de Genoveva, o que é típico das personagens femininas de Machado de Assis, evidenciada na seguinte passagem: “*Genoveva olhou para ele com desprezo, sorriu de leve e deu um muxoxo; e, como ele lhe falasse de ingratidão e perjúrio, não pôde disfarçar o pasmo.*” O olhar e o silêncio de Genoveva parecem ser mais representativos do que todo o ingênuo discurso de Deolindo em sua tentativa de acusá-la.

A consciência moral da moça apenas se vê despertada, e de maneira efêmera, ao ver o par de brincos que o marujo tira de seu bolso, um presente que trouxera a ela como prova de fidelidade durante sua longa ausência. Genoveva é capturada pelo fetiche do objeto brinco e não pela própria argumentação do marujo: “*Não eram nem poderiam ser ricos; eram mesmo de mau gosto, mas faziam uma vista de todos os diabos. Genoveva pegou deles, contente, deslumbrada, mirou-os por um lado e outro, perto e longe dos olhos, e afinal enfiou-os nas orelhas; depois foi ao espelho de pataca, suspenso na parede, entre a janela e a rótula, para ver o efeito que lhe faziam.*” (Grifo nosso) É precisamente nesse momento que pela primeira vez transparece uma evidência de embaraço na moça, o despertar de uma consciência moral, a irrupção de uma culpa. O narrador, porém, coloca de maneira sutilmente irônica a efemeridade desse momento. O leitor é momentaneamente levado a pensar que o discurso de Deolindo conseguiu tocar a consciência de Genoveva, criando uma breve expectativa sobre uma mudança de caráter na moça, o que é imediatamente desfeito: “*Creio que ele não respondeu nada, nem teria tempo para isso, porque ela disparou mais duas ou três perguntas, uma atrás da outra, tão confusa estava de receber um mimo a troco de um esquecimento. Confusão de cinco ou quatro minutos; pode ser que*

dois.” De uma maneira, o narrador brinca com as expectativas do leitor, de um leitor possivelmente ávido por uma reviravolta romântica e apaziguadora. Essa expectativa é, por fim, minada não apenas para o leitor, mas para o próprio Deolindo: “*Gostou de os ver, achou que pareciam feitos para ela e, durante alguns segundos, saboreou o prazer exclusivo e superfino de haver dado um bom presente; mas foram só alguns segundos. Como ele se despedisse, Genoveva acompanhou-o até à porta para lhe agradecer ainda uma vez o mimo, e provavelmente dizer-lhe algumas coisas meigas e inúteis.*” (Grifo nosso) Uma específica palavra usada pelo narrador soa particularmente irônica na encenação desse jogo de intenções pouco nobres, que é o termo “mimo”, o que sugere uma velada tentativa de Deolindo de “comprar” de volta o amor de Genoveva através do par de brincos, algo que se mostra igualmente inútil.

O conto, através do diálogo da dupla de personagens, marca duas posições discursivas distintas para cada um dos sujeitos inscritos. Como veremos, cada um dos personagens oscila de maneira particular entre a verdade e a mentira, evidenciando a assimetria existente entre o posicionamento de cada um deles. Depois da simetria inicial quando os amantes juraram mútua fidelidade, vem a assimetria pela qual um trai enquanto o outro permanece fiel. Deolindo é aquele que mantém a promessa, ou seja, se compromete com a sua própria palavra, e Genoveva é aquela que a corrompe. O conto, próximo ao seu desfecho, inverte essa posição com um irônico comentário por parte de Genoveva que é o completo avesso da forma como que cada um dos personagens se apresenta e se comporta no decorrer da narrativa: “*Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz.*” Podemos localizar a mentira em Genoveva como um enunciado e a verdade como uma enunciação, e o oposto em Deolindo: Genoveva sustenta cruamente a sua mentira, a sua falta de compromisso com o juramento, enunciando, assim, a sua verdade. Deolindo, por sua vez, argumenta e exhibe de várias formas o seu comprometimento com o juramento e com a verdade, mas esconde e silencia o seu fracasso perante os companheiros que contavam com sua vitória pessoal: “*Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir.*” (Grifo nosso) Um outro fragmento é também notável para ilustrar o imenso desencontro que, paradoxalmente, permeia o encontro da dupla de personagens: “*Deolindo seguiu, praia*

fora, cabisbaixo e lento, não já o rapaz impetuoso da tarde, mas com um ar velho e triste, ou , para usar outra metáfora de marujo, como um homem que ‘vai do meio caminho para terra.’ Genoveva entrou logo depois, alegre e barulhenta.” (Grifo nosso)

Vimos, no capítulo teórico, que a imersão na linguagem é traumática por portar em seu centro uma não-relação fundamental, sendo essa própria imersão a origem do desamparo primordial do falante. O sujeito é ceifado em algo do sentido e algo do ser, o que confere seu deslocamento infinito na cadeia de significantes. Em *Noite de Almirante*, a promessa e a jura de amor se desmoronam, pois, sendo a relação com o semelhante sempre mediada por significantes, ela é sempre, de alguma maneira, desencontrada. Deolindo encontra então uma suplência para a sua frustração pela via do reconhecimento, uma compensação pelo ideal. O marujo termina por deixar seus companheiros acharam que ele teve o que de fato não teve, que é a sua noite de almirante.

De fato, pode-se encontrar em Maingueneau (1996, p.89) uma legitimação teórica para as interpretações feitas a respeito dos contos machadianos: “... *dizer nem sempre é dizer explicitamente, a atividade discursiva entrelaça o dito e o não dito.*” O autor ainda articula a linguagem e o dizer com a posição subjetiva, tal como concebe Benveniste ao afirmar que não há como pensar a linguagem dissociada de um sujeito que dela faça um uso. O dizer, segundo Maingueneau, é algo completamente diferente de uma simples transmissão de informação, pois compromete a responsabilidade daquele que fala. A obra literária pode ser exemplar ao encarnar esse jogo entre o dizer e o silenciado, o dito e o não-dito e, ainda, entre aquilo que está mais além do que é passível de ser representado simbolicamente. A literatura é um discurso que não apenas encarna esse jogo, mas suscita sua constante busca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos, em nossa dissertação, proceder a uma abordagem interdisciplinar da conexão entre a Psicanálise, a Literatura e a Lingüística, assim como da especificidade do discurso do sujeito, do discurso literário e do discurso psicanalítico. O que buscamos é um constante esforço de conjunção-disjunção entre essas três áreas do saber, uma constante tensão que nos esforçamos para manter viva e não inteiramente resolvida. Prezamos e privilegiamos o embate teórico como uma via para que o conhecimento sempre se renove.

Ao chegar ao fim do percurso da nossa dissertação, podemos proceder ao levantamento de algumas afirmativas e questões que tivemos oportunidade de testemunhar. Em um primeiro aspecto, foi possível observar como o texto literário, mesmo sendo ficcional, é uma produção discursiva que apresenta conformações lingüísticas, inconscientes e comunicacionais como todo outro discurso. Podemos recorrer à Psicanálise para fundamentar o nosso dizer, pois, mesmo ela sendo uma prática que diz respeito ao sujeito humano como ser falante, ela não deixa de se relacionar muito intimamente com a Literatura e produzir um trabalho artístico. De uma maneira semelhante, a Análise do Discurso não pode se redimir de abordar o texto literário pelo fato de o mesmo ser ficcional. Mesmo porque, como foi discutido no decorrer de nossas páginas, o recurso à linguagem é sempre ficcional, pois ela está intrinsecamente relacionada à noção de sujeito, a um uso, a uma construção, a uma elocubração subjetiva que evidentemente a distancia de uma apreensão exterior e totalizadora de uma realidade. Seria possível, a partir disso, sem pretender ser ousado, afirmar que todo discurso é, em última instância, ficcional? A hipótese é plausível, se nos lembramos de que todo discurso é produto de um sujeito em interação com outros sujeitos, uma construção mediada pelo equívoco da linguagem, do inconsciente e do discurso.

Um outro aspecto apreendido é a possibilidade de se abordar os personagens literários como seres discursivos ao se fazer uma leitura discursiva ou psicanalítica de um texto. Tratando-se principalmente de uma literatura, reflexiva, como Machado de Assis nos propicia, os personagens se mostram compostos de alma, refletem a condição humana e, muitas vezes, se aproximam de tipos comuns. E isso pode apenas ser apreendido pela via da linguagem e da construção das instâncias enunciativas que permeiam o texto literário. A

linguagem e seu uso, pois, nunca se dão por acaso e precisam ser constantemente interrogados.

Nessa dissertação, buscamos também apresentar uma revisão e uma discussão das várias formas existentes de abordagem do sujeito da e na linguagem. Trabalhamos as convergências, as fronteiras e as distinções entre algumas áreas do saber que se debruçam sobre a construção e a constituição do sujeito. Apontamos também um ponto em comum entre essas formas de abordagem que é a relação indissolúvel do sujeito com a linguagem que o constitui. É a respeito de toda esta fulguração freqüente, por vezes polêmica, e arriscada sobre o sujeito, que se deve ler retrospectivamente essa dissertação.

No que se refere especificamente ao *corpus* trabalhado, vimos que o texto literário se constrói precisamente no jogo entre a linguagem que questiona continuamente a própria linguagem, entre o sujeito que questiona continuamente a linguagem, e entre o sujeito que se questiona continuamente na e pela linguagem. Percebemos, a partir de tais afirmações, a importância de se buscar fundamentações lingüísticas para a compreensão do sujeito existente na obra literária. Nos valem, assim, de Barthes que se atenta ao *rumor da língua*, próprio do texto literário, a um Barthes que não se nega a fazer uma lingüística da literatura. Percebemos também, sob um olhar retrospectivo, como o triângulo Lingüística, Psicanálise e Literatura se relaciona entre si entre todos os vértices, ao observarmos o quanto a Psicanálise foi profundamente marcada pela influência da Lingüística e da Literatura, o quanto a Literatura foi profundamente marcada pela influência da Lingüística e da Psicanálise e assim como o quanto a Lingüística foi profundamente influenciada pela Psicanálise e pela Literatura. São três campos de saber que se inter-relacionam com notável fluidez.

Ao nos atentarmos para a Lingüística, percebemos como suas conceituações são capazes de evidenciar o que há de semelhante entre Psicanálise e Literatura, entre língua, linguagem e construção do sujeito. No âmbito da Psicanálise, o próprio Freud, como vimos, se serve da análise de textos literários e elaborações sobre a linguagem para fundamentar o seu pensamento. De forma ainda mais evidente o faz Lacan, ao atribuir às reflexões freudianas

uma leitura inspirada pelas teorias de Saussure e Jakobson, e se aproximar mais da Literatura. Ambos, Freud e Lacan, demonstram, em diversos momentos de suas obras, seu interesse pela Literatura.

Ao fazer uso de conceitos de Jakobson, o pensamento de Lacan foi dominado por oposições binárias. Do Estruturalismo, ele adotou dicotomias tais como significante e significado, dizer e dito, metáfora e metonímia, como instrumentos para a sua releitura de Freud. As dicotomias língua-fala, significante-significado, dizer-dito, enunciado-enunciação incorporaram-se indelevelmente em todos os campos das ciências humanas, tornando-se vocabulário obrigatório, inclusive, das teorias que pretendiam criticá-las. Em Lacan, para citar um dos casos que nos interessa nesta dissertação, essas oposições são termos marcantes de um primeiro momento de suas elaborações. Frente a tudo isso, não podemos desprezar a importância das descobertas da Lingüística para o pensamento lacaniano, ainda que tais elaborações se mostrem gradativamente menos operantes em seu ensino para se inscrever o real sem lei.

Igualmente psicanalítica é a Lingüística que se desenvolve através das pesquisas que tentam compreender o sujeito do e no discurso. Tal interação é oportuna porque problematiza as várias noções do sujeito do discurso vigentes na lingüística discursiva: sujeito-comunicante, sujeito-enunciador, sujeito-destinatário, sujeito-interpretante, sujeito falante, sujeito emissor, locutor, alocutário, ouvinte, leitor, narrador, autor etc., todas elas noções de sujeito que, em todas as suas variações, tratam daquele que se constitui na e pela linguagem. Isso nos remete a uma afirmativa de Heidegger que diz que "*A linguagem é a casa do ser*" e, portanto, as patologias da linguagem são sintomáticas das patologias do ser. Assim, ao nos atentarmos para autores de cada uma das três áreas, nossa dissertação nos permitiu demonstrar que é possível tratar do sujeito e de sua constituição através de um construto teórico que se evidencia nessa interface: Lingüística, Psicanálise e Literatura.

Nos ocupamos, nesse percurso interdisciplinar, mais especificamente dos conceitos de *linguagem* e *sujeito*. Tentamos registrar em nossa dissertação que há, tradicional e historicamente, uma tendência a relacionar a Psicanálise com a Literatura, a Lingüística

com a Psicanálise, a Literatura com a Lingüística, partindo mais propriamente dessa dupla de conceitos nodais para essas três áreas. Os estudos dessas relações estão, cada vez mais, na ordem do dia. São estudos que têm não apenas um valor histórico, mas um valor atual e contemporâneo. No caso específico da interface entre Literatura e Psicanálise, por exemplo, tais relações podem se processar em dois níveis: (i) ou são realizadas simplesmente leituras psicanalíticas de obras literárias, (ii) ou então teorias e produções literárias são chamadas a colaborar no entendimento de questões relativas à clínica psicanalítica.²³ Todas essas relações entre essas áreas de saber conseqüentemente caracterizam-se, em primeira instância, como interdisciplinares. Evidentemente, as fronteiras devem ser observadas caso a caso. Mas uma coisa nos parece certa: nenhuma dessas áreas e nenhuma dessas teorias com as quais trabalhamos em nossa dissertação pode dispensar as indagações sobre as questões da linguagem e do sujeito, do sujeito da linguagem e da linguagem do sujeito. Não importa qual seja a área e a teoria adotada: as questões sobre linguagem e o sujeito acabam sempre tendo de ser levadas em conta.

Para, de alguma maneira, ilustrar toda a nossa proposição teórica e interdisciplinar, buscamos apresentar alguns dos principais conceitos que envolvem o sujeito e a linguagem em articulação à Lingüística, a Psicanálise e à Literatura a partir da leitura feita de três contos de Machado de Assis. Observamos as relações dos sujeitos presentes no texto literário com a própria linguagem, com o inconsciente, com o real que excede e com a própria estética literária que de maneira tão particular encena tais questões. Constatamos algo também fundamental, especificamente pela via da Psicanálise: que a linguagem não é suficiente para tudo representar, dizer e metaforizar. Os sujeitos falantes são perturbados, em seus corpos, por um excesso impossível de se dizer que Lacan e Barthes, seguindo sua trilha, denominaram de *gozo*. Esse excesso não abarcado pela linguagem também transborda do texto literário a partir dos silêncios, dos não-ditos e de seus enigmas interpretativos constantemente desafiadores.

²³ Lacan demonstra como Joyce, pela via da escrita, pôde tratar o gozo e inventar o seu *sinthoma* sem precisar de se valer de um tratamento analítico.

Sem a pretensão de uma conclusão cabal, podemos dizer que nossa pesquisa atingiu seu objetivo, que é muito mais da ordem de propiciar uma indagação sobre as questões do sujeito e da linguagem, do que de propriamente oferecer respostas prontas e apaziguadoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ASSIS, M. *Obra Completa, Vol. I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974a.
- ASSIS, M. *Obra Completa, Vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974b.
- ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Scipione, 1994.
- AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas: Unicamp, 2001.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BELLEMIN-NOEL, J. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas: Pontes, 2006.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: USP, 1976.
- BRAIT, B. Estudos lingüísticos e estudos literários: fronteiras na teoria e na vida. In: FREITAS, A. C. & CASTRO, M. F. G (orgs.) *Língua e Literatura, ensino e pesquisa*. São Paulo: Contexto, 2003.
- BRANDAO, R. S. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1996.
- CASTELLO BRANCO, L; BRANDÃO, R. S. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L; MELLO, R. (orgs.) *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001.
- CHARAUDEAU, P. Análise do discurso: controvérsias e perspectivas. In: MARI (org.) *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. *Langages et discours*. Paris: Hachette, 1984.

CHARAUDEAU, P. & MANGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

FARACO, C. A. Bakhtin: precursor? In: MARI, H.; PIRES, S.; CRUZ, A. R.; MACHADO I. L. (orgs.) *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

FREUD, S. A denegação. In: *O eu e o isso, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b.

FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1990.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LACAN, J. *Lituraterra*. In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. *Seminário 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998b.

LACAN, J. *Seminário 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985a.

LACAN, J. *Seminário 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985b.

LÉON, J. Sobre a questão do sujeito. In: *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Unicamp, 1990.

MACHADO, I. L. Algumas estratégias de persuasão e de sedução do sujeito-comunicante Victor Hugo. In: *VIII Congresso Internacional Abralic 2002*, Belo Horizonte. Mediações: Novo Disc. Brasil indústria Fonográfica Ltda., 2002. v. 1.

MACHADO, I. L. Uma Teoria de Análise do Discurso: A Semiolingüística. In: MARI, H.; MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.) *Análise do Discurso: Fundamentos e Práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001.

MACHADO, I. L. Análise do Discurso e seus múltiplos sujeitos. In: MACHADO, I. L. (org.) *Teorias e Práticas Discursivas. Estudos em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges/NAD-FALE-UFMG, 1998.

MAINGUENEAU, D. O discurso literário contra a literatura. In: MELLO, R. (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, D. *Termos-Chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MANDIL, R. *Os efeitos da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MANDIL, R. *Para que serve a escrita? sff.*

MARI, H. Percepção do sentido: entre restrições e estratégias contratuais. In: *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2002.

MELLO, R. A Análise do Discurso e suas interseções com a crítica literária. In: EMEDIATO, W.; MACHADO I. L.; MENEZES, W. (orgs.) *Análise do Discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE/UFMG, 2006.

MELLO, R. (org.) *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005.

MELLO, R. Análise Discursiva do(s) Silêncio(s) no Texto Literário. In: MACHADO, I. L.; MARI, H.; MELLO, R. (orgs.) *Ensaio em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/POSLIN/FALE/UFMG, 2002.

MELLO, R. Inter-subjetividade e enunciação. In: In: MARI, H.; MACHADO, I.; MELLO, R. (orgs.) *Análise do Discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2001.

MILLER, J. A. O método psicanalítico. In: *Lacan elucidado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MUZZI, E. Do enunciado à enunciação: Benveniste. In: MARI, H. et all. *Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 1999.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1984.

OTTONI, P. *Visão performativa da linguagem*. Campinas: Unicamp, 1998.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, s/d.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Sites:

<http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes>

http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/oconto_machad.htm

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Conto>

<http://www.asesbp.com.br/literatura/conto.htm>

ANEXOS

ANEXO 1

MISSA DO GALO

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite.

A casa em que eu estava hospedado era a do escrivão Meneses, que fora casado, em primeiras núpcias, com uma de minhas primas. A segunda mulher, Conceição, e a mãe desta acolheram-me bem, quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios. Vivia tranqüilo, naquela casa assobradada da rua do Senado, com os meus livros, poucas relações, alguns passeios. A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro. Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver "a missa do galo na Corte". A família recolheu-se à hora do costume; eu meti-me na sala da frente, vestido e

pronto. Dali passaria ao corredor da entrada e sairia sem acordar ninguém. Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria outra, a terceira ficava em casa.

— Mas, Sr. Nogueira, que fará você todo esse tempo? perguntou-me a mãe de Conceição.

— Leio, D. Inácia.

Tinha comigo um romance, os *Três Mosqueteiros*, velha tradução creio do *Jornal do Comércio*. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D'Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição.

— Ainda não foi? Perguntou ela.

— Não fui; parece que ainda não é meia-noite.

— Que paciência!

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro; ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

— Não! qual! Acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.

— Mas a hora já há de estar próxima, disse eu.

— Que paciência a sua de esperar acordado, enquanto o vizinho dorme! E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? Eu cuidei que se assustasse quando me viu.

— Quando ouvi os passos estranhei; mas a senhora apareceu logo.

— Que é que estava lendo? Não diga, já sei, é o romance dos *Mosqueteiros*.

— Justamente: é muito bonito.

— Gosta de romances?

— Gosto.

— Já leu a *Moreninha*?

— Do Dr. Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.

— Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?

Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.

— Talvez esteja aborrecida, pensei eu.

E logo alto:

— D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu...

— Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio; são onze e meia. Tem tempo. Você, perdendo a noite, é capaz de não dormir de dia?

— Já tenho feito isso.

— Eu, não; perdendo uma noite, no outro dia estou que não posso, e, meia hora que seja, hei de passar pelo sono. Mas também estou ficando velha.

— Que velha o quê, D. Conceição?

Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir. De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. Parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou consertando a posição de algum objeto no aparador;

afinal deteve-se, ante mim, com a mesa de permeio. Estreito era o círculo das suas idéias; tornou ao espanto de me ver esperar acordado; eu repeti-lhe o que ela sabia, isto é, que nunca ouvira missa do galo na Corte, e não queria perdê-la.

— É a mesma missa da roça; todas as missas se parecem.

— Acredito; mas aqui há de haver mais luxo e mais gente também. Olhe, a semana santa na Corte é mais bonita que na roça. São João não digo, nem Santo Antônio...

Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muitos claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por quê, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros; o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo. Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me:

— Mais baixo! Mamãe pode acordar.

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas. Conceição disse baixinho:

— Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve; se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono.

— Eu também sou assim.

— O quê? Perguntou ela inclinando o corpo para ouvir melhor.

Fui sentar-me na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti a palavra. Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves.

— Há ocasiões em que sou como mamãe: acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo vela, passeio, torno a deitar-me, e nada.

— Foi o que lhe aconteceu hoje.

— Não, não, atalhou ela.

Não entendi a negativa; ela pode ser que também não a entendesse. Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria, e eu pegava novamente na palavra. De quando em quando, reprimia-me:

— Mais baixo, mais baixo...

Havia também umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.

— Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava "Cleópatra"; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

— São bonitos, disse eu.

— Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

— De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

— Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso; mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório.

A idéia do oratório trouxe-me a da missa, lembrou-me que podia ser tarde e quis dizê-lo. Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja. Falava das suas devoções de menina e moça. Em seguida referia umas anedotas de baile, uns casos de passeio, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura, quase sem interrupção. Quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada. Não me contou, mas eu sabia que casara aos vinte e sete anos.

Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saíra da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.

— Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco, como se falasse consigo.

Concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos. Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a idéia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição. A conversa ia morrendo. Na rua, o silêncio era completo.

Chegamos a ficar por algum tempo, - não posso dizer quanto, - inteiramente calados. O rumor único e escasso, era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. Conceição parecia estar devaneando. Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: "Missa do galo! missa do galo!"

— Aí está o companheiro, disse ela levantando-se. Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você. Vá, que não de ser horas; adeus.

— Já serão horas? perguntei.

— Naturalmente.

— Missa do galo! repetiram de fora, batendo.

— Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus; até amanhã.

E com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho. Saí à rua e achei o vizinho que esperava. Guiamos dali para a igreja. Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos. Na manhã seguinte, ao almoço, falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera. Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido.

Fonte: Contos Consagrados - Machado de Assis - Coleção Pretígio - Ediouro - s/d.

ANEXO 2

UNS BRAÇOS

Inácio estremeceu, ouvindo os gritos do solicitador, recebeu o prato que este lhe apresentava e tratou de comer, debaixo de uma trovoada de nomes, malandro, cabeça de vento, estúpido, maluco.

— Onde anda que nunca ouve o que lhe digo? Hei de contar tudo a seu pai, para que lhe sacuda a preguiça do corpo com uma boa vara de marmelo, ou um pau; sim, ainda pode apanhar, não pense que não. Estúpido! maluco!

— Olhe que lá fora é isto mesmo que você vê aqui, continuou, voltando-se para D. Severina, senhora que vivia com ele maritalmente, há anos. Confunde-me os papéis todos, erra as casas, vai a um escrivão em vez de ir a outro, troca os advogados: é o diabo! É o tal sono pesado e contínuo. De manhã é o que se vê; primeiro que acorde é preciso quebrar-lhe os ossos... Deixe; amanhã hei de acordá-lo a pau de vassoura!

D. Severina tocou-lhe no pé, como pedindo que acabasse. Borges espeitorou ainda alguns improperios, e ficou em paz com Deus e os homens.

Não digo que ficou em paz com os meninos, porque o nosso Inácio não era propriamente menino. Tinha quinze anos feitos e bem feitos. Cabeça inculta, mas bela, olhos de rapaz que sonha, que adivinha, que indaga, que quer saber e não acaba de saber nada. Tudo isso posto sobre um corpo não destituído de graça, ainda que mal vestido. O pai é barbeiro na Cidade Nova, e pô-lo de agente, escrevente, ou que quer que era, do solicitador Borges, com esperança de vê-lo no foro, porque lhe parecia que os procuradores de causas ganhavam muito. Passava-se isto na Rua da Lapa, em 1870.

Durante alguns minutos não se ouviu mais que o tinir dos talheres e o ruído da mastigação. Borges abarrotava-se de alface e vaca; interrompia-se para virgular a oração com um golpe de vinho e continuava logo calado.

Inácio ia comendo devagarinho, não ousando levantar os olhos do prato, nem para colocá-los onde eles estavam no momento em que o terrível Borges o descompôs. Verdade é que seria agora muito arriscado. Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que se não esquecesse de si e de tudo.

Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra. Na verdade, eram belos e cheios, em harmonia com a dona, que era antes grossa que fina, e não perdiam a cor nem a maciez por viverem ao ar; mas é justo explicar que ela os não trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas. De pé, era muito vistosa; andando, tinha meneios engraçados; ele, entretanto, quase que só a via à mesa, onde, além dos braços, mal poderia mirar-lhe o busto. Não se pode dizer que era bonita; mas também não era feia. Nenhum adorno; o próprio penteado consta de mui pouco; alisou os cabelos, apanhou-os, atou-os e fixou-os no alto da cabeça com o pente de tartaruga que a mãe lhe deixou. Ao pescoço, um lenço escuro, nas orelhas, nada. Tudo isso com vinte e sete anos floridos e sólidos.

Acabaram de jantar. Borges, vindo o café, tirou quatro charutos da algibeira, comparou-os, apertou-os entre os dedos, escolheu um e guardou os restantes. Aceso o charuto, fincou os cotovelos na mesa e falou a D. Severina de trinta mil coisas que não interessavam nada ao nosso Inácio; mas enquanto falava, não o descompunha e ele podia devanear à larga.

Inácio demorou o café o mais que pôde. Entre um e outro gole alisava a toalha, arrancava dos dedos pedacinhos de pele imaginários ou passava os olhos pelos quadros da sala de jantar, que eram dois, um S. Pedro e um S. João, registros trazidos de festas encaixilhados em casa. Vá que disfarçasse com S. João, cuja cabeça moça alegre as imaginações católicas, mas com o austero S. Pedro era demais. A única defesa do moço Inácio é que ele não via nem um nem outro; passava os olhos por ali como por nada. Via só os braços de D. Severina, - ou porque sorratamente olhasse para eles, ou porque andasse com eles impressos na memória.

— Homem, você não acaba mais? bradou de repente o solicitador.

Não havia remédio; Inácio bebeu a última gota, já fria, e retirou-se, como de costume, para o seu quarto, nos fundos da casa. Entrando, fez um gesto de zanga e desespero e foi depois encostar-se a uma das duas janelas que davam para o mar. Cinco minutos depois, a vista das águas próximas e das montanhas ao longe restituía-lhe o sentimento confuso, vago, inquieto, que lhe doía e fazia bem, alguma coisa que deve sentir a planta, quando abotoa a primeira flor. Tinha vontade de ir embora e de ficar. Havia cinco

semanas que ali morava, e a vida era sempre a mesma, sair de manhã com o Borges, andar por audiências e cartórios, correndo, levando papéis ao selo, ao distribuidor, aos escrivães, aos oficiais de justiça. Voltava à tarde, jantava e recolhia-se ao quarto, até a hora da ceia; ceava e ia dormir. Borges não lhe dava intimidade na família, que se compunha apenas de D. Severina, nem Inácio a via mais de três vezes por dia, durante as refeições. Cinco semanas de solidão, de trabalho sem gosto, longe da mãe e das irmãs; cinco semanas de silêncio, porque ele só falava uma ou outra vez na rua; em casa, nada.

— Deixe estar, - pensou ele um dia - fujo daqui e não volto mais.

Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos. A educação que tivera não lhe permitia encará-los logo abertamente, parece até que a princípio afastava os olhos, vexado. Encarou-os pouco a pouco, ao ver que eles não tinham outras mangas, e assim os foi descobrindo, mirando e amando. No fim de três semanas eram eles, moralmente falando, as suas tendas de repouso. Agüentava toda a trabalhadeira de fora toda a melancolia da solidão e do silêncio, toda a grosseria do patrão, pela única paga de ver, três vezes por dia, o famoso par de braços.

Naquele dia, enquanto a noite ia caindo e Inácio estirava-se na rede (não tinha ali outra cama), D. Severina, na sala da frente, recapitulava o episódio do jantar e, pela primeira vez, desconfiou alguma coisa. Rejeitou a idéia logo, uma criança! Mas há idéias que são da família das moscas teimosas: por mais que a gente as sacuda, elas tornam e pousam. Criança? Tinha quinze anos; e ela advertiu que entre o nariz e a boca do rapaz havia um princípio de rascunho de buço. Que admira que começasse a amar? E não era ela bonita? Esta outra idéia não foi rejeitada, antes afagada e beijada. E recordou então os modos dele, os esquecimentos, as distrações, e mais um incidente, e mais outro, tudo eram sintomas, e concluiu que sim.

— Que é que você tem? disse-lhe o solicitador, estirado no canapé, ao cabo de alguns minutos de pausa.

— Não tenho nada.

— Nada? Parece que cá em casa anda tudo dormindo! Deixem estar, que eu sei de um bom remédio para tirar o sono aos dorminhocos...

E foi por ali, no mesmo tom zangado, fuzilando ameaças, mas realmente incapaz de as cumprir, pois era antes grosseiro que mau. D. Severina interrompia-o que não, que era

engano, não estava dormindo, estava pensando na comadre Fortunata. Não a visitavam desde o Natal; por que não iriam lá uma daquelas noites? Borges redargüia que andava cansado, trabalhava como um negro, não estava para visitas de parolá, e descompôs a comadre, descompôs o compadre, descompôs o afilhado, que não ia ao colégio, com dez anos! Ele, Borges, com dez anos, já sabia ler, escrever e contar, não muito bem, é certo, mas sabia. Dez anos! Havia de ter um bonito fim: - vadio, e o côvado e meio nas costas. A tarimba é que viria ensiná-lo.

D. Severina apaziguava-o com desculpas, a pobreza da comadre, o caiporismo do compadre, e fazia-lhe carinhos, a medo, que eles podiam irritá-lo mais. A noite caíra de todo; ela ouviu o *tlic* do lampião do gás da rua, que acabavam de acender, e viu o clarão dele nas janelas da casa fronteira. Borges, cansado do dia, pois era realmente um trabalhador de primeira ordem, foi fechando os olhos e pegando no sono, e deixou-a só na sala, às escuras, consigo e com a descoberta que acaba de fazer.

Tudo parecia dizer à dama que era verdade; mas essa verdade, desfeita a impressão do assombro, trouxe-lhe uma complicação moral que ela só conheceu pelos efeitos, não achando meio de discernir o que era. Não podia entender-se nem equilibrar-se, chegou a pensar em dizer tudo ao solicitador, e ele que mandasse embora o fedelho. Mas que era tudo? Aqui estacou: realmente, não havia mais que suposição, coincidência e possivelmente ilusão. Não, não, ilusão não era. E logo recolhia os indícios vagos, as atitudes do mocinho, o acanhamento, as distrações, para rejeitar a idéia de estar enganada. Daí a pouco, (capciosa natureza!) refletindo que seria mau acusá-lo sem fundamento, admitiu que se iludisse, para o único fim de observá-lo melhor e averiguar bem a realidade das coisas.

Já nessa noite, D. Severina mirava por baixo dos olhos os gestos de Inácio; não chegou a achar nada, porque o tempo do chá era curto e o rapazinho não tirou os olhos da xícara. No dia seguinte pôde observar melhor, e nos outros otimamente. Percebeu que sim, que era amada e temida, amor adolescente e virgem, retido pelos liames sociais e por um sentimento de inferioridade que o impedia de reconhecer-se a si mesmo. D. Severina compreendeu que não havia reçar nenhum desacato, e concluiu que o melhor era não dizer nada ao solicitador; poupava-lhe um desgosto, e outro à pobre criança. Já se persuadia bem que ele era criança, e assentou de o tratar tão secamente como até ali, ou ainda mais. E assim fez; Inácio começou a sentir que ela fugia com os olhos, ou falava áspero, quase tanto

como o próprio Borges. De outras vezes, é verdade que o tom da voz saía brando e até meigo, muito meigo; assim como o olhar geralmente esquivo, tanto errava por outras partes, que, para descansar, vinha pousar na cabeça dele; mas tudo isso era curto.

— Vou-me embora, repetia ele na rua como nos primeiros dias.

Chegava a casa e não se ia embora. Os braços de D. Severina fechavam-lhe um parêntesis no meio do longo e fastidioso período da vida que levava, e essa oração intercalada trazia uma idéia original e profunda, inventada pelo céu unicamente para ele. Deixava-se estar e ia andando. Afinal, porém, teve de sair, e para nunca mais; eis aqui como e porquê.

D. Severina tratava-o desde alguns dias com benignidade. A rudeza da voz parecia acabada, e havia mais do que brandura, havia desvelo e carinho. Um dia recomendava-lhe que não apanhasse ar, outro que não bebesse água fria depois do café quente, conselhos, lembranças, cuidados de amiga e mãe, que lhe lançaram na alma ainda maior inquietação e confusão. Inácio chegou ao extremo de confiança de rir um dia à mesa, coisa que jamais fizera; e o solicitador não o tratou mal dessa vez, porque era ele que contava um caso engraçado, e ninguém pune a outro pelo aplauso que recebe. Foi então que D. Severina viu que a boca do mocinho, graciosa estando calada, não o era menos quando ria.

A agitação de Inácio ia crescendo, sem que ele pudesse acalmar-se nem entender-se. Não estava bem em parte nenhuma. Acordava de noite, pensando em D. Severina. Na rua, trocava de esquinas, errava as portas, muito mais que dantes, e não via mulher, ao longe ou ao perto, que lhe não trouxesse à memória. Ao entrar no corredor da casa, voltando do trabalho, sentia sempre algum alvoroço, às vezes grande, quando dava com ela no topo da escada, olhando através das grades de pau da cancela, como tendo acudido a ver quem era.

Um domingo, - nunca ele esqueceu esse domingo, - estava só no quarto, à janela, virado para o mar, que lhe falava a mesma linguagem obscura e nova de D. Severina. Divertia-se em olhar para as gaivotas, que faziam grandes giros no ar, ou pairavam em cima d'água, ou avoaçavam somente. O dia estava lindíssimo. Não era só um domingo cristão; era um imenso domingo universal.

Inácio passava-os todos ali no quarto ou à janela, ou relendo um dos três folhetos que trouxera consigo, contos de outros tempos, comprados a tostão, debaixo do passadiço do Largo do Paço. Eram duas horas da tarde. Estava cansado, dormira mal a noite, depois de

haver andado muito na véspera; estirou-se na rede, pegou em um dos folhetos, a *Princesa Magalona*, e começou a ler. Nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina, mas a verdade é que os tinham. Ao cabo de meia hora, deixou cair o folheto e pôs os olhos na parede, donde, cinco minutos depois, viu sair a dama dos seus cuidados. O natural era que se espantasse; mas não se espantou. Embora com as pálpebras cerradas viu-a desprender-se de todo, parar, sorrir e andar para a rede. Era ela mesma, eram os seus mesmos braços.

É certo, porém, que D. Severina, tanto não podia sair da parede, dado que houvesse ali porta ou rasgão, que estava justamente na sala da frente ouvindo os passos do solicitador que descia as escadas. Ouviu-o descer; foi à janela vê-lo sair e só se recolheu quando ele se perdeu ao longe, no caminho da Rua das Mangueiras. Então entrou e foi sentar-se no canapé. Parecia fora do natural, inquieta, quase maluca; levantando-se, foi pegar na jarra que estava em cima do aparador e deixou-a no mesmo lugar; depois caminhou até à porta, deteve-se e voltou, ao que parece, sem plano. Sentou-se outra vez cinco ou dez minutos. De repente, lembrou-se que Inácio comera pouco ao almoço e tinha o ar abatido, e advertiu que podia estar doente; podia ser até que estivesse muito mal.

Saiu da sala, atravessou rasgadamente o corredor e foi até o quarto do mocinho, cuja porta achou escancarada. D. Severina parou, espiou, deu com ele na rede, dormindo, com o braço para fora e o folheto caído no chão. A cabeça inclinava-se um pouco do lado da porta, deixando ver os olhos fechados, os cabelos revoltos e um grande ar de riso e de beatitude.

D. Severina sentiu bater-lhe o coração com veemência e recuou. Sonhara de noite com ele; pode ser que ele estivesse sonhando com ela. Desde madrugada que a figura do mocinho andava-lhe diante dos olhos como uma tentação diabólica. Recuou ainda, depois voltou, olhou dois, três, cinco minutos, ou mais. Parece que o sono dava à adolescência de Inácio uma expressão mais acentuada, quase feminina, quase pueril. Uma criança! disse ela a si mesma, naquela língua sem palavras que todos trazemos conosco. E esta idéia abateu-lhe o alvoroço do sangue e dissipou-lhe em parte a turvação dos sentidos.

— Uma criança!

E mirou-o lentamente, fartou-se de vê-lo, com a cabeça inclinada, o braço caído; mas, ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e

uma dessas idéias corrigia ou corrompia a outra. De repente estremeceu e recuou assustada: ouvira um ruído ao pé, na saleta do engomado; foi ver, era um gato que deitara uma tigela ao chão. Voltando devagarinho a espia-lo, viu que dormia profundamente. Tinha o sono duro a criança! O rumor que a abalara tanto, não o fez sequer mudar de posição. E ela continuou a vê-lo dormir, - dormir e talvez sonhar.

Que não possamos ver os sonhos uns dos outros! D. Severina ter-se-ia visto a si mesma na imaginação do rapaz; ter-se-ia visto diante da rede, risonha e parada; depois inclinar-se, pegar-lhe nas mãos, levá-las ao peito, cruzando ali os braços, os famosos braços. Inácio, namorado deles, ainda assim ouvia as palavras dela, que eram lindas cálidas, principalmente novas, - ou, pelo menos, pertenciam a algum idioma que ele não conhecia, posto que o entendesse. Duas três e quatro vezes a figura esvaía-se, para tornar logo, vindo do mar ou de outra parte, entre gaivotas, ou atravessando o corredor com toda a graça robusta de que era capaz. E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumprira o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa. Dali passou à sala da frente, aturdida do que fizera, sem olhar fixamente para nada. Afiava o ouvido, ia até o fim do corredor, a ver se escutava algum rumor que lhe dissesse que ele acordara, e só depois de muito tempo é que o medo foi passando. Na verdade, a criança tinha o sono duro; nada lhe abria os olhos, nem os fracassos contíguos, nem os beijos de verdade. Mas, se o medo foi passando, o vexame ficou e cresceu. D. Severina não acabava de crer que fizesse aquilo; parece que embrulhara os seus desejos na idéia de que era uma criança namorada que ali estava sem consciência nem imputação; e, meia mãe, meia amiga, inclinara-se e beijara-o. Fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida mal consigo e mal com ele. O medo de que ele podia estar fingindo que dormia apontou-lhe na alma e deu-lhe um calafrio.

Mas a verdade é que dormiu ainda muito, e só acordou para jantar. Sentou-se à mesa lépido. Conquanto achasse D. Severina calada e severa e o solicitador tão ríspido como nos outros dias, nem a rispidez de um, nem a severidade da outra podiam dissipar-lhe a visão graciosa que ainda trazia consigo, ou amortecer-lhe a sensação do beijo. Não reparou que

D. Severina tinha um xale que lhe cobria os braços; reparou depois, na segunda-feira, e na terça-feira, também, e até sábado, que foi o dia em que Borges mandou dizer ao pai que não podia ficar com ele; e não o fez zangado, porque o tratou relativamente bem e ainda lhe disse à saída:

— Quando precisar de mim para alguma coisa, procure-me.

— Sim, senhor. A Sra. D. Severina...

— Está lá para o quarto, com muita dor de cabeça. Venha amanhã ou depois despedir-se dela.

Inácio saiu sem entender nada. Não entendia a despedida, nem a completa mudança de D. Severina, em relação a ele, nem o xale, nem nada. Estava tão bem! falava-lhe com tanta amizade! Como é que, de repente... Tanto pensou que acabou supondo de sua parte algum olhar indiscreto, alguma distração que a ofendera, não era outra coisa; e daqui a cara fechada e o xale que cobria os braços tão bonitos... Não importa; levava consigo o sabor do sonho. E através dos anos, por meio de outros amores, mais efetivos e longos, nenhuma sensação achou nunca igual à daquele domingo, na Rua da Lapa, quando ele tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana:

— E foi um sonho! um simples sonho!

Fonte: Contos Consagrados - Machado de Assis - Coleção Prestígio - Ediouro - s/d

ANEXO 3

NOITE DE ALMIRANTE

Deolindo Venta-Grande (era uma alcunha de bordo) saiu do arsenal de marinha e enfiou pela rua de Bragança. Batiam três horas da tarde. Era a fina flor dos marujos e, de mais, levava um grande ar de felicidade nos olhos. A corveta dele voltou de uma longa viagem de instrução, e Deolindo veio à terra tão depressa alcançou licença. Os companheiros disseram-lhe, rindo:

— Ah! Venta-Grande! Que noite de almirante vai você passar! ceia, viola e os braços de Genoveva. Colozinho de Genoveva...

Deolindo sorriu. Era assim mesmo, uma noite de almirante, como eles dizem, uma dessas grandes noites de almirante que o esperava em terra. Começara a paixão três meses antes de sair a corveta. Chamava-se Genoveva, caboclinha de vinte anos, esperta, olho negro e atrevido. Encontraram-se em casa de terceiro e ficaram morrendo um pelo outro, a tal ponto que estiveram prestes a dar uma cabeçada, ele deixaria o serviço e ela o acompanharia para a vila mais recôndita do interior.

A velha Inácia, que morava com ela, dissuadiu-os disso; Deolindo não teve remédio senão seguir em viagem de instrução. Eram oito ou dez meses de ausência. Como fiança recíproca, entenderam dever fazer um juramento de fidelidade.

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

— Eu também.

— Diz direito.

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

Estava celebrado o contrato. Não havia descrer da sinceridade de ambos; ela chorava doidamente, ele mordida o beijo para dissimular. Afinal separaram-se, Genoveva foi ver sair a corveta e voltou para casa com um tal aperto no coração que parecia que "lhe ia dar uma coisa". Não lhe deu nada, felizmente; os dias foram passando, as semanas, os meses, dez meses, ao cabo dos quais, a corveta tornou e Deolindo com ela.

Lá vai ele agora, pela rua de Bragança, Prainha e Saúde, até ao princípio da Gamboa, onde mora Genoveva. A casa é uma rotulazinha escura, portal rachado do sol, passando o cemitério dos Ingleses; lá deve estar Genoveva, debruçada à janela, esperando por ele.

Deolindo prepara uma palavra que lhe diga. Já formulou esta: "Jurei e cumpri", mas procura outra melhor. Ao mesmo tempo lembra as mulheres que viu por esse mundo de Cristo, italianas, marselhesas ou turcas, muitas delas bonitas, ou que lhe pareciam tais. Concorde que nem todas seriam para os beijos dele, mas algumas eram, e nem por isso fez caso de nenhuma. Só pensava em Genoveva. A mesma casinha dela, tão pequenina, e a mobília de pé quebrado, tudo velho e pouco, isso mesmo lhe lembrava diante dos palácios de outras terras. Foi à custa de muita economia que comprou em Trieste um par de brinco, que leva agora no bolso com algumas bugigangas. E ela que lhe guardaria? Pode ser que um lenço marcado com o nome dele e uma âncora na ponta, porque ela sabia marcar muito bem. Nisto chegou à Gamboa, passou o cemitério e deu com a casa fechada. Bateu, falou-lhe uma voz conhecida, a da velha Inácia, que veio abrir-lhe a porta com grandes exclamações de prazer. Deolindo, impaciente, perguntou por Genoveva.

— Não me fale nessa maluca, arremeteu a velha. Estou bem satisfeita com o conselho que lhe dei. Olhe lá se fugisse. Estava agora como o lindo amor.

— Mas que foi? que foi?

A velha disse-lhe que descansasse, que não era nada, uma dessas coisas que aparecem na vida; não valia a pena zangar-se. Genoveva andava com a cabeça virada...

— Mas virada por quê?

— Está com um mascate, José Diogo. Conheceu José Diogo, mascate de fazendas? Está com ele. Não imagina a paixão que eles têm um pelo outro. Ela então anda maluca. Foi o motivo da nossa briga. José Diogo não me saía da porta; eram conversas e mais conversas, até que eu um dia disse que não queria a minha casa difamada. Ah! meu pai do céu! foi um dia de juízo. Genoveva investiu para mim com uns olhos deste tamanho, dizendo que nunca difamou ninguém e não precisava de esmolas. Que esmolas, Genoveva? O que digo é que não quero esses cochichos à porta, desde as aves-marias... Dois dias depois estava mudada e brigada comigo.

— Onde mora ela?

— Na praia Formosa, antes de chegar à pedreira, uma rótula pintada de novo.

Deolindo não quis ouvir mais nada. A velha Inácia, um tanto arrependida, ainda lhe deu avisos de prudência, mas ele não os escutou e foi andando. Deixo de notar o que pensou em todo o caminho; não pensou nada. As idéias marinham-lhe no cérebro, como

em hora de temporal, no meio de uma confusão de ventos e apitos. Entre elas rutilou a faca de bordo, ensangüentada e vingadora. Tinha passado a Gamboa, o Saco do Alferes, entrara na praia Formosa. Não sabia o número de casa, mas era perto da pedreira, pintada de novo, e com auxílio da vizinhança poderia achá-la. Não contou com o acaso que pegou de Geneveva e fê-la sentar à janela, cosendo, no momento em que Deolindo ia passando. Ele conheceu-a e parou; ela, vendo o vulto de um homem, levantou os olhos e deu com o marujo.

— Que é isso? exclamou espantada. Quando chegou? Entre, seu Deolindo.

E, levantando-se, abriu a rótula e fê-lo entrar. Qualquer outro homem ficaria alvoroçado de esperanças, tão francas eram as maneiras da rapariga; podia ser que a velha se enganasse ou mentisse; podia ser mesmo que a cantiga do mascate estivesse acabada. Tudo isso lhe passou pela cabeça, sem a forma precisa do raciocínio ou da reflexão, mas em tumulto e rápido. Geneveva deixou a porta aberta, fê-lo sentar-se, pediu-lhe notícias da viagem e achou-o mais gordo; nenhuma comoção nem intimidade. Deolindo perdeu a última esperança. Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Geneveva, que era um pedacinho de gente, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa.

— Sei tudo, disse ele.

— Quem lhe contou?

Deolindo levantou os ombros.

— Fosse quem fosse, tornou ela, disseram-lhe que eu gostava muito de um moço?

— Disseram.

— Disseram a verdade.

Deolindo chegou a ter um ímpeto; ela fê-lo parar só com a ação dos olhos. Em seguida disse que, se lhe abrisse a porta, é porque contava que era homem de juízo. Contou-lhe então tudo, as saudades que curtira, as propostas do mascate, as suas recusas, até que um dia, sem saber como, amanhecera gostando dele.

— Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre, concluiu sorrindo.

Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que

insolência e cinismo são mal aplicados. Geneveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações. O que dizia, em resumo, é que era melhor não ter mudado, dava-se bem com a afeição do Deolindo, a prova é que quis fugir com ele; mas, uma vez que o mascate venceu o marujo, a razão era do mascate, e cumpria declará-lo. Que vos parece? O pobre marujo citava o juramento de despedida, como uma obrigação eterna, diante da qual consentira em não fugir e embarcar: "Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte". Se embarcou, foi porque ela lhe jurou isso. Com essas palavras é que andou, viajou, esperou e tornou; foram elas que lhe deram a força de viver. Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte...

— Pois, sim, Deolindo, era verdade. Quando jurei, era verdade. Tanto era verdade que eu queria fugir com você para o sertão. Só Deus sabe se era verdade! Mas vieram outras coisas... Veio este moço e eu comecei a gostar dele...

— Mas a gente jura é para isso mesmo; é para não gostar de mais ninguém...

— Deixa disso, Deolindo. Então você só se lembrou de mim? Deixa de partes...

— A que horas volta José Diogo?

— Não volta hoje.

— Não?

— Não volta; está lá para os lados de Guaratiba com a caixa; deve voltar sexta-feira ou sábado... E por que é que você quer saber? Que mal lhe fez ele?

Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza. Que mal lhe fez ele? Que mal lhe fez esta pedra que caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras. Deolindo declarou, com um gesto de desespero, que queria matá-lo. Geneveva olhou para ele com desprezo, sorriu de leve e deu um muxoxo; e, como ele lhe falasse de ingratidão e perjúrio, não pôde disfarçar o pasmo. Que perjúrio? que ingratidão? Já lhe tinha dito e repetia que quando jurou era verdade. Nossa Senhora, que ali estava, em cima da cômoda, sabia se era verdade ou não. Era assim que lhe pagava o que padeceu? E ele que tanto enchia a boca de fidelidade, tinha-se lembrado dela por onde andou?

A resposta dele foi meter a mão no bolso e tirar o pacote que lhe trazia. Ela abriu-o, aventou as bugigangas, uma por uma, e por fim deu com os brincos. Não eram nem

poderiam ser ricos; eram mesmo de mau gosto, mas faziam uma vista de todos os diabos. Genoveva pegou deles, contente, deslumbrada, mirou-os por um lado e outro, perto e longe dos olhos, e afinal enfiou-os nas orelhas; depois foi ao espelho de pataca, suspenso na parede, entre a janela e a rótula, para ver o efeito que lhe faziam. Recuou, aproximou-se, voltou a cabeça da direita para a esquerda e da esquerda para a direita.

— Sim, senhor, muito bonitos, disse ela, fazendo uma grande medida de agradecimento. Onde é que comprou?

Creio que ele não respondeu nada, não teria tempo para isso, porque ela disparou mais duas ou três perguntas, uma atrás da outra, tão confusa estava de receber um mimo a troco de um esquecimento. Confusão de cinco ou quatro minutos; pode ser que dois. Não tardou que tirasse os brincos, e os contemplasse e pusesse na caixinha em cima da mesa redonda que estava no meio da sala. Ele pela sua parte começou a crer que, assim como a perdeu, estando ausente, assim o outro, ausente, podia também perdê-la; e, provavelmente, ela não lhe jurara nada.

— Brincando, brincando, é noite, disse Genoveva.

Com efeito, a noite ia caindo rapidamente. Já não podiam ver o hospital dos Lázaros e mal distinguiam a ilha dos Melões; as mesmas lanchas e canoas, postas em seco, defronte da casa, confundiam-se com a terra e o lodo da praia. Genoveva acendeu uma vela. Depois foi sentar-se na soleira da porta e pediu-lhe que contasse alguma coisa das terras por onde andara. Deolindo recusou a princípio; disse que se ia embora, levantou-se e deu alguns passos na sala. Mas o demônio da esperança mordida e babujava o coração do pobre diabo, e ele voltou a sentar-se, para dizer duas ou três anedotas de bordo. Genoveva escutava com atenção. Interrompidos por uma mulher da vizinhança, que ali veio, Genoveva fê-la sentar-se também para ouvir "as bonitas histórias que o Sr. Deolindo estava contando". Não houve outra apresentação. A grande dama que prolonga a vigília para concluir a leitura de um livro ou de um capítulo, não vive mais intimamente a vida dos personagens do que a antiga amante do marujo vivia as cenas que ele ia contando, tão livremente interessada e presa, como se entre ambos não houvesse mais que uma narração de episódios. Que importa à grande dama o autor do livro? Que importava a esta rapariga o contador dos episódios?

A esperança, entretanto, começava a desampará-lo e ele levantou-se definitivamente para sair. Genoveva não quis deixá-lo sair antes que a amiga visse os brincos, e foi mostrar-

lhos com grandes encarecimentos. A outra ficou encantada, elogiou-os muito, perguntou se os comprara em França e pediu a Genoveva que os pusesse.

— Realmente, são muito bonitos.

Quero crer que o próprio marujo concordou com essa opinião. Gostou de os ver, achou que pareciam feitos para ela e, durante alguns segundos, saboreou o prazer exclusivo e superfino de haver dado um bom presente; mas foram só alguns segundos.

Como ele se despedisse, Genoveva acompanhou-o até à porta para lhe agradecer ainda uma vez o mimo, e provavelmente dizer-lhe algumas coisas meigas e inúteis. A amiga, que deixara ficar na sala, apenas lhe ouviu esta palavra: "Deixa disso, Deolindo"; e esta outra do marinheiro: "Você verá." Não pôde ouvir o resto, que não passou de um sussurro.

Deolindo seguiu, praia fora, cabisbaixo e lento, não já o rapaz impetuoso da tarde, mas com um ar velho e triste, ou, para usar outra metáfora de marujo, como um homem "que vai do meio caminho para terra". Genoveva entrou logo depois, alegre e barulhenta. Contou à outra a anedota dos seus amores marítimos, gabou muito o gênio do Deolindo e os seus bonitos modos; a amiga declarou achá-lo grandemente simpático.

— Muito bom rapaz, insistiu Genoveva. Sabe o que ele me disse agora?

— Que foi?

— Que vai matar-se.

— Jesus!

— Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes. Mas os brincos são muito engraçados.

— Eu aqui ainda não vi destes.

— Nem eu, concordou Genoveva, examinando-os à luz. Depois guardou-os e convidou a outra a coser. - Vamos coser um bocadinho, quero acabar o meu corpinho azul...

A verdade é que o marinheiro não se matou. No dia seguinte, alguns dos companheiros bateram-lhe no ombro, cumprimentando-o pela noite de almirante, e pediram-lhe notícias de Genoveva, se estava mais bonita, se chorara muito na ausência, etc. Ele respondia a tudo com um sorriso satisfeito e discreto, um sorriso de pessoa que viveu uma grande noite. Parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir.

Fonte: Contos Consagrados - Machado de Assis - Coleção Prestígio - Ediouro - s/d.