

IVANETE BERNARDINO SOARES

**A DIMENSÃO DISCURSIVA E ESTRATÉGICA  
DAS CRÔNICAS DA SÉRIE *BONS DIAS!*,  
DE MACHADO DE ASSIS**

Belo Horizonte  
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A848.Ys-d Soares, Ivanete Bernardino.  
A dimensão discursiva e estratégica das crônicas da série Bons dias!, de Machado de Assis [manuscrito] / Ivanete Bernardino Soares. – 2010.  
130 f., enc.

Orientador: Renato de Mello.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso.

Linha de Pesquisa: Análise do Discurso.

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

Bibliografia: f. 124-130.

1. Assis, Machado de, 1839–1908 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Análise do discurso – Teses. 3. Literatura – Filosofia – Teses. 4. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 5. Narrativa (Retórica) – Teses. 6. Enunciação – Teses. 7. Estratégia discursiva – Teses. 8. Gêneros discursivos – Teses. I. Mello, Renato de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

IVANETE BERNARDINO SOARES

**A dimensão discursiva e estratégica das crônicas da série  
*Bons Dias!*, de Machado de Assis**

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

Área de concentração: Linguística do texto e do discurso.

Linha de pesquisa: Análise do Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Renato de Mello.

UFMG  
Belo Horizonte  
2010

*E, se fosse tempo de rasgar esta papelada e escrever diversamente, crê que o faria; mas é tarde, muito tarde...*

Machado de Assis.

“A Semana”, crônica de 28 de fevereiro de 1897.

## RESUMO

O objetivo maior desta dissertação é analisar a dimensão estratégica de uma série de crônicas escritas por Machado de Assis entre 1888 e 1889. Durante a pesquisa, procuramos identificar o comportamento discursivo do gênero, o *ethos* discursivo do cronista e o uso particular da heterogeneidade enunciativa. Trata-se de um trabalho de pesquisa interdisciplinar entre a Análise do Discurso e a Teoria da Literatura.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation se propose d'analyser la dimension discursive et stratégique d'une série de chroniques écrites par Machado de Assis entre 1888 et 1889. L'objectif principal de cette dissertation est d'identifier le comportement discursif du genre, l'ethos discursif du chroniqueur et l'usage particulier de l'hétérogénéité énonciative. Enfin, il s'agit d'un travail de recherche interdisciplinaire entre l'Analyse du Discours et la Théorie de la Littérature.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Renato, pelo empenho em direcionar os sentidos deste trabalho, e pela manifestação de uma amizade espontânea, que no final das contas é o que vale realmente.

Agradeço aos professores do Poslin, cujas vozes, de alguma maneira, estão compondo as páginas que seguem.

E, para não correr o risco de me esquecer de alguém, aos amigos, que torceram para que tudo corresse bem.

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| RESUMO  |     |
| RÈSUMÈ  |     |
| INTRODUÇÃO.....   | 09  |
| I - MANIFESTAÇÕES DO GÊNERO CRÔNICA .....                                       | 14  |
| 1.1. Delimitação da noção de crônica .....                                      | 15  |
| 1.1.1. Uma abordagem discursiva.....  | 19  |
| 1.2. Breve histórico do Machado cronista.....                                   | 22  |
| 1.3. Aspectos da configuração formal da crônica machadiana .....                | 24  |
| 1.4. A série <i>Bons dias!</i> .....  | 32  |
| 1.4.1. Contextualização .....   | 32  |
| 1.4.2. A cena enunciativa da série.....   | 38  |
| 1.4.2.1. O simulacro da enunciação em tempo real.....                           | 39  |
| 1.4.2.2. A composição mista.....  | 43  |
| II – A VERSATILIDADE DO CRONISTA.....   | 54  |
| 2.1. A noção de <i>Ethos</i> no contexto da crônica.....                        | 58  |
| 2.2. <i>Ethos</i> discursivo e corporalidade: uma questão de estilo? .....      | 60  |
| 2.3. O cronista de <i>Bons Dias!</i> : um rapsodo moderno .....                 | 62  |
| 2.3.1. O narrador egocêntrico e o elitismo burguês .....                        | 65  |
| 2.3.2. A dimensão perversa do <i>ethos</i> do narrador.....                     | 74  |
| 2.3.3. Orientação interpretativa: a censura do enunciador nas entrelinhas ..... | 80  |
| III – O USO ESTRATÉGICO DA HETEROGENEIDADE ENUNCIATIVA.....                     | 85  |
| 3.1. A alteridade como objeto de análise nos estudos discursivos .....          | 89  |
| 3.2. Estilização da alteridade como parte da economia formal da crônica .....   | 92  |
| 3.3. A heterogeneidade de <i>Bons dias!</i> .....                               | 94  |
| 3.3.1. A estética polifônica .....  | 96  |
| 3.3.1.1. O gerenciamento da heterogeneidade enunciativa .....                   | 100 |
| 3.3.2. A singularidade do emprego dos estrangeirismos.....                      | 105 |
| 3.3.3. O leitor intruso e outros leitores.....                                  | 113 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....   | 121 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....   | 124 |



# INTRODUÇÃO

Desde o início, os críticos da obra de Machado de Assis, se debruçaram sobre a questão de seu estilo de escrita, defendendo posições variadas e até mesmo antagônicas a esse respeito. O positivista Sílvio Romero, por exemplo, contemporâneo do escritor, dirigiu duras críticas à qualidade artística de suas obras, acusando seu estilo de ser resultado de uma “perturbação qualquer nos órgãos da linguagem” (ROMERO, 1992, p.122). Sintetizando um pouco, Romero denuncia, especialmente, a ausência de ornamentos estilísticos e a falta de sequência linear no enredo das obras de Machado. Mesmo críticos mais recentes, como Haroldo de Campos (CAMPOS, 1983, p.181-9) partem do princípio de que o estilo machadiano seja “pobre”, “feito de “apalpadelas” e “tropeços”, embora o elogie como um estilo original.

O cotejamento entre esse julgamento da crítica e a conformação específica da linguagem nas crônicas machadianas pode esclarecer muito da possível gênese de um estilo fragmentado e espontâneo e, por isso mesmo, avesso ao padrão estético preciosista e rebuscado, valorizado por muitos críticos da época. A crônica de fins do século XIX, veiculada nos jornais, ainda estava muito presa à função de informar os leitores, de maneira leve e divertida, sobre os acontecimentos mais relevantes da semana. Os temas, nesse caso, variavam muito, podendo se referir à política, aos eventos culturais, aos crimes comuns, a notícias internacionais ou qualquer outro assunto considerado relevante pelo cronista. Ora, mesmo em um texto curto de publicação semanal, como era o caso da crônica, esses assuntos deveriam ser arranjados de tal maneira que produzissem um efeito de conjunto, embora fossem dissociados semanticamente. Para isso, o cronista precisava se valer de recursos discursivos e narrativos singulares para resolver esteticamente o problema da fragmentação temática. Assim, a aparente falta de sequência narrativa nas crônicas atende a uma demanda do gênero de comentar assuntos díspares, mudando de rumo a cada parágrafo, como ocorre muitas vezes. Além disso, a linguagem preferencialmente familiar e coloquial é coerente com a necessidade de ajustamento da expressão ao repertório intelectual mais provável do público leitor da época, em um país, cuja população era predominantemente analfabeta.

Com relação aos estudos sobre o romance e conto machadianos, hoje, há um certo consenso de que a ausência de ornamentos estilísticos convencionais e a falta de uma narração progressiva dos eventos são justamente alguns dos traços estilísticos por excelência da prosa machadiana. Para Ronaldo de Melo e Souza “o que caracteriza o estilo machadiano é o multiperspectivismo narrativo, formalmente configurado na adoção sucessiva e alternada de múltiplos pontos de vista” (SOUZA, 2006, p.20). Nossa hipótese é de que também na crônica seja possível identificar a presença de recursos consagrados no romance e no conto, como a

multiplicidade dos pontos de vista narrativos, vistos como elementos de estilo tipicamente machadiano. E mais ainda, consideramos que tais recursos representam, para a crônica, seu próprio princípio constitutivo. Desde sua origem, a crônica jornalística brasileira mostra-se relativamente permeável às tendências de formalização estética vigentes. Primeiro, porque sua autoria corresponde, quase sempre, a nomes de escritores já experimentados em outros gêneros, como romances, contos e poesias e, segundo, pela própria natureza da crônica que, além de se aproximar da literatura por meio do descomprometimento com o factual, promove uma atualização constante da linguagem, em conformidade com a atualidade das ideias veiculadas pelo jornal.

O que pretendemos demonstrar ao longo deste trabalho é que a crônica apresenta uma economia formal particular, cujo estilo não corresponde aos ornamentos linguísticos convencionais, tais como descritos pela estilística tradicional, mas a uma configuração discursiva específica, capaz de refletir e refratar o objeto exterior a ela, ao mesmo tempo reconstruindo-o a partir de outra lógica de funcionamento, isto é, a lógica própria de toda forma discursiva, essencialmente representativa. Além disso, pretendemos investigar a natureza do estatuto literário da crônica, a partir da evidência dos recursos e estratégias discursivos e narrativos de ordem mimética presentes em sua composição.

Para isso, nos propomos a analisar uma série de quarenta e nove crônicas, intitulada “Bons dias!”, escritas por Machado de Assis entre 5 de abril de 1888 e 29 de agosto de 1889, publicadas no jornal carioca *Gazeta de Notícias* (1875-1942). Contrariando uma hipótese inicial da pesquisa e um dos nossos antigos objetivos, a leitura prévia desses textos e o conhecimento de crônicas contemporâneas a eles, nos indicaram que não seria produtiva a busca por uma forma “padrão”, ou por “regularidades”, suscetíveis de uma descrição cabal. Diante disso, optamos por identificar na série *Bons dias!*, preferencialmente, os procedimentos discursivos de caráter estratégico. Esta orientação metodológica geral se dará em três níveis de análise: o primeiro, orientado para a configuração do gênero crônica, com suas restrições e liberdades formais, o segundo, para a multiperspectivação narrativa efetuada por meio da variedade de *ethé* mobilizada pelo cronista e, o terceiro, para a dimensão estratégica da heterogeneidade enunciativa.

Além da identificação e análise destes elementos, acrescenta-se o objetivo de relacioná-los à representação de uma prática social específica, situando o gênero ao qual pertencem em uma conjuntura cultural e social mais ampla. Por uma questão de ordenação, cada um dos níveis de análise comporá um capítulo, que procurará articular teoria e prática

simultaneamente. Assim, em função das informações encontradas no *corpus* buscaremos na teoria o apoio metodológico de nossas análises.

Com o intuito de destacar a dimensão estratégica da série *Bons dias!*, orientaremos nossa pesquisa a partir da teoria e método da Análise do Discurso, principalmente pelas reflexões realizada por Dominique Maingueneau, mesmo que em algum momento específico discordemos de suas proposições. Com base nessa perspectiva, consideramos a crônica, mais do que um tipo de conformação textual, uma prática social realizada pelo discurso, carregada de instruções de sentido atualizáveis por uma análise discursiva.

Por reconhecer que a dimensão literária da crônica apresenta particularidades que a diferencia da linguagem comum, procuramos integrar ainda os princípios teórico-metodológicos da Teoria Literária, considerando-a como uma disciplina complementar, sem desconsiderar as especificidades de interesses entre esta última e a Análise do Discurso. Um exemplo precioso da interação dessas duas áreas do conhecimento é o conceito de polifonia, bastante utilizado por ambas. Em decorrência da fragmentação temática, a crônica lida com formações discursivas diversas, e até mesmo divergentes, parodiando as diversas vozes sociais, o que torna oportuna uma investigação das estratégias do narrador que supostamente gerencia essas vozes. Isso tudo nos leva a um ponto importante sobre o jogo de enunciação e enunciado nas crônicas machadianas: muitas delas desconfiam ou até mesmo desacreditam da tarefa informativa e elucidativa a que a crônica – enquanto gênero – se presta. Além disso, uma de nossas hipóteses é que a permeabilidade estilística da crônica não tenha deixado de assimilar, além das tendências estéticas da época, a dinâmica composicional do jornal. Nas oito colunas da *Gazeta de Notícias*, por exemplo, eram expostos anúncios, telegramas, notícias, editais, avisos, declarações, editoriais, notas de falecimento, todo tipo de propaganda comercial e muitos outros gêneros discursivos arranjados em sequência espacial, mas desunidos semanticamente. A complexidade estrutural de *Bons dias!* nos parece resultado, em grande parte, da repetição destas propriedades do jornal em uma escala diferente. Internamente, as crônicas absorvem e condensam a fragmentação temática do jornal, rearticulando, por meio de estratégias discursivas próprias, sua organização e estabelecendo vínculos de sentido que antes eram pouco ou nada visíveis.

A intenção de evidenciar essas estratégias, responsáveis pela variedade identitária da instância enunciativa, encontra no instrumental teórico da Análise do Discurso um repertório eficiente orientado por noções e conceitos como os de *gênero discursivo* (cenas enunciativas), *ethos* discursivo, *heterogeneidade enunciativa* dentre outras categorias que podem esclarecer

nossas hipóteses iniciais, consideradas a partir de uma dimensão situacional e linguística simultaneamente e não apenas paralelamente.

As estratégias de enunciação desse enunciador se mostram muito variadas. Dentre elas, podemos citar algumas que nos parecem ser as mais frequentes e que constituem formas discursivas estilizadas diretamente ligadas às metamorfoses do narrador: a despersonalização constante do cronista, o diálogo com o leitor implícito, a polifonia expressa pelas diversas formas de heterogeneidade enunciativa e a hibridização genérica. Todas essas estratégias discursivas – cuja compreensão depende do entendimento da lógica das figurações do enunciador-narrador e de seu desempenho no ato de organização enunciativa e narrativa – constituem o ponto de partida para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Enfim, acreditamos que o desenvolvimento deste estudo possa funcionar como um exercício de compreensão das técnicas de produção jornalística de um dos maiores escritores brasileiros e, ainda, reforçar a proposta de apreensão do texto literário como objeto de investigação pela Análise do Discurso, na tentativa de reatar os laços entre a Teoria Linguística e a Teoria Literária.

I  
**MANIFESTAÇÕES DO GÊNERO  
CRÔNICA**

## 1.1. DELIMITAÇÃO DA NOÇÃO DE CRÔNICA

A acepção do termo “crônica” está intimamente relacionada com a determinação da época e do local nos quais os textos rubricados pela palavra foram produzidos. O reconhecimento da própria configuração assumida pelo gênero, um de nossos objetivos neste trabalho, depende necessariamente de informações contextuais que justifiquem uma mesma nomeação para textos formalmente muito distintos. Neste sentido, torna-se indispensável estabelecer algumas premissas conceituais quanto ao sentido da palavra, com o propósito de delimitar a noção de crônica que será considerada nesta pesquisa. Assim, procederemos a uma filtragem dos sentidos assumidos no decorrer do tempo por esta noção, sem nos determos em informações sobre a evolução histórica do gênero, com o propósito de não perdermos de vista nosso objeto de estudo, a série *Bons dias!*

Sem desconsiderar a validade das abordagens históricas, entendemos que traçar a origem da crônica com base em uma larga distância temporal seja um ato arbitrário, pois se trata de um gênero em constante transformação, dado que inviabiliza uma tentativa de definição por meio de um estudo diacrônico. Enquanto algumas formas por ela assumidas envelheceram, outras se modificaram, a ponto inclusive de se contraporem a acepções reconhecidas anteriormente. Esse processo de transmutações contundentes gera incompatibilidades entre definições distanciadas no tempo. Assim, embora apresentemos brevemente algumas acepções, nos pautaremos pela concepção sincrônica do termo, referente à conformação moderna assumida pelo gênero no Brasil do século XIX e, mais especificamente, na imprensa carioca.

Para definir o gênero crônica, Massaud Moisés (1992, p.131-3) parte da explicação etimológica do termo e apresenta as variações de sentido ocorridas desde o início da era cristã, quando tinha então a função de registrar os fatos históricos conforme a sequência temporal, correspondendo assim aos anais da História. Segundo o autor, após o século XII, a crônica assim definida passou a ser percebida de maneiras diversas em função do grau de pessoalidade com que os textos eram escritos. Assim, os textos históricos que exageravam nas descrições pormenorizadas dos fatos ou que os apresentavam a partir de uma visão subjetiva recebiam o nome de “crônicas”, enquanto os textos impessoais, que registravam fatos ordinários, de pouca importância eram chamados de “cronicões”. A partir do século XVI, a noção anterior de crônica passou a ser nomeada preferencialmente pelo termo “História” e, somente a partir do século XIX, o conceito de crônica adquiriu sua feição moderna, assumindo uma dimensão estética e literária.

Em um livro introdutório sobre a crônica brasileira, Jorge de Sá (1985) reconhece na carta de Pero Vaz de Caminha o primeiro exemplar do gênero e afirma que, conseqüentemente, a literatura brasileira nasceu da crônica. O autor entende que a primeira transmutação da crônica original em direção à forma moderna do gênero se deu através de um encurtamento da extensão e de um alargamento do público, o que teria determinado sua riqueza estrutural. Após esta breve delimitação das origens, Jorge de Sá salta para o próximo estágio da crônica, localizando-o já no século XIX com os folhetins, os quais corresponderiam a uma demarcação espacial dos jornais, na qual se publicavam contos, poemas em prosa, pequenos artigos, além de muitos outros gêneros, e onde João do Rio – Paulo Barreto – teria se consagrado como cronista mundano, sendo responsável por mais uma demão dada ao gênero mutante.

Nossa percepção difere significativamente da apresentada por Jorge de Sá e, em alguma medida, por Massaud Moisés, pelos motivos que já apresentamos anteriormente. Entendemos que estes estudiosos aproximam e estabelecem laços de parentescos entre duas linhagens muito distintas da crônica, separadas no tempo e inseridas cada uma em contextos culturais por si só capazes de diferenciá-las, unidas apenas pelo mesmo rótulo eventual de “crônica”. Embora seja razoável a classificação da carta de Caminha como “crônica de viagem”, a nomenclatura não é suficiente para esboçar o traço evolutivo do gênero passando daí ao folhetim e deste à crônica jornalística moderna. Acreditamos na validade dessas hipóteses como construção teórica coerente, mas de natureza inevitavelmente arbitrária.

A investigação de Afrânio Coutinho (1986, p.117-43), por outro lado, privilegia a busca pelos ancestrais estéticos e não etimológicos da crônica moderna, aproximando sua descendência do ensaio, um gênero antigo e já praticado por Sócrates, Platão, Cícero e Sêneca, além de autores de textos bíblicos como o Eclesiastes e os Provérbios. O termo foi consolidado a partir dos “Ensaio” de Michel de Montaigne e, posteriormente, adotado pelos ingleses, que contribuíram para o desenvolvimento estético do gênero. Em seu sentido original, o ensaio designa textos curtos, cuja elocução oralizada e familiar enforma o tratamento de temas livres e variados. Sua organização textual simula o fluxo de consciência, isto é, a ordem dos assuntos parece obedecer ao ritmo imediato do pensamento, sem elaboração prévia. De acordo com Coutinho, o uso moderno da palavra ampliou essa noção, abarcando um sentido oposto ao original: se antes traduzia a ideia de tentativa ou esboço, o termo passou a indicar julgamento fundamentado por argumentos ou análise conclusiva, escritos em estilo formal e austero, dos quais são exemplos diversos textos acadêmicos. Para Coutinho, a definição de ensaio reconhecida no Brasil corresponde a este último sentido e, o



que nos interessa mais de perto, sua concepção original, isto é, de artigo leve, pessoal e formalmente livre se transvestiu aqui no gênero conhecido como crônica.

Essa última delimitação da trajetória e descendência do gênero nos é particularmente relevante, por acreditarmos que a relação intrínseca entre a crônica – enquanto noção aproximativa do ensaio informal – e seu suporte de veiculação, o jornal, se constituiu, em parte, por um princípio de “afinidade eletiva”, adaptando um pouco este conceito a nosso favor. Neste sentido, entendemos que há uma analogia estrutural entre as primeiras crônicas brasileiras – a partir de meados do século XIX – cujo esqueleto é ainda o ensaio informal, e a configuração contedúístico-formal do jornal, essa analogia seria responsável por uma “atração recíproca, uma mútua escolha ativa das duas configurações” (LÖWY, 1989, p.17), produzindo uma interação específica entre elas. Nas palavras de Coutinho, o ensaio em seu sentido original:

... é uma composição em prosa (há exemplos em verso), breve, que tenta (*ensaia*) ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. Pode recorrer à narração, descrição, exposição, argumentação; e usar como apresentação a carta, o sermão, o monólogo, o diálogo [...]. Não possui forma fixa. Sua forma é interna, estrutural, de conformidade com o arranjo lógico e as necessidades de expressão. Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade. Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método, na exposição. (COUTINHO, 1986, p.118-9)

Essa mesma definição, transcrita acima, poderia igualmente ser atribuída à forma assumida pelos textos escritos por José de Alencar na seção *Ao correr da pena* (1854-5) ou às diversas crônicas produzidas por Machado de Assis, desde os *Comentários da semana* de 1861-2 até aos textos da série *A Semana* da década de 1890. Uma das funções assumidas pela crônica jornalística nos seus primeiros momentos foi a de comentar os fatos noticiados na semana de maneira leve, proporcionando divertimento e contrastando com a seriedade dos demais textos publicados ao seu redor. É conhecida a relação da crônica com o folhetim, espaço no rodapé dos jornais reservado a toda sorte de entretenimento, desde piadas e receitas de beleza a romances e crônicas (MEYER, 1996). Neste sentido, a conformação da linguagem do ensaio, em sua concepção original, se molda bem às exigências de um público que pretende encontrar sob o rótulo de crônica uma reflexão amena e bem humorada, composta de vocabulário acessível e, ao mesmo tempo, de uma dimensão informativa atualizada, como é o caso do leitor de periódicos.

Outra homologia formal entre as primeiras crônicas brasileiras e a composição e diagramação do jornal refere-se ao processo de junção entre temas heterogêneos: ambos apresentam organização fragmentada e não linear dos assuntos, que são intercalados sem relação lógica aparente. A popularização da crônica entre os jornalistas brasileiros do século XIX confirma a afinidade do gênero com o seu veículo, sendo, muitas vezes, responsável pelo aumento da tiragem do jornal (CARDOSO, 1992). Além disso, a formação intelectual de cronistas da época, entre eles Machado de Assis, inclui, sem dúvida, a leitura de grandes ensaístas como Montaigne, Pascal, Shopenhauer etc. (GAI, 1997, p.27-78), o que reforça a hipótese de influência estética e, em última instância, de confluência formal com o jornal.

Assim, como ficou dito anteriormente, a relação de afinidade existe, mas é preciso reiterar que esta relação não foi o único determinante. O jornal ofereceu nova roupagem a um gênero já bastante desenvolvido – considerando-se a hipótese de Coutinho sobre a precedência do ensaio – apenas infundindo-lhe certas adequações em função de sua nova visibilidade. Algumas destas particularidades foram se consolidando como elementos constituintes da nova manifestação – transitória – do gênero. Dentre outras, podemos mencionar a estreita relação com os fatos ocorridos na semana, projetando o caráter informativo do jornal e o recurso narrativo da conversa com o leitor, na tentativa de fidelização de um público ainda inábil diante do novo meio de comunicação. É claro que, de lá para cá, muitas outras transformações alteraram significativamente os elementos constituintes iniciais, diminuindo, por exemplo, a escala de temas tratados e minimizando a relação dos mesmos com os fatos noticiados na semana e até mesmo a relação de simbiose com o jornal. O que precisa então ser ressaltado é que, em consonância com o ponto de vista de Antonio Candido (1992, p.11-22), a crônica não nasceu com o jornal, mas adquiriu seu sentido moderno quando o jornal se tornou cotidiano e acessível, o que corresponde, no Brasil, ao desenvolvimento da imprensa a partir de meados do século XIX. O crítico considera a crônica um gênero tipicamente brasileiro – embora menor, se comparado ao romance e poesia, por exemplo – caracterizado pela linguagem despreziosa e pela função humanizadora de “estabelecer e restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas” (CANDIDO, 1992, p.14).

Para Margarida de Souza Neves (1995, p.15-31), as possíveis definições e classificações da crônica serão sempre insuficientes para contemplar todas as dimensões formais e estéticas do gênero, devido às constantes mutações sofridas ao longo dos tempos e à diversidade de manifestações individuais que ocorrem simultaneamente. Em face disso, entendemos que uma definição etimológica do termo não poderia explicar a noção que ele

carrega no contexto que se pretende estudar aqui, estando esta definição relacionada, quando muito, a um primeiro uso da palavra. Além disso, um estudo orientado pelos usos da palavra “crônica” ao longo do tempo, associando textos de naturezas muito diversas, pode se tornar refém da nomenclatura e indiferente à dimensão formal e estética do gênero, elementos que garantem sua permanência como prática discursiva social, marcada pelo tempo de sua enunciação.

Neste trabalho, como já exposto, procederemos a um recorte sincrônico da noção de crônica, em uma tentativa de estudar o gênero de acordo com suas manifestações mais ilustrativas e frequentes no final do século XIX, período em que foram produzidas as crônicas que compõem o *corpus* desta pesquisa. Assim, sempre que nos referirmos à crônica, estaremos tratando do sentido moderno assumido pelo termo, modelado pela sua conjunção com o jornal. Além disso, os comentários estarão limitados às formas manifestadas pelo gênero no final do século XIX no Brasil, mais especificamente, à forma assumida pelas crônicas da série *Bons dias!*, por considerarmos representativas do gênero nesse período.

#### 1.1.1. UMA ABORDAGEM DISCURSIVA

Diante do comportamento fluido da crônica, entendemos ser relevante o esquema teórico de Dominique Maingueneau (2008a, p.85-93), que aborda o gênero discursivo por meio da metáfora teatral de “cena de enunciação”. De acordo com ele, o discurso é encenado a partir de três cenas simultâneas e complementares capazes de recompor, minimamente, o quadro espaço-temporal em que foi produzido. Antes de qualquer coisa, todo gênero discursivo está vinculado a um domínio social relativamente fácil de ser identificado, equivalendo a um tipo de discurso específico, como o religioso, o político, o literário, o jornalístico etc. Essa identificação a um conjunto maior de discursos corresponderia à “cena englobante” do enunciado que, juntamente com a “cena genérica”, isto é, a forma convencionalmente assumida por este enunciado, como uma carta, um poema, um editorial ou uma crônica, equivaleria ao “quadro cênico” do gênero. Com a caracterização do quadro cênico do gênero, podemos construir hipóteses sobre suas condições de produção, os papéis e a finalidade dos participantes, o meio ou suporte da comunicação e outros aspectos situacionais.

No entanto, até aqui não avançamos muito. Se procuramos entender a crônica por meio de um quadro cênico tal como o exposto, chegaremos à constatação de que se trata de

um discurso predominantemente jornalístico; o que não exclui nuances políticas, culturais, publicitárias ou literárias, por exemplo. Daqui, podemos deduzir algumas informações situacionais relevantes para a configuração final da crônica em função da natureza de seu suporte<sup>1</sup> e meios de divulgação: a) o propósito maior é informar; b) as informações devem ser atualizadas diariamente; c) há interesse em captar um maior número de leitores; d) o público leitor é heterogêneo e imprevisível; e) os assuntos devem agradar gostos variados; f) as informações devem possuir credibilidade; e g) a linguagem deve ser clara e acessível.

Avançando para o segundo nível cênico, encontraríamos, além dessa cena englobante, a cena genérica “crônica”, que corresponde à forma convencionalizada pela qual o enunciado é percebido e equivale, em certa medida, ao rótulo recebido pelo texto. Neste ponto, convém avaliar quais os elementos materiais são determinantes para a conformação de um discurso em crônica. A cena genérica da crônica poderia ser reconhecida em alguns casos pelo número da página em que habitualmente aparecia, em outros pela posição fixa da coluna, pelo pseudônimo ou assinatura do escritor, título ou rótulo do gênero ou ainda por indicações metalinguísticas. Em todos esses casos, no entanto, tal cena genérica indicava uma dimensão discursiva essencialmente de entretenimento. Considerando que as cenas que constituem o gênero produzem uma superposição de funções, chegamos à soma do entretenimento e todas as outras funções previstas pela cena englobante, mencionadas ilustrativamente no parágrafo anterior. Essa convergência funcional representada pelo quadro cênico vai influenciar diretamente a conformação final do enunciado. Assim, a crônica deverá informar e entreter, captar leitores por meio de estratégias próprias e desenvolver assuntos capazes de agradar tanto a mentes simples como a raciocínios mais complexos, as informações devem ser de fatos recentes e a linguagem acessível.

Embora sejam muito relevantes para a recomposição do gênero como prática social viva, estas informações não seriam ainda suficientes para explicitar outras particularidades da crônica brasileira no fim do século XIX, como o tipo de organização textual implicada, as estratégias discursivas e a construção de identidades sociais, além do funcionamento interno da engrenagem enunciativa. Neste sentido, entendemos ser mais esclarecedora a terceira dimensão cênica ou “cenografia”, proposta por Maingueneau. De acordo com o autor, a cenografia corresponde à situação de enunciação do gênero, instituída por meio de uma dêixis discursiva, isto é, pelas coordenadas espaçotemporais e pelas relações entre locutor,

---

<sup>1</sup> Para Luiz Antonio Marcuschi o suporte de um gênero corresponde ao “*locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto” (MARCUSCHI, 2008, p.174). Para este autor, o suporte não é neutro em relação ao gênero, ocorrendo uma relação de interinfluência entre um e outro.

destinatário, cronografia e topografia<sup>2</sup>, entendidos como elementos discursivos (MAINGUENEAU, 2001, p.123). Em última instância, e no caso da crônica, a cenografia representa um simulacro criado como uma estratégia de captação do leitor e corresponde ao primeiro contato deste com o gênero. Em uma primeira aproximação, o quadro cênico funciona como um pano de fundo em que a cenografia estaria se desenvolvendo diante do receptor.

De maneira geral, a crônica investe-se de uma cenografia de “conversa familiar” instituindo um narrador em primeira pessoa e um leitor ativo capaz, inclusive, de interferir no andamento do texto, interrompendo o próprio narrador. Entendemos que a escolha desta cenografia não seja casual e esteja intimamente relacionada com o conteúdo ou a substância que seria transposta para a crônica. A diversidade de assuntos e as transições bruscas entre eles, procedimento constituinte do gênero, encontram uma forma adequada e verossímil de expressão na estrutura comunicativa conversacional. Uma conversa informal entre dois conhecidos está sujeita a todo tipo de interferências por parte dos interlocutores, mudanças de assunto por associação ou lembrança súbita, anuências e discordâncias. Esta opção discursiva pode ser considerada uma solução estética de realização formal em função dos propósitos comunicativos do gênero. Maingueneau (2008b) afirma que é um erro conceber a cenografia como um quadro estável no interior do qual se desenrolaria a enunciação, para ele, “uma cenografia implica certo uso da linguagem e é igualmente indissociável dele” (2008b, p.52).

Apesar da recorrência desta cenografia, e como já muito conhecido, a crônica não apresenta um enquadramento enunciativo preferencial ou estabilizado, podendo se apresentar por meio da cenografia de uma carta, de uma peça teatral, de um texto bíblico, de um poema etc. ou ainda por meio da combinação de dois ou três gêneros diferentes. Cada uma dessas novas cenografias institui papéis diferentes para os sujeitos envolvidos e orientações de leitura também diferentes. Cada arranjo pode estar relacionado aos propósitos específicos do ato comunicativo, constituindo-se como estratégias argumentativas e de captação simultaneamente. Cada cenografia estabelece um contrato particular com o leitor que, em função dela, construirá o sentido da mensagem veiculada pelo gênero, daí a importância de se entender a forma do gênero em função do conteúdo que conduz e não apenas de sua composição formal.

Assim, considerada integralmente, a cena enunciativa da crônica é constituída pela permeabilidade recíproca das propriedades constitutivas da cena englobante, da cena genérica

---

<sup>2</sup> Segundo Maingueneau, as noções de cronografia e topografia correspondem ao tempo e espaço, respectivamente, a partir dos quais se desenvolve a enunciação (MAINGUENEAU, 2001, p.123).

e da cenografia tal como descritas acima. Esta caracterização, embora ainda no nível das generalidades, servirá como ponto de partida para o entendimento da série *Bons dias!* como um comportamento discursivo particular, e sua contextualização em uma esfera mais ampla de produção do gênero.

## 1.2. BREVE HISTÓRICO DO MACHADO CRONISTA

Segundo a maioria dos estudiosos da crônica no Brasil, o primeiro autor a praticar a escrita de crônicas foi o jornalista político Francisco Otaviano de Almeida Rosa<sup>3</sup> (LACOMBE, 1986; COUTINHO, 1986; FARIA, 1992). Uma seção do *Jornal do Comércio* denominada “A Semana” e publicada de 1852 a 1854 por Otaviano teria sido o berço das primeiras crônicas brasileiras. Seus textos já apresentariam nesta época as principais características da crônica moderna, cujo estilo verbal foi assim descrito por Lacombe:

Dele era a clareza meritória dos períodos, a simplicidade da frase que não significava pobreza, mas um milagre de bom gosto sóbrio e preciso num ambiente de estilo foguete de festa e bombo de arraial. Liam-no todos e todos nele encontravam o chiste leve e gracioso, a ironia fina e perfeita, a imagem oportuna e insubstituível, a riqueza educada num idioma que nas suas mãos era plástico, amoldável e cintilante. (LACOMBE, 1986, p.82)

Nestas palavras, encontramos as coordenadas da maioria dos textos reconhecidos como crônicas no final do século: a presença do tom humorístico, a linguagem acessível a público heterogêneo, a ironia e a liberdade formal. No *Correio Mercantil* a produção de crônicas de Otaviano foi substituída, sob sua indicação, pelos textos de José de Alencar, que desenvolveu neste espaço a série intitulada “Ao correr da pena”, de 1854 a 1855.

Seguindo este rastro anterior, em 1859 é a estréia de Machado de Assis no jornalismo, então com vinte anos, ocupando também ele o espaço do folhetim e se dedicando especialmente à crítica, mais particularmente ainda à crítica teatral. Sob a influência estética de Otaviano e de Alencar, cuja admiração tornou pública em diversos momentos<sup>4</sup>, o escritor principiante torna-se nesta época – nas palavras de Jean-Michel Massa (1971, p.270) – um “jornalista semi-profissional”. A relativização de Massa certamente se justifica pelo fato de

---

<sup>3</sup> Embora consensual, esta afirmação não é exclusiva. Jeferson Cano afirma que a primeira crônica foi escrita por Justiniano José da Rocha, já em 1836. (CANO, 2005, p.29)

<sup>4</sup> Sobre a relação de Machado de Assis com Otaviano de Almeida e José de Alencar ver Massa, 1971, p.163-206, 521-2 e Pujol, 1917, p.19-20.

que nessa época a colaboração machadiana não era ainda remunerada ou, quando muito, recebia-se um pagamento simbólico. Esta situação, que segundo Alfredo Pujol (1917, p.56) obrigava o escritor a um regime alimentar que beirava o jejum, perdurou até este ser nomeado auxiliar de redação do *Diário Oficial*, em 1967. Neste período, seus principais biógrafos acreditam que tenha ocupado a função de tipógrafo, exercendo atividades muito variadas no ambiente da redação, desde a configuração das páginas do jornal até à confecção das notícias e elaboração de artigos e crônicas (PUJOL, 1917, p.7-53; MASSA, 1971, p.280-1; PEREIRA, 1988, p.74).

Essa última informação nos é particularmente importante por reforçar a afinidade constitutiva e estrutural entre a crônica de fins de século e a técnica jornalística, como sugerido aqui anteriormente. Os três grandes representantes do gênero neste período participaram ativamente da redação dos jornais nos quais publicavam suas crônicas (Alencar e Otaviano chegaram mesmo à direção de periódicos), colaborando não só com artigos e crônicas, mas com a própria confecção do jornal. Neste ambiente, tornou-se necessário o desenvolvimento de técnicas apropriadas em função de objetivos específicos, cujos principais eram informar, entreter e provocar a fidelização de um leitor heterogêneo que, em última instância, sustentava a nova instituição. É a partir de ingredientes tirados destas circunstâncias que a crônica era produzida, com a função de condensar as principais características do jornal, isto é, informar sobre os fatos mais notáveis da semana, proporcionar entretenimento e angariar leitores, aumentando a tiragem do jornal.

A partir de 1861, a atividade jornalística de Machado de Assis se faz por meio de séries permanentes de crônicas – mas nem sempre regulares e de autoria exclusiva –, publicadas em meia dúzia de periódicos diferentes, até 1897<sup>5</sup>. Assim, Machado aplicou-se à elaboração de crônicas muito antes de escrever seu primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872, o que leva alguns críticos literários a defenderem a ideia de que a crônica funcionou como um “laboratório ficcional”, por meio do qual o escritor teria experimentado e testado a maioria dos recursos narrativos que viria a se utilizar nos romances e contos (BRAYNER, 1979; GLEDSON, 1986; MEYER, 1998; SOARES, 2006). Sem desenvolvermos essa hipótese, o que importa destacar é o fato de que a formação do escritor Machado de Assis foi atravessada

---

<sup>5</sup> Machado de Assis publicou suas crônicas nos seguintes periódicos: *Diário do Rio de Janeiro* (Comentários da Semana: 1861-2; Ao Acaso: 1864-5); *O Futuro* (1862-3); *Semana Illustrada* (Crônicas do Dr. Semana: 1867-76; Badaladas: 1869-76); *Ilustração Brasileira* (História dos Quinze Dias: 1876-8; Histórias dos Trinta Dias: 1878); *O Cruzeiro* (Notas Semanais: 1878); *Gazeta de Notícias* (Balas de Estalo: 1883-6; A+B: 1886; Gazeta de Holanda: 1886-8; Bons dias!: 1888-9; A Semana: 1892-7) (GUIDIM, 2008, p.281-97). Segundo Pujol (1917, p.301), em 1900, Machado escreveu ainda algumas crônicas durante uma breve ausência de Olavo Bilac, que por sua vez, o havia substituído na função de cronista da *Gazeta de Notícias*.

pelo ambiente da imprensa, não só enquanto produtor de textos jornalísticos, mas também como leitor diário de periódicos de estilos muito diversos, já que a crônica ainda estava muito comprometida com a função de comentar os fatos noticiados na semana. Com base em uma análise integral dos jornais em que foram publicadas as crônicas de *Bons dias!*, Jonh Gledson (2008) apresenta, em sua edição da série, inúmeras notas relacionando os temas abordados nesses textos com notícias e propagandas publicadas nos dias anteriores no mesmo jornal. A proximidade da linguagem utilizada em um e outro texto e, até mesmo a semelhança da organização frasal, é um indício de que a intertextualidade constitutiva da crônica tinha, muitas vezes, o próprio jornal como fonte <sup>6</sup>.

Ao longo da vida, Machado escreveu cerca de seiscentas e quatorze crônicas e, embora mudanças formais significativas tenham modelado o gênero neste percurso, acreditamos que muitos recursos narrativos e estratégias discursivas utilizados já nos primeiros textos estão igualmente presentes nos últimos, apenas mais refinados e com maior relevo, o mesmo podemos dizer da presença destes recursos nos contos e romances. Não estamos inteiramente certos de que a procedência de sua técnica narrativa ou sua formação estética tenha sido necessariamente determinada pelo tipo de comunicação jornalística, no desenvolvimento da atividade de cronista e tipógrafo, como pensam alguns (MASSA, 1971, p.304; BRAYNER, 1992, p.412 etc.). Preferimos uma posição menos determinista, acreditando que se houveram influências, essas se deram por um processo de mão dupla. Ao mesmo tempo em que o estilo do escritor precisou submeter-se a uma forma específica de comunicação, sendo forjado por ela, também esta lhe incutiu uma feição pessoal, que viríamos a chamar mais tarde de tipicamente machadiana.

### 1.3. ASPECTOS DA CONFIGURAÇÃO FORMAL DA CRÔNICA MACHADIANA

Diante da multiplicidade e variedade de formas das crônicas escritas por Machado de Assis, pretendemos, com esta seção, oferecer um breve panorama da configuração assumida pelo gênero em suas mãos, com o propósito maior de destacar deste conjunto a série *Bons dias!*, ressaltando, a partir daí, suas especificidades e a dimensão transitória de suas formas. Embora reconstrua um longo percurso temporal, o conjunto de crônicas machadianas

---

<sup>6</sup> Não citamos exemplos por serem longos e variados, mas remetemos a um, referente à crônica de 21 de janeiro de 1889 pertencente à série *Bons dias!*, o tema é o incêndio de um clube carnavalesco. Ver nota de Jonh Gledson In: ASSIS, 2008a, p.219-222.



apresenta muito mais semelhanças do que distinções no que se refere à estrutura interna e aos procedimentos de construção textual de cada peça. As distinções são mais evidentes quanto à extensão e montagem gráfica das crônicas, e menos quanto aos recursos e estratégias discursivos utilizados, que parecem figurar de maneira quase uniforme em todo percurso de produção do gênero.

A leitura da primeira crônica de cada uma das seções escritas por Machado de Assis diz muito da série que encabeça, esboçando as diretrizes discursivas e os recursos narrativos que serão mais recorrentes em função dos propósitos específicos. A exceção se dá quando, em uma seção coletiva, Machado não é o escritor que apresenta a crônica de estréia, como é o caso de *Balas de Estalo*, cujo primeiro texto data de abril de 1883, embora a primeira crônica de Machado apareça somente em julho do mesmo ano. Esta chave de leitura das séries alimenta, inclusive, a tese controversa de que o escritor desenvolvia um projeto de escritura específico para cada série, atribuindo-lhes uma unidade composicional e estética (GRANJA, 2000, p.25; GLEDSON, 2006, p.134-87).

Como nosso interesse neste ponto do trabalho é apresentar uma visão ampla da crônica machadiana, nos limitaremos a explicar sobre a superestrutura<sup>7</sup> geral das mesmas, a partir da descrição da superfície textual de cada uma das treze séries escritas pelo escritor. Reservaremos a análise interna dos textos à série *Bons dias!*, por ser este o objetivo maior e apenas em função do qual esta seção será desenvolvida.

A primeira série escrita por Machado são os *Comentários da Semana*, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* nos anos de 1861 e 1862. Não ocupavam ainda o espaço dos rodapés e nem possuía dia fixo para publicação. Além disso, aparecia vinculada à seção “Comunicado”, comum a muitos jornais da época (GRANJA & CANO, 2008, p.14-5). Com relação à apresentação grafovisual, esses primeiros textos particularizam-se pela presença de cabeçalho, onde são expostos os principais temas que serão comentados, à semelhança de um resumo por tópicos. A segunda crônica desta série, por exemplo, apresenta o seguinte cabeçalho:

---

<sup>7</sup> Segundo Maingueneau, a noção de superestrutura, tal como empregada por alguns estudiosos anglo-saxões, apresenta o inconveniente de se referir tanto a sequências textuais quanto a gêneros de discursos particulares. Para evitar equívocos, Maingueneau prefere reservá-la para a organização superficial de gêneros de discursos particulares. Sentido que será considerado aqui. (MAINGUENEAU, 2006, p.135-6)

## COMUNICADO

### Comentários da Semana

Decisão do oráculo. — *A história de uma moça rica*: comentários dos beatos e comentários de Gil. — Copacabana, a baleia e a chuva. — Um capitão de Solferino e o príncipe Maximiliano. — Recusa do funeral a Cavour. — Batuta a Carlos Gomes. — O rabequista Winen, e os *Mosqueteiros da Rainha*. (*Comentários da Semana*, 18 de outubro de 1861)

Essa forma de apresentação da superfície textual é herdeira direta da fórmula alencariana que, já em meados de 1850, seguia esta formatação e assim a manteve por toda a série *Ao correr da Pena*. Como exemplo da diversidade temática que compunha a crônica e para fins de comparação com a forma utilizada por Machado, segue o cabeçalho de uma crônica de José de Alencar seis anos antes.

### Ao Correr da Pena

Um tema delicado. — Análise e síntese política. — Programa salvador. — A procissão de São Jorge. — Ações da estrada de ferro. — A questão do Paraguai. — *Échec* do cassino. — As três classes de indivíduos que podem casar-se. — *Emmy la Grua*. — O Senador Sousa Franco. — Um jardim babilônico. — O tráfico de africanos. (*Ao Correr da Pena*, 10 de junho de 1855)

As semelhanças textuais e discursivas entre as crônicas de Machado e Alencar ultrapassam muito o âmbito das disposições gráficas, mas discorrer sobre isso excederia nossos propósitos. Retornando aos *Comentários da Semana*, de acordo com Lúcia Granja e Jéferson Cano (2008, p.11-51), a série funcionava como o “espelho da orientação liberal do jornal” apresentando-se muitas vezes como uma extensão das ideias contidas no editorial. Estes autores oferecem uma informação importante para o nosso interesse em compreender o funcionamento da crônica ao esclarecerem a natureza do humor que se praticava neste jornal que, segundo nos parece, agregou-se intimamente ao estilo do gênero, acompanhando-o nos demais periódicos. Para os autores, o humor não apresentava nenhum elo com a comicidade, mas muitos traços de ironia e cinismo (GRANJA; CANO, 2008, p.25).

Esta organização formal é utilizada apenas nesta coluna. A partir da próxima série, publicada n’*O Futuro* entre 1862 e 1863, o escritor dispensa o cabeçalho, embora os textos continuem relativamente longos e tematicamente muito fragmentados. Esta última é talvez a série em que a estrutura composicional do gênero se manifesta o mais comportada dentre todas as outras, em um padrão formal semelhante ao de um artigo convencional ou uma pequena dissertação em primeira pessoa. O recurso à imbricação de outros gêneros discursivos e a variação das cenografias que, como veremos, se constitui um dos procedimentos formais mais relevantes, é pouco utilizado e ocorre com a inserção de algumas

cartas e bilhetes. Também a construção discursiva da identidade do cronista é menos propensa à polêmica e este se apresenta como um crítico de arte e comentarista de fatos sem demonstrar a altivez e prepotência com que narra a maioria de suas crônicas. Esses procedimentos excepcionais tornam-se compreensíveis, no entanto, diante do fato de ser esta a única série em que o escritor não se vale da proteção de um pseudônimo, por meio do qual suas opiniões e experimentações formais estariam resguardadas pelo anonimato.

Entre dezembro de 1861 e junho de 1864 é a vez do Dr. Semana, autor-personagem da série *Crônicas do Dr. Semana*, publicadas na *Semana Illustrada*. Esta série é a que apresenta a maior flexibilidade formal dentre todas e cujo tom humorístico é significativamente mais acentuado, alguns fragmentos sendo muito semelhantes à estrutura da piada. Como exemplo, um trecho da crônica intitulada “Semanopatia”, em que o cronista comporta-se como médico e aconselha alguns remédios para moléstias populares, dentre elas:

Outra [receita], contra a fome:

Receita — Quem se quiser livrar de tal martírio, peça ao vizinho um fole, coloque o tubo entre os dentes, feche a boca e comece a soprar, soprar e soprar. Em menos de cinco minutos, sem ter despendido um vintém ficará de barriga cheia.

Última receita de hoje:

Receita — O melhor remédio para não morrer de febre amarela é... morrer de outra moléstia. (*Semana Illustrada*: “Crônicas do Dr. Semana”, 15 de março de 1863)

A estrutura composicional desta série é muito variada, o que é indicado em parte por meio do recurso estratégico de intitulação subversiva de cada novo texto, produzindo uma expectativa no leitor e orientando a leitura da crônica pelo viés de um outro gênero discursivo. Esta manobra é concretizada com o uso de “rótulos” genéricos que ora intitula a crônica como carta, ora como manifesto, circular, sarau e até mesmo “Preleções de Gramática”, esta última, inclusive, composta de prólogo, introdução e cinco capítulos, que funcionam como subdivisões espaciais da crônica. Muitas delas foram compostas por um processo de mescla genérica, nomeado por Marcuschi (2008, p.163-71) como intergenericidade, fenômeno que ocorre quando um gênero assume a forma ou a função de outro. A crônica de 10 de abril de 1864, por exemplo, intitulada “Carta terceira”, assume integralmente a forma de uma carta, mantendo, no entanto, a função e a temática frequente nas demais crônicas:

## CRÔNICAS DO DR. SEMANA

### Carta Terceira

Ilmo. e Exmo. Sr. Dr. Chefe de Polícia.

— Apesar talvez de incomodá-lo com as minhas cartas, não posso deixar de pegar na pena, para escrever-lhe esta segunda missiva, a favor do bem conceituado e decente estabelecimento do meu simpático Mr. Arnaud, que se negou a consentir que Mlle. Risetete cantasse no benefício de uma pobre escrava brasileira.

Mas voltemos ao Alcazar. As famílias honestas do Rio de Janeiro continuam a esperar de V. Excia. a extinção dessa casa de educação. Conheço um ilustre deputado que pretende apresentar na câmara um requerimento pedindo informações a respeito da utilidade desse estabelecimento. Repare V. Excia. que é o único divertimento (menos praças de touros) a que se assiste com o chapéu na cabeça, com o charuto na boca, a garrafa de cerveja ao lado, e uma, duas ou três raparigas, lindas como os amores, sentadinhas em derredor da mesa. Que prazer! Que glória! Não falte, Exmo., porque há de apreciar muita coisa interessante.

V. Excia. que é tão bom, tão amável e tão atencioso para comigo, não há de deixar de satisfazer um pedido meu — Vá ao Alcazar!

Continuarei a incomodá-lo, por causa do meu Mr. Arnaud, esperando que V. Excia. tomará, no valor que merecerem, estas missivas.

Sou, com estima e respeito,

De V. Excia  
Amigo afetuoso e obrigadíssimo criado

Dr. Semana.

(*Semana Illustrada*: “Crônicas do Dr. Semana”, 10 de abril de 1864)

Certamente, este procedimento funciona como uma estratégia para atrair a atenção do leitor pela quebra de expectativa e novidade de apresentação. Ao comentar a presença da intergenericidade na publicidade, Marcuschi ressalta a dimensão estratégica deste recurso como meio de desnaturalizar procedimentos discursivos desgastados. Neste sentido, “... desenquadrar o produto de seu enquadre normal é uma forma de reenquadrá-lo em novo enfoque para que o vejamos de forma mais nítida no mar de ofertas de produtos” (MARCUSCHI, 2008, p.167).

Em 1864, a colaboração de Machado de Assis, novamente no *Diário do Rio de Janeiro*, resulta na série intitulada *Ao Acaso* (1864-5), sob o semianonimato das iniciais “M.A.”<sup>8</sup>. Nesta série, o cronista se mostra mentor de uma crítica agressiva, especialmente ao jornal oficial da igreja católica “A cruz”, vítima de ironia e chacota por parte do cronista, como se pode notar no fragmento abaixo:

---

<sup>8</sup> Com exceção de duas crônicas: a de 25 de julho de 1864, em que assina “M. de A.” e a de 3 de janeiro de 1865 assinada por “Machado de Assis”.

Não me demoro em outras preciosidades da *Cruz*. Direi, contudo, que já descobri a utilidade desta folha, e estou longe de pensar com os que entendem que uma imprensa deste gênero não serve aos interesses legítimos da religião.

Serve de muito.

O modo, porém, é engenhoso, e adivinha-se até no título da gazeta. A *Cruz* é realmente cruz: serve para experimentar a fé dos católicos; se, no fim de um mês de leitura, o católico não tem perdido a fé em que vive, — está livre de tornar-se herege... (*Diário do Rio de Janeiro*: “Ao Acaso”, 25 de julho de 1864)

Em relação à forma manifestada pelo gênero, nota-se também a presença de outros gêneros superpostos como cartas, poemas (inclusive em inglês), fragmentos de discursos parlamentares, um índice, uma lista, um fragmento de peça teatral, dentre outros. Os textos são longos e não apresentam subdivisões.

Nas *Badaladas* (1869-76), publicadas também na *Semana Illustrada*, Machado escreve suas crônicas sob o mesmo pseudônimo de Dr. Semana. A superestrutura não difere muito das anteriores, embora os textos sejam mais comportados com relação à mescla de gêneros, diferenciando-se, assim, da série anterior. Uma das crônicas, 26 de maio de 1872, no entanto, é inteiramente escrita em versos – trinta e seis estrofes em francês – por meio dos quais dá forma aos assuntos da semana.

Entre *História de Quinze Dias* e *História de trinta dias* (1876-8), seções publicadas no jornal *Ilustração Brasileira*, a continuidade formal das duas séries é quebrada apenas pela indicação que vai no título, isto é, a periodicidade das crônicas. Em ambas, a experimentação referente à configuração do gênero é menos praticada e os textos são apresentados em blocos ou seções numeradas com algarismos romanos<sup>9</sup>. Esta estratégia composicional auxilia o procedimento de transição entre assuntos díspares, cujo conteúdo dificultaria uma associação mais imediata.

Em *Notas Semanais* (1878), publicadas n’*O Cruzeiro*, a fórmula se repete. As crônicas que compõem a série são subdivididas em seções encabeçadas por algarismos romanos, mas este recurso não dispensa a intercalação de formatos de gêneros diversos, como a poesia e até mesmo um cardápio metafórico, que oferece “Línguas de rouxinol”, “Coxinhas de rola”, “Peito de perdiz à milanesa”, “Faisão assado”, “Pastelinhos”, “Compota de marmelos” e “Brinde final”, apresentados não linearmente, mas intercalados ao texto da crônica.<sup>10</sup>

*Balas de Estalo* (1883-6) é a primeira das cinco séries escritas por Machado de Assis no periódico *Gazeta de Notícias*, jornal onde encerraria suas atividades como cronista. Esta

---

<sup>9</sup> Algumas são divididas em “Livros”, como a de 15 de janeiro de 1877.

<sup>10</sup> Crônica de 7 de julho de 1878

foi uma série coletiva na qual mais de doze pseudônimos assinaram sua coluna e cujo ingrediente principal seria o humor irônico e cético indicado anteriormente, mesmo quando se referindo a temas sérios da política (RAMOS, 2005, p.96). Os textos são mais longos e os temas organizados por meio de divisões em blocos espaçados ou indicados por marcação gráfica, como uma linha pontilhada ou um conjunto de asteriscos. Alguns deles também se apresentam sob a capa de outros gêneros, como a crônica de 20 de junho de 1885, elaborada na forma de uma peça teatral intitulada “Diálogo dos astros”, incluindo até mesmo as didascálias. Esta série possui uma flexibilidade formal criativa, mesclando recursos narrativos distintos e encontrados em toda a obra machadiana, inclusive nos contos e romances. É relevante notar ainda que, ao iniciar esta série, Machado já havia publicado a obra que o consagraria definitivamente no ambiente literário e artístico brasileiro: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

A+B (1886) é a série de crônicas dialogadas de Machado de Assis. A marca textual do cronista aparece apenas na assinatura e, mesmo assim, por meio do pseudônimo “João das Regras”. Assim, a crônica não apresenta um narrador que oriente o relato e comentário dos fatos, mas apenas dois personagens, A e B, que discutem entre si as questões do dia. A superestrutura se constitui, então, de uma sequência dialogada, simulando a transcrição direta de uma conversação. Para Sidney Chalhoub (2005, p.77), a ausência do cronista é sintomática de uma escolha narrativa intencional, cujo propósito seria a simulação do comportamento dos próprios leitores, representados ficcionalmente pelos personagens A e B.

A série seguinte, *Gazeta de Holanda* (1886-8), é composta por quarenta e oito crônicas em versos, organizados em quadras, e sempre iniciadas por uma epígrafe em francês nos seguintes termos: “Voilà ce que l’on dit de moi/ Dans la ‘Gazette de Hollande’”. Essas crônicas possuem um tom notadamente lúdico, construído por meio de jogos de palavras melódicos, à maneira de repentistas. Note-se no segmento abaixo, apenas ilustrativo, que embora a crônica tenha assumido forma menos maleável e mais padronizada, aparecem os mesmos recursos e estratégias narrativos comuns a crônicas de todas as séries, como, neste caso, o recurso da conversa com o leitor:

### Gazeta de Holanda

Voilà ce que l'on dit de moi  
Dans la "Gazette de Hollande"

Eu, pecador, me confesso  
Ao leitor onipotente,  
E a grã bondade lhe peço  
De ouvir pacientemente

Uma lengalenga longa,  
Uma longa lengalenga,  
Áspera, como a araponga,  
E tarda como um capenga.

Saiba Sua Senhoria  
Que, em cousas parlamentares,  
A minha sabedoria  
Vale a de um ou dois muares.

Não? Isso é bondade sua...  
Modéstia minha? Qual nada!  
Digo-lhe a verdade crua,  
Nua e desavergonhada.

(*Gazeta de Notícias*: "Gazeta de Holanda", 30 de agosto de 1887).

A próxima série, *Bons dias!* (1888-9), é composta por textos em prosa, mais curtos e, certamente por isso, não possui subdivisões gráficas de nenhuma natureza. São encerradas com a expressão "Boas noites", o que levou muitos estudiosos da obra machadiana a considerarem-na como o pseudônimo do cronista. Situada na fase madura da produção cronística, esta série apresenta evidências de estabilização de alguns procedimentos narrativos como os utilizados na transição temática, já muito praticados, apresentando-se, agora, menos como um problema a contornar e mais como um recurso estilístico próprio do gênero. A presença do narrador-cronista é mais evidente e a construção de seu *ethos* discursivo<sup>11</sup> é relativamente dependente do desenvolvimento temático. Como essa série corresponde ao nosso objeto de estudo, desenvolveremos uma análise mais detalhada a partir da próxima seção deste trabalho.

A última série de crônicas escritas por Machado de Assis, intituladas "A Semana", foi escrita entre 1892 e 1897, embora em 1900 o autor tenha ainda colaborado com alguns textos isolados a propósito de uma curta ausência de Olavo Bilac, escritor que o havia substituído na função de cronista da *Gazeta de Notícias* (PUJOL, 1917, p.301). Nesta série, como resultado de um processo gradativo, a temática desenvolvida nas crônicas possui um vínculo cada vez mais tênue com os acontecimentos noticiados da semana. Embora não os dispense de todo, os fatos aparecem mais como pretextos de reflexões abstratas sobre o comportamento humano, por exemplo, do que como o objetivo em si. A estrutura composicional dessas crônicas não se

---

<sup>11</sup> Em linhas gerais, a noção de *ethos* discursivo equivale à imagem de si construída pelo discurso. Segundo Maingueneau, essa construção do *ethos* é fundamentalmente um processo interativo, produzido em uma situação comunicativa específica, não correspondendo, necessariamente, à imagem do locutor exterior à sua fala. (MAINGUENEAU, 2008, p.17). Esta noção será mais bem explicada no capítulo seguinte, no qual trataremos da construção do *ethos* do cronista de *Bons dias!*.

destaca pela flexibilidade presente em outras séries, embora em muitas haja ainda o princípio da heterogeneidade genérica por meio da imbricação de gêneros discursivos diversos como telegramas, anúncios, poemas, cartas e até mesmo um epitáfio.

Diante deste breve esboço das formas assumidas pelo gênero sob a pena de Machado de Assis, é necessário ainda uma vez reiterar que, no âmbito interno da narrativa que constitui as crônicas, os recursos narrativos e as estratégias discursivas utilizadas não diferem de maneira significativa ao longo destes quase quarenta anos de produção de crônicas. O desenvolvimento, e conseqüente aperfeiçoamento, de tais recursos e estratégias se deu não só em função dos propósitos específicos de cada série – tema controverso – como também em função do estilo requerido pelo tema em pauta em cada peça, como pretendemos demonstrar.

Assim, são recorrentes, em todo este percurso, procedimentos discursivos como a transcrição de fragmentos extraídos de toda ordem de textos, citações eruditas ou em línguas estrangeiras – especialmente o francês e o latim – a conversa com o leitor, o diálogo interno, o discurso relatado, chavões, menções à tradição cultural, intertextualidades diversas, criação de personagens e, inclusive de uma identidade ficcional para o narrador, dentre tantos outros. A percepção da natureza dialógica destes elementos constitutivos nos levaram a desenvolver esta pesquisa sobre a perspectiva teórica de alguns estudiosos da heterogeneidade enunciativa (BAKHTIN, 1997a, 1997b, 1998; AUTHIER-REVUZ, 1990, 2004; MAINGUENEAU, 1997, 2006), por considerarmos que seja este o princípio construtor da crônica machadiana.

Dessa forma, ainda que existam variações formais, fato que poderia invalidar a individuação objetiva do gênero, entendemos, ao contrário, que a única regularidade genérica, se é preciso identificá-la, corresponde precisamente à sua dimensão discursiva heterogênea, responsável pela tendência à transformação constante e a rupturas diante tanto da linearidade narrativa quanto da expectativa de leitura.

#### 1.4. A SÉRIE BONS DIAS!

##### 1.4.1. CONTEXTUALIZAÇÃO

Pouco mais de um mês após o fim da seção *Gazeta de Holanda* (1886-8), conjunto de crônicas em verso, Machado inicia no mesmo jornal a série *Bons dias!*, muito diferente da anterior, tanto no que diz respeito à forma verbal, agora em prosa, quanto ao estilo narrativo, à construção do *ethos* do cronista e à relação deste último com o leitor. Iniciada em 5 de abril de



1888, a série durou dezessete meses e quarenta e nove crônicas, encerrando-se em 29 de agosto de 1889. Como se vê, historicamente, a série situa-se nas extremidades de dois eventos significativos para a história do Brasil: a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, e a mudança de regime político, transição da Monarquia para a República, em novembro de 1889. Em função da natureza historicamente datada da crônica nesta época, esses acontecimentos históricos passam a fazer parte de suas condições de produção e são internalizados na própria economia formal dos textos, não só por meio dos temas tratados, mas também por meio de uma conformação particular do *ethos* do cronista, do estilo utilizado em cada texto, do tipo de heterogeneidade enunciativa presente nas peças, da criação dos personagens, dentre outras escolhas discursivas. Em outras palavras, na série *Bons dias!*, mas não só, tema e forma composicional estão intimamente ligados, determinando-se mutuamente.

No período em que estas crônicas foram escritas, Machado de Assis já havia se consagrado na carreira de escritor por meio de romances como “Ressurreição”, “A mão e a luva”, “Helena”, “Iaiá Garcia”, “Memórias póstumas de Brás Cubas”, a novela “Casa velha”, além de numerosos contos, poesias, peças teatrais e crônicas. Entre 1888 e 1889, no entanto, sua produção foi pequena. Segundo John Gledson, além da série *Bons dias!*, foram escritos dois contos, dentre eles “Um homem célebre” e, simultaneamente, o romance “Quincas Borba” (GLEDSON, 1986, p.114). O estudioso de Machado de Assis lembra ainda da coincidência do tempo ficcional entre “Memorial de Aires”, último romance escrito por Machado, e os anos referentes a *Bons dias!*, sugerindo, além disso, uma semelhança formal entre a agressividade do narrador destas crônicas e a do narrador de “Quincas Borba”, aproximando nesta medida, a composição estrutural de um e outro gênero (GLEDSON, 1986, p.120).

A série é composta de textos relativamente curtos, a organização textual apresenta a saudação-título, seguida do texto, sem subdivisões internas e finalizado sempre com o cumprimento “Boas noites”. Os temas, como se pode prever em função da natureza do gênero, são os mais variados, tangenciando, dentre outras, questões políticas, imigração chinesa, febre amarela, espiritismo, crimes comuns, carnaval e até mesmo os conhecidos comentários sobre o tempo, bem ao estilo de conversa fiada. A miscelânea de assuntos desiguais aparece inclusive em uma mesma crônica, o que obriga o cronista a desenvolver recursos narrativos que o possibilitem proceder à transição entre eles sem grandes rupturas.

Em relação à economia formal interna, podemos reconhecer alguns traços do ensaio descritos por Afrânio Coutinho e já mencionados anteriormente. A reflexão é leve e divertida, a linguagem, muito próxima da oralidade, reveste-se de formas diversas como vocabulário

acessível e ditos populares, mas também citações eruditas, menção à tradição cultural e estrangeirismos, alternando-as entre si de acordo com as necessidades de expressão e com as adequações temáticas. Assim como o ensaio, não tem forma fixa, apresentando-se juntamente com outros gêneros como carta, requerimento, artigo, diálogo, versículos bíblicos etc. A diferença entre as crônicas de *Bons dias!* e o ensaio concentra-se principalmente no aspecto temático. Diante do compromisso de informar sobre os acontecimentos mais relevantes da semana, o texto organiza-se como uma lista de assuntos desunidos semanticamente, o que impede um encadeamento argumentativo mais consistente<sup>12</sup>. Essa multiplicidade de fragmentos textuais combinados se torna um indício da inserção de vozes sociais de origens diferentes e até antagônicas em um mesmo espaço de discussão, reproduzindo a interação efetiva de segmentos sociais, cujos anseios a crônica deve representar e ao mesmo tempo oferecer uma visão crítica, desnaturalizando sua percepção. Essa característica constitutiva orientou nossa escolha pelo método de análise que privilegia a relação entre as marcas de heterogeneidade presentes e sua aparente harmonização por meio da organização discursiva de um narrador, revelando as tensões existentes na prática social representada pelo gênero.

Como o uso do pseudônimo era comum no jornalismo em geral, e nas crônicas especificamente, a expressão que finaliza os textos, “Boas noites”, foi reconhecida naturalmente como a assinatura do cronista responsável. De fato, até 1950 era desconhecida a identidade real do escritor desta série, informação revelada pelo biógrafo de Machado de Assis, José Galante de Souza, ao encontrar, na Biblioteca Nacional, uma lista manuscrita de pseudônimos da época. Assim, por mais de sessenta anos a série permaneceu anônima, diferentemente de todas as outras, cuja autoria de Machado de Assis era fato público. Para John Gledson (1986, p.116-8), o anonimato absoluto da série tinha um propósito bem definido. Gledson acredita que Machado decidiu-se por encerrar a série *Gazeta de Holanda*, quando percebeu a iminência do fim da escravidão. Neste caso, o teor do assunto exigia uma nova forma discursiva que pudesse melhor mimetizá-lo<sup>13</sup> e, além disso, a hostilidade contundente do escritor diante do tema seria mais bem resguardada por meio de um anonimato completo. Neste sentido, Gledson argumenta que ao iniciar *Bons dias!*, Machado tinha em mente um projeto de escritura bem definido, cujo intuito maior era o de acompanhar

---

<sup>12</sup> Segundo Afrânio Coutinho, esta fragmentação temática da crônica machadiana é superada de maneira significativa com Olavo Bilac, estreitando novamente os laços formais entre crônica e ensaio (COUTINHO, 1986, p.127).

<sup>13</sup> A noção de “*mimesis*” está sendo tomada aqui no sentido conferido por Luiz Costa Lima, isto é, como um recurso artístico de representação indireta da realidade, transcendendo-a (COSTA LIMA, 1981, p.222). Esta noção será apresentada com mais detalhes no terceiro capítulo.

criticamente o processo de abolição da escravatura. Um dos argumentos apresentados por Gledson baseia-se no fato de que as crônicas dos quatro meses iniciais tematizam primordialmente a escravidão, tema que vai minguando no decorrer da série.

Independente da motivação de Machado para escrever a série, o fato é que a relação entre a crônica e os fatos sociais e políticos não é uma exclusividade de *Bons dias!*, sendo mesmo constitutivo do gênero, neste período de sua evolução. Além do mais, na contramão dos argumentos apresentados por Gledson, alguns críticos literários afirmam que os temas da abolição e da república estiveram quase apagados na obra de Machado de Assis, inclusive em *Bons dias!*, se considerarmos a “gravidade da questão e do espaço que ela ocupava na história da época” (SANT’ANNA, 1994, p.10). Preferimos o desenvolvimento posterior do raciocínio de Gledson, quando este afirma que, no mínimo, é um exagero e no máximo uma “distorção da verdade, e uma complicação inútil” (2006, p.150), buscar uma coerência composicional em uma série de crônicas. Assim, segundo ele, e sobre o que concordamos integralmente, uma série de crônicas não se equipara a um romance tradicional e, portanto, seria arriscado considerar a existência de um narrador uno, cuja personalidade constante e individualizável seria a responsável pela organização da narrativa de todos os textos, por meio dos mesmos procedimentos.

Apesar disso, alguns estudiosos reconhecem no cronista “Policarpo”<sup>14</sup>, um velho relojoeiro, uma identidade que perpassaria todas as crônicas (BETELLA, 2006). Embora discordemos desta última hipótese, consideramos irrelevante a indicação de um nome ou pseudônimo para o cronista que, como pretendemos demonstrar, muda de caráter a todo instante, em função do tema ou estilo exigido pela crônica do dia. Em contrapartida, podemos notar a predominância qualitativa de um *ethos* específico do cronista nos textos da série, oferecendo uma dupla leitura em que se desenvolve uma tensão entre o posicionamento assumido pelo cronista e a avaliação negativa deste posicionamento construída nas entrelinhas, ou nos subentendidos. É neste sentido que afirmamos que muitos textos da série *Bons dias!* apresentam uma ambiguidade estrutural geradora de uma tensão entre narrador e enunciador<sup>15</sup>.

Pode-se identificar, assim, um perfil social constante do narrador em algumas das crônicas. Nessas, ele se apresenta, no nível do enunciado, como sendo um representante da classe bem nascida: homem de posses, *status* social e visibilidade política. Além disso, o

---

<sup>14</sup> Este nome aparece em apenas uma das 49 crônicas da série, em crônica de 1 de junho de 1888.

<sup>15</sup> Esse assunto será retomado no segundo capítulo.

narrador se autocaracteriza como um homem culto, dado à reflexão, solidário e sociável. No entanto, no nível da enunciação, mostra-se como um indivíduo hipócrita, interesseiro, demagogo, superficial, trapaceiro e, principalmente, arrogante e prepotente. Essa oposição entre o nível do enunciado e o da enunciação gera um efeito irônico que tem como resultado direto a ridicularização implícita, ou subentendida, do próprio narrador. Por tabela, o efeito de sentido produzido mais evidente é a crítica sutil às classes dominantes da época. Assim, o cronista assume o ponto de vista desta elite, para expor, mais convincentemente, seus defeitos. Apesar da recorrência deste comportamento do narrador, não podemos estender tal interpretação a todas as crônicas. Em algumas, o cronista assume um mesmo posicionamento no nível do enunciado e no nível da enunciação, fazendo coincidir a postura inferida do enunciatador e o comportamento verbal do narrador. Em função da natureza polimorfa e heterogênea do gênero, a análise de uma série de crônicas deve levar em conta a especificidade de cada peça, dificilmente se impondo ao conjunto com a mesma adequação. Assim, neste trabalho, buscaremos demonstrar regularidades no conjunto, mas sem desconsiderar certa autonomia das partes.

Restam ainda algumas informações a respeito do suporte midiático da série escolhida nesta pesquisa. Assim como *Balas de Estalo*, *A+B* e *Gazeta de Holanda*, a série *Bons dias!* foi publicada nas páginas do *Gazeta de Notícias* (1875-1942), periódico fundado por Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes. O *Gazeta* foi o primeiro grande jornal popular brasileiro, além de barato, era vendido nas ruas, enquanto seus concorrentes realizavam suas vendas apenas por meio de assinaturas. O jornal atendia a uma gama variada de interesses, oferecendo informações sobre a atualidade, romance de folhetim, crítica de arte e teatro, moda, piadas, anúncios publicitários e as crônicas de variedades. Assuntos que deveriam interessar ao público minguaado de leitores do Império, que nos anos 1870, correspondia a apenas 1,72% da população carioca; embora também fosse comum a leitura em voz alta das folhas, como um meio de torná-las acessíveis às pessoas analfabetas.

A relação entre literatura e jornalismo foi estabelecida na *Gazeta de Notícias* desde seus primeiros exemplares, funcionando, aliás, como uma marca da orientação do perfil “ilustrado” pretendido pelo periódico. Essa pretensão podia ser percebida na escolha dos nomes de escritores que contribuiriam em suas colunas. Apenas nomes já conhecidos e bem aceitos no meio literário ou editorial da época tinham o privilégio. Esse é o caso dos cronistas que fizeram parte de seu quadro de colaboradores, desde escritores estrangeiros como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Émile Zola como autores brasileiros de talento reconhecido na época como Raul Pompéia, Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Paulo

Barreto (João do Rio) e tantos outros. De acordo com Clara Miguel Asperti, a crônica foi um gênero constante e diário nas páginas da *Gazeta*:

Fato curioso a ser ressaltado é que desde o início da *Gazeta de Notícias* um texto nunca se mostrou ausente: a crônica semanal. Praticamente todos os dias da semana o jornal acolhia uma produção de algum escritor ilustre: Eça de Queirós, Émile Zola, Machado de Assis, Coelho Neto, Guilherme de Azevedo, José do Patrocínio, etc. (ASPERTI, 2006, p.50)

Em contrapartida, a presença do nome do escritor em um jornal de tiragem relativamente grande garantia-lhe a divulgação de sua obra romanesca ou poética, legitimando seu nome no cenário artístico da capital e, eventualmente, do país. É assim que, em função das vantagens que o novo meio de comunicação oferecia, os escritores passaram a integrar em suas atividades a função de jornalista e repórter, muitos demonstrando, neste contexto, a predileção pela crônica, já que este gênero possibilitava uma aproximação maior de procedimentos com a literatura a que estavam habituados. Segundo Micelli (1997, p.15), “... os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário, e em especial, a crônica”. Nota-se que a associação íntima entre jornalismo e literatura no final do século não foi gratuita e, além disso, encontrou na crônica um espaço promissor e produtivo de uma relação pacífica.

A série *Bons dias!* foi produzida nestas circunstâncias materiais pelo jornalista e repórter experiente que era Machado e, já neste período, também um escritor consagrado de romances e contos. Em alguma medida, como pretendemos demonstrar, as crônicas dessa série espelhou as aspirações de notabilidade intelectual da *Gazeta de Notícias*, por meio da instituição de um cronista erudito, conhecedor de larga tradição cultural, politizado e apreciador da arte, além de defensor de alguns princípios contraventores como a abolição da escravatura e o estabelecimento da República, posições assumidas pela linha editorial do jornal. A análise de *Bons dias!* será, assim, norteada por essas coordenadas de produção fixadas em grande parte pela conformação estética e ideológica do jornal em que foram produzidas.

#### 1.4.2. A CENA ENUNCIATIVA DA SÉRIE

Na tentativa de reintegrar as produções mais autorais ao campo da Análise do Discurso, Maingueneau (2004, p.43-57) propõe uma categorização ampla dos gêneros discursivos dividindo-os em gêneros conversacionais e instituídos. Dentre os instituídos, Maingueneau distingue quatro modos de genericidade em função, principalmente, do grau de fixidez e flexibilidade formal apresentada. Assim, organizados em sequência gradativa, enquanto os gêneros de modo I são formalmente mais estabilizados, estão menos sujeitos à variação e menos suscetíveis às marcas de subjetividade do usuário, os gêneros de modo IV problematizam a própria noção de “gênero”, já que resistem a uma formalização cristalizada, atualizando-se quase sempre de maneira imprevisível. As crônicas de *Bons dias!* apresentam, dentro deste modelo proposto por Maingueneau, características do modo IV de genericidade, isto é, marcas subjetivas de autoria, imprevisibilidade composicional e variedade de cenografias. Não retomaremos diretamente, nesta seção, as categorias de “cena englobante” e “cena genérica”, por considerarmos que o que foi dito a esse respeito com relação à produção cronística do fim do século XIX, vale igualmente para a série *Bons dias!*, que consideramos particularizada pela cenografia acionada. No entanto, a análise desta última será amparada, necessariamente, pela reflexão sobre a cena enunciativa como um todo.

Embora, como foi dito, a série apresente uma relativa variedade de cenografias, é possível identificar alguns modelos recorrentes, como a cenografia construída a partir de um narrador em primeira pessoa que, quase sempre, se dirige diretamente ao leitor, estabelecendo discursivamente uma interlocução familiar e uma aproximação dialogada, procedimento já referido com relação ao conjunto maior de crônicas produzidas neste período. Essa cenografia, descrita em grandes pinceladas a fim de dar conta de uma definição ampla da série, recebe, no entanto, modelações específicas, variando muito o tom e o estilo de cada texto e dificultando um grau maior de generalização.

Diante da variedade de possibilidades de abordagem dos elementos da cenografia de *Bons dias!*, restringiremos seu mapeamento aos elementos de composição considerados mais estratégicos da série, selecionados por meio das análises preliminares do *corpus*. Nesta seção, daremos ênfase, então, aos procedimentos que chamaremos de “simulacro da enunciação” e “composição mista” do gênero, sobretudo por serem representativos das coordenadas cenográficas, isto é, dos participantes da locução, da cronografia e da topografia das peças, nomenclatura proposta por Maingueneau (2001, p.123). Embora presentes em muitas crônicas da série, não podemos dizer, no entanto, que estas duas configurações discursivas se

manifestem em todas as crônicas, já que muitas delas, desenvolvem-se como dissertações sérias, sem experimentações formais relacionadas à superestrutura do gênero, isto é, na qual um jornalista-cronista se dirigisse em primeira pessoa ao leitor, apresentando um comentário crítico, e muitas vezes irônico, ao estilo de uma dissertação. O que justifica nosso recorte de análise é o fato de privilegiarmos, neste trabalho, a dimensão estratégica da série, e neste caso, os elementos selecionados atendem nosso propósito.

#### 1.4.2.1. O SIMULACRO DA ENUNCIÇÃO EM TEMPO REAL

O recurso à simulação de um processo comunicativo particular, como uma conversa familiar face a face, por exemplo, é típico da crônica machadiana de maneira geral e funciona como uma estratégia narrativa que consiste em aproximar as coordenadas espacotemporais da produção e da recepção do texto, fazendo coincidir discursivamente o momento de escrita e o momento de leitura da crônica. O narrador simula sua presença súbita ao lado do leitor no momento em que este realiza a leitura, inserindo explicitamente as circunstâncias da enunciação no corpo do enunciado. São muitos e variados os exemplos, citamos alguns mais ilustrativos por questão de método e economia de espaço; dentre eles um exemplo mais extenso, mas de citação inevitável porque bastante elucidativo do que ficou dito acima:

##### **Bons dias!**

... E nada; nem palavra, nada. Ninguém me responde; todos estão com os olhos na eleição do 1º distrito. Mas, com seiscentas cédulas! Também eu, acabando, lá irei dar o meu recado, por sinal que já o trago de cor; mas cada coisa tem o seu lugar. Quando um homem chega e cumprimenta, parece que os cumprimentados o menos que podem fazer é retribuir o cumprimento; acho que não custa muito. Calaram-se, a pretexto de que vão votar, será político, mas não é político; não sei se me entendem. Enfim, por essas e outras é que eu gosto mais da roça. Na roça a gente vai andando em cima da mula; a dez passos já as pessoas bem educadas estão de chapéu na mão:

\_\_\_ Bons dias, Sr. Coronel!

\_\_\_ Adeus, José Bernardes.

\_\_\_ Toda obrigação de V. Exa...

\_\_\_ Todos bons, e a tua?

\_\_\_ Louvado seja Deus, vai bem, para servir a V. Exa.

Que custa isso? Que custam dois dedos de boa criação? Nada. E note-se que lá fora, mesmo quando há eleição, ninguém se esquece dos seus deveres: às vezes até os cumprem com mais galhardia. Esta corte é uma terra de malcriados.

Pois olhem, quando eu entrei aqui, vinha alegre...<sup>16</sup> (ASSIS, 2008a, pág.91)

---

<sup>16</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

Neste texto, o narrador insere o título habitual da coluna, “Bons dias!”, no enunciado da crônica e simula uma conversação face a face com o leitor, que por estar se preparando para votar não responde de volta o cumprimento. Note-se que o cronista comporta-se como se estivesse fisicamente no mesmo espaço do leitor: “quando eu entrei aqui...”, e assim procede em várias outras crônicas, como quando se aproxima do fim do texto: “Com esta vou-me embora. Queria falar-lhes de uma porção de coisas, das cinquenta cédulas do Senado, e outros sucessos, mas é tarde...”<sup>17</sup>, ou quando menciona o momento de produção da crônica: “... Aqui não houve mais retê-las; todas voaram, umas para as janelas, outras para os pianos, outras para dentro; fiquei só, peguei no chapéu e vim ter com meus leitores, que são sempre os que pagam as favas<sup>18</sup>. A enunciação se desenvolve, por um lado, em uma topografia compartilhada entre os participantes, deslocando a posição física do narrador para o espaço material do leitor; por outro lado, a cronografia da enunciação é atualizada a cada novo momento de leitura, deslocando o tempo do enunciado em função da iniciativa de leitura.

Esse recurso, que presentifica a enunciação no momento de atualização do enunciado, estabelece uma modelação na composição do gênero que, neste momento, pertence ainda quase exclusivamente ao domínio jornalístico, e mostra-se coerente com os condicionamentos impostos por este último. Esse procedimento atende ao princípio da atualidade inerente ao jornal diário e, mais que isso, funciona como uma eficiente estratégia textual de captação do público leitor ainda não acostumado com a leitura de periódicos, já que ele reconheceria nestas marcas linguísticas, uma atividade discursiva familiar, representada pela interlocução direta de uma conversação rotineira. Além disso, a materialização discursiva do cronista diante do leitor exerce um efeito de interpelação, forçando-o à elaboração de uma resposta e de uma participação ativa no processo de leitura.

Neste sentido, podemos dizer ainda que esta estratégia colabora com a formação do leitor, exigindo dele uma tomada de posição ativa diante do que lê. Esse procedimento discursivo é coerente com o exaltado posicionamento inicial de Machado a respeito do papel do jornal no processo de democratização das ideias da época. Segundo ele, o jornal representava a “república do pensamento”, a arena de debates e discussões na qual o povo teria direito a voz e participação ativa: “uma forma de literatura que se apresenta aos talentos como uma tribuna universal é o nivelamento das classes sociais, é a democracia prática pela

---

<sup>17</sup> Crônica de 11 de junho de 1888 (ASSIS, 2008a, p.129)

<sup>18</sup> Crônica de 18 de novembro de 1888 (ASSIS, 2008a, p.197)



inteligência”<sup>19</sup> (ASSIS, 1994, p.947). Para o escritor, o jornal não só promoveria o acesso popular à literatura, às discussões públicas e aos acontecimentos relevantes, como se constituiria a partir das demandas coletivas.

O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de, um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana. [...] A discussão pela imprensa-jornal anima-se e toma fogo pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual<sup>20</sup>. (ASSIS, 1994, p.946)

Assim, o cronista de *Bons dias!* recorre ao processo de ficcionalização dos participantes da enunciação, transportando-se para diante de um leitor materializado e se faz ver, estimulando a participação interpretativa e interventiva do público leitor. A seguir, alguns exemplos nos quais o recurso aparece logo nas primeiras linhas, produzindo uma orientação de leitura demarcada pelas condições de um contrato tácito firmado entre o cronista e o leitor e que deverá funcionar como pano de fundo para a leitura da crônica, isto é, a cenografia será validada pelos participantes como uma conversa presencial, efetivada no ato de leitura:

**Bons dias!**

... Desculpem, se lhes não tiro o chapéu; estou muito constipado. Vejam; mal posso respirar. Passo as noites de boca aberta. Creio até, que estou abatido e magro. Não? Estou; olhem como fungo...<sup>21</sup>(ASSIS, 2008a, p.99)

**Bons dias!**

Agora que está tudo sossegado, aqui venho de chapéu na mão e dou-lhes os bons dias de costume. Como passaram do outro dia para cá? Eu bem. [...] Estou a ver daqui a cara do leitor, os olhos curiosos que estica para mim, a fim de adivinhar o que vai acontecer nestes seis meses mais próximos, em relação à política...<sup>22</sup> (ASSIS, 2008a, p.165)

**Bons dias!**

Não me acham alguma diferença? Devo estar pálido, levanto-me da cama, e se não fosse a Alfaiataria Estrela do Brasil... quero dizer o xarope de Cambará, ainda agora lá estava. [...] E vosmecês, como vão da sua tosse?...<sup>23</sup> (ASSIS, 2008a, p.179)

**Bons dias!**

Posso aparecer? Creio que está tudo sossegado. Enquanto houve receio de alguma coisa, não pus o nariz, quanto mais as manguinhas de fora...<sup>24</sup> (ASSIS, 2008a, p.207)

---

<sup>19</sup> Artigo publicado no *Correio Mercantil*, 10 e 12 de janeiro de 1859.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Crônica de 4 de maio de 1888.

<sup>22</sup> Crônica de 26 de agosto de 1888.

<sup>23</sup> Crônica de 22 de outubro de 1888.

<sup>24</sup> Crônica de 17 de dezembro de 1888.

### **Bons dias!**

Deus seja louvado! Choveu... Mas não é pela chuva em si que o leitor me vê aqui cantando e bailando; é por outra coisa.<sup>25</sup>

Nestes últimos segmentos, o narrador comporta-se como se a crônica representasse o encontro real entre ele e o leitor, sendo pois necessário todo o ritual de sociabilidade previsto em uma conversa habitual da época, desde o cumprimento de chapéu até o respeito às normas de polidez, isto é, não ser prolixo, perguntar sobre a saúde etc.

Reforçando a dimensão física da interlocução, a simulação do ato enunciativo se processa, na série *Bons dias!*, como se a comunicação estivesse sendo produzida em função do fluxo de pensamento do cronista, sem a elaboração prévia própria do texto escrito, e ainda pudesse ser interrompida a qualquer momento em função de um acontecimento externo: “Não digo mais nada para os não aborrecer, e porque já me chamaram para o almoço...”<sup>26</sup>; “Creio que tenho alguma coisa que dizer, mas não me lembro. Não era o Liceu, não eram as letras falsas, não era o fogo do Botafogo... Seja o que for, Boas noites.”<sup>27</sup>; “... e descobro agora que vem a ser meu tio – fato que neguei a princípio. Também não borro o que lá está. Vamos a segunda face”<sup>28</sup>. Em outros momentos, simula a participação, também física, do leitor na conversa, como na crônica de 6 de julho de 1888, na qual estiliza uma previsão da ansiedade do leitor diante do que o cronista tem a dizer, colocando em cena uma desordem, uma bulha: “Pois bem, trago a esses desesperados uma esperança... Não me sufoquem: ouçam-me; sosseguem; deixem-me falar... Ouçam.”<sup>29</sup>. Por considerarmos o recurso à conversa com o leitor um dos elementos particularmente estruturantes da composição de *Bons dias!* e, além disso, uma marca de heterogeneidade estratégica, reservaremos um espaço maior ao assunto no último capítulo deste trabalho.

---

<sup>25</sup> Crônica de 6 de fevereiro de 1889 (ASSIS, 2008a, p.231)

<sup>26</sup> Crônica de 5 de abril de 1888 (ASSIS, 2008a, p.80)

<sup>27</sup> Crônica de 6 de setembro de 1888 (ASSIS, 2008a, p.171)

<sup>28</sup> Crônica de 29 de agosto de 1889 (ASSIS, 2008a, p.296)

<sup>29</sup> Crônica de 6 de julho de 1888 (ASSIS, 2008a, p.144)

#### 1.4.2.2. A COMPOSIÇÃO MISTA

Partindo para o segundo aspecto significativamente estratégico da cenografia de *Bons dias!*, convém destacar sua composição formal mista. Nesta série, como em outras já comentadas anteriormente, a imbricação de gêneros é uma estratégia de composição que tem a vantagem de mudar o estilo verbal em função de uma mudança temática sem exigir uma complexa reelaboração textual. O procedimento de mescla de gêneros é relativamente comum no âmbito da literatura moderna e não só; outros domínios, como a publicidade, também se valem destes recursos estrategicamente. Maingueneau afirma que, em literatura, muitas obras “brincam com os contratos genéricos (misturando muitos gêneros, submetendo-se a eles de maneira irônica, parodiando-os...)”, e conclui que “mais do que a pertinência a um gênero, o que importa é a maneira como uma obra gere suas relações com esse gênero” (MAINGUENEAU, 1996, p.140-1), isto é, a classificação e enquadramento a uma classe de gêneros reconhecidos não deve ser o objetivo último da pesquisa em Análise do Discurso, mas as novas relações discursivas estabelecidas pela juntura dos diversos exemplares de gênero.

De maneira geral, podemos dizer que nas crônicas da série *Bons Dias* existem, predominantemente, três tipos de misturas composicionais: o primeiro corresponde a uma imbricação íntima entre dois gêneros discursivos (intergenericidade), compondo simultaneamente um terceiro, isto é, a crônica; o segundo tipo se refere à presença de um fragmento de gênero ou um gênero discursivo efetivo no interior da crônica, como um telegrama, um poema, um texto bíblico, estruturado em versículos e um discurso parlamentar, por exemplo; e um terceiro tipo, caracterizado pela presença de recursos e procedimentos próprios de outros gêneros, como a ficcionalização do fato relatado<sup>30</sup>, a criação de personagens<sup>31</sup>, a personificação de objetos<sup>32</sup>, prefácio<sup>33</sup>, nota *post scriptum*<sup>34</sup>, didascálias<sup>35</sup>, final enigmático à maneira do jogo de adivinha<sup>36</sup>, digressão<sup>37</sup>, preterição<sup>38</sup>, dentre outros.

---

<sup>30</sup> Como nas crônicas: 19 de maio de 1888; 20-1 de janeiro de 1888; 27 de maio de 1888.

<sup>31</sup> Como nas crônicas: 12 de abril de 1888; 04 de maio de 1888; 11 de maio de 1888; 19 de maio de 1888; 27 de maio de 1888; 16 de junho de 1888; 07 de junho de 1889; 13 de agosto de 1889.

<sup>32</sup> Como nas crônicas: 27 de maio de 1888; 16 de junho de 1888.

<sup>33</sup> Como na crônica: 20-1 de maio de 1888.

<sup>34</sup> Como na crônica de 07 de junho de 1889.

<sup>35</sup> Como na crônica de 17 de dezembro de 1888.

<sup>36</sup> Como nas crônicas: 27 de abril de 1888; 11 de maio de 1888; 11 de junho de 1888; 31 de janeiro de 1889; 27 de fevereiro de 1889; 22 de março de 1889; 20 de abril de 1889.

Como este último tipo perpassa os dois primeiros, e mereceria, por si só, um estudo a parte, por indiciar uma relação estreita com a narrativa romanesca de Machado de Assis<sup>39</sup>, nos concentraremos na demonstração do primeiro e segundo tipo.

Com relação ao primeiro tipo de mistura composicional, examinaremos três crônicas exemplares do fenômeno. Em todas elas percebemos uma aproximação formal muito estreita com o conto – embora não tenham evidentemente a mesma elaboração estética –, mantendo, apesar disso, a função convencional da crônica, de comentar criticamente os acontecimentos mais notáveis da semana. Adotaremos, neste caso, a nomenclatura sugerida por Marcuschi que rotula este procedimento como “intergenericidade”, já mencionada anteriormente (2008, p.163-71).

Na primeira crônica ilustrativa<sup>40</sup>, o narrador aparece diretamente apenas nas primeiras linhas, com o intuito de apresentar o gênero “requerimento” que, juntamente com o seu “despacho”, serão responsáveis pela estruturação da peça:

#### **Bons dias!**

Recebi um requerimento, que me apresso em publicar com o despacho que lhe dei:  
“Aos pés de V. Exa. vai o abaixo assinado pedir a coisa mais justa do mundo.  
Rogo me preste atenção por alguns instantes; não quero tomar o precioso tempo de V. Exa.  
Não ignora V. Exa. que desde que nasci nunca me furtei ao trabalho. Nem quero saber quem me chama, se é pessoa idônea ou não; uma vez chamado, corro ao serviço. Também não indago do serviço; pode ser político, literário, filosófico, industrial, comercial, rural, seja o que for, uma vez que é serviço, lá estou”. (ASSIS, 2008a, p.133-5)

Após a finalização do requerimento nos termos do referido gênero: “Contando receber mercê, subscrevo-me, com elevada consideração, de V. Exa. admirador e obrigado verbo *Salientar*”, o narrador novamente apenas anuncia o “despacho”, para em seguida transcrevê-lo na íntegra:

O despacho foi este:  
“Conquanto o suplicante não junte documentos do que alega, é, todavia, de notoriedade pública o seu zelo e prontidão em bem servir a todos. A licença, porém, só lhe pode ser concedida por um mês, embora com ordenado, porque trabalhando as câmaras

---

<sup>37</sup> Como na crônica de 21 de janeiro de 1889.

<sup>38</sup> Como nas crônicas: 12 de abril de 1888; 06 de junho de 1888; 13 de janeiro de 1889.

<sup>39</sup> Outro recurso recorrente tanto nas crônicas como nos romances machadianos, especialmente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e que não trataremos aqui por uma questão de espaço, são os procedimentos textuais e discursivos utilizados para realizar as transições temáticas em uma mesma sequência textual.

<sup>40</sup> Crônica de 16 de junho de 1888.

legislativas, mais que nunca é necessária a presença do suplicante, cujo caráter e atividade, legítima procedência e brilhante futuro folgo em reconhecer e fazer públicos”. (ASSIS, 2008a, p.134)

Essa crônica suscita um interesse especial por problematizar a possibilidade de um padrão do gênero. A cenografia é construída a partir da apresentação de um requerimento elaborado pelo verbo “salientar”, dirigido ao escritor, solicitando uma licença para se reabilitar do cansaço excessivo do qual se queixa. Em primeiro lugar, notamos que o processo de personalização de entes inanimados, neste caso, um verbo, corresponde a um recurso tipicamente ficcional e, além disso, os próprios gêneros transcritos, tanto o requerimento, quanto o despacho equivalem a criações ficcionais. Neste caso, podemos dizer que, em uma tentativa de situar a crônica em um *continuum* de valores formais e estéticos, cujos eixos opostos fossem, por exemplo, a “reportagem” de um lado e o “conto” do outro, esta crônica estaria mais próxima do conto que da reportagem, contrariando a configuração que era mais habitual ou esperada.

Assim, a economia formal desta crônica não se subordina ao conhecido arranjo estrutural baseado em fato-comentário ou comentário-fato. Se há remissão a algum fato concreto do cotidiano, a partir do qual a crônica se estruturou, este fato é, forçando um pouco, o uso frequente do verbo “salientar” pelos escritores jornalistas e, especialmente, pelo meio parlamentar (“... trabalhando as câmaras legislativas, mais que nunca é necessária a presença do suplicante”). No entanto, toda a estruturação enunciativa se baseia em uma situação fictícia, na qual um verbo possui propriedades humanas, fato suficiente para aproximá-la, neste sentido, do conto. Se esta hipótese for correta, podemos assim reconhecer o processo de intergenericidade, ou seja, a transmutação integral de um gênero em outro, mantendo a forma ou a função do primitivo. Neste caso, por meio não só da mistura de gêneros, como também de sua ficcionalização, a crônica assume a forma aproximada do conto sem, contudo, perder a função típica, isto é, de comentar criticamente um tema contemporâneo à sua produção. A mistura de gêneros, aqui, não representa um fim estético por si mesmo, mas se adéqua a uma necessidade expressiva, cujo propósito maior é desenvolver uma crítica mordaz à linguagem viciada de alguns grupos.

Este também é o caso da célebre crônica do Pancrácio<sup>41</sup>, segunda crônica ilustrativa do procedimento, na qual o cronista se posiciona no papel de narrador a fim de relatar uma história fictícia, segundo a qual ele teria decidido libertar seu escravo Pancrácio alguns dias antes da proclamação da Lei Áurea de 13 de maio de 1888. No desenrolar do enredo, o

---

<sup>41</sup> Crônica de 19 de maio de 1888 (ASSIS, 2008a, p.109-11).

narrador relata que ofereceu um jantar para anunciar publicamente sua atitude magnânima, mas admite que os habituais maus tratos infligidos a Pancrácio, que aceitara o parco salário para continuar servindo ao ex-dono, não mudara em nada: os mesmos “pontapés”, “puxões de orelhas” e os xingamentos como “besta” e “filho do diabo”, recebidos agora até mesmo com alegria e gratidão.

Escrita seis dias depois da referida lei, a crônica internaliza esteticamente o fato real da abolição por meio da encenação ficcional de um caso particular. Pensando no estabelecimento da cenografia desta crônica, podemos dizer que ela se apresenta ao leitor mais como um conto, já que há o acionamento de um narrador, personagens, desenvolvimento completo de uma ação (ficcional), diálogos em discurso direto etc., do que como crônica em seu sentido mais comum para a época. Como na crônica mencionada anteriormente, podemos afirmar que ocorre também aqui o processo de intergenericidade, visto que, embora assuma a configuração formal do conto, a crônica mantém a função de crítica, neste caso, política e social: ao final do texto, o narrador confessa que a atitude de libertar seu escravo mesmo antes da coerção de uma lei, foi planejada em função da pretensão de se candidatar a deputado. O caso se tornaria um bom argumento de campanha em favor de seu caráter político e certamente lhe renderia um bom número de votos:

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu em casa, na modéstia da família, libertava um escravo ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendendo a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de Filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: és livre, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu (ASSIS, 2008a, p.110-1).

Assim, se o narrador assume no nível do enunciado, a posição de uma elite escravocrata que, independentemente da conjuntura, faria suas manobras para se manter no poder, não importando de que natureza fosse; no nível da enunciação, por outro lado, o enunciatador da crônica desenvolve uma crítica mordaz a essa mesma elite, expondo seus defeitos de maneira mais convincente. Para isso, cria um narrador que é ridicularizado pelo próprio discurso.

A temática da terceira crônica escolhida para exemplificar o que foi dito se baseia no transporte de um meteorito, Bendegó, da Bahia, onde foi encontrado em 1784, para o Rio de Janeiro, onde seria exposto, e de fato está até os dias de hoje, no Museu Nacional, na Quinta

de Boa Vista. A particularidade da crônica, que a aproxima da dupla anterior, é o fato de que a cenografia é construída essencialmente a partir do diálogo entre o próprio meteorito e José Carlos de Carvalho, chefe da expedição responsável pela transposição. Tanto o processo de personificação da pedra, quanto o de ficcionalização de uma personalidade histórica, distanciam esta crônica do padrão “reportagem” do jornalismo, e que representava uma das facetas da crônica, mesmo se levarmos em consideração o fato de que, no fim do século XIX, o jornalismo não tinha os foros de cientificidade como nos dias de hoje. Além desses dois recursos, há ainda a presença de um narrador heterodiegético<sup>42</sup> responsável pela concatenação e direcionamento da narrativa, como se percebe no fragmento abaixo:

#### **Bons dias!**

Cumpramos não perder de vista o meteorólito de Bendegó. Enquanto toda a nação bailava e cantava, delirante de prazer pela grande lei da abolição, o meteorólito de Bendegó vinha andando, vagaroso, silencioso e científico, ao lado do Carvalho.

— Carvalho, dizia ele provavelmente ao companheiro de jornada, que rumores são estes ao longe?

E ouvindo a explicação, não retorquira nada, e pode ser até que sorrisse, pois é natural que nas regiões de onde veio, tivesse testemunhado muitos cativeiros e muitas abolições. [...]

— Carvalho, perguntou ainda, falta muito para chegar ao Rio de Janeiro? Estou já aborrecido, não da sua companhia, mas da caminhada. Você sabe que nós, lá em cima, andamos com a velocidade de mil raios; aqui nestas ridículas estradas de ferro, a jornada é de matar. Mas espera, parece que estou vendo uma cidade...

— É a Bahia, a capital da Bahia. (ASSIS, 2008a, p.119)

A função do gênero crônica é resguardada, apesar da forma diversa, pela temática posta em discussão no diálogo entre o Bendegó e Carvalho. Ambos discutem a questão do federalismo, assunto muito debatido na época, cuja concretização se deu cerca de um ano e meio depois com a proclamação da República Federativa. Nas entrelinhas, a discussão levanta a questão sobre a validade dos benefícios de se fazer uma transposição da constituição americana, junto com seu modelo de federalismo, sem a aclimação necessária ao contexto nacional. Embora não seja exposto diretamente, o tom de desconfiança do cronista é estilizado no diálogo final entre o meteorito e Carvalho. O cronista se utiliza dessa cenografia para atenuar sua própria responsabilidade pelo julgamento, atribuindo aos personagens a origem da problematização. Como último comentário sobre esta crônica, vale destacar sua elaboração mais apurada, cujos procedimentos narrativos não deixam nada a dever aos contos. Além da

---

<sup>42</sup> A noção de narrador heterodiegético utilizada coincide com a de Carlos Reis & Ana Cristina Lopes (1988) que o definem como o sujeito que relata uma história “a qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 1988, p.121). Para estes autores, além disso, o narrador heterodiegético também é responsável pela expressão da subjetividade, revelando juízos específicos sobre os eventos narrados (Idem, p.123).

performance do narrador no encadeamento da narrativa, notamos outros indícios que certamente não são casuais, um exemplo, é o caso da repetição quase exata da caracterização do meteorólito, intercalada na narrativa. Abaixo, os segmentos referentes:

“... o meteorólito de Bendegó vinha andando, vagaroso, silencioso e científico, ao lado do Carvalho”. (p.119)

[...] “Vinha andando, vagaroso, silencioso, científico, ao lado do Carvalho”. (p.119)

[...] “E o meteorólito foi chegando, vagaroso, silencioso, científico, ao lado do Carvalho”. (p.120)

[...] “Aqui o meteorólito, sempre vagaroso e científico, piscou o olho ao Carvalho”. (p.120)

[...] “\_\_\_ Vamos recebê-lo, acudiu o meteorólito, cada vez mais vagaroso e científico”. (p.121)

Aqui seria o caso de um estudo que considerasse o efeito discursivo do estilo. Mas uma hipótese é que este procedimento estilístico evoca de alguma maneira a história de Bendegó. A dificuldade de transposição da pedra de 30 mil quilos já se mostrara desde 1785, com a primeira tentativa. O deslocamento para o Rio de Janeiro foi cheio de percalços, caindo o meteorito diversas vezes da carreta em que era levado e partindo, outras tantas, o eixo do veículo. Os segmentos intercalados dessa maneira na narrativa reproduzem o passo lento, mas insistente da trajetória da pedra de uma província a outra.

Avançando, agora, para o segundo tipo de composição mista mencionado anteriormente, e relacionado à presença de um gênero discursivo no interior da crônica, notamos que este se diferencia do anterior por não equivaler ao tipo de mescla por intergenericidade. Isto se dá porque a cenografia continua sendo aquela convencionalmente reconhecida como crônica, segundo a qual um sujeito investido do perfil de jornalista-cronista dialoga com um possível leitor, tematizando criticamente e de maneira divertida algum fato noticiado nos dias precedentes. Assim, ao ser incluída, a forma de um novo gênero reforça a composição fragmentada típica da crônica, que se justifica esteticamente por ser a forma mais adequada para uma substância também fragmentada, isto é, os diversos assuntos pelos quais a crônica tem por função transitar. Para exemplificar este segundo tipo, recorreremos a dois tipos de exemplos: o primeiro baseado em alguns segmentos de versos extraídos de variadas crônicas e o segundo sustentado pela análise integral de uma crônica específica<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Esta análise só se referirá, evidentemente, ao fenômeno de mistura composicional.



Os exemplos de trechos versificados podem ser encontrados em muitas crônicas, das quais reproduziremos os mais exemplares. Já na segunda crônica da série<sup>44</sup>, ajudam a compor o texto uma balada do início do século e a inscrição de um mármore antigo, não em sequência, mas entremeando o texto.

Condenado estoy a muerte...  
Yo me rio!  
No me abandone la suerte.  
Etc. etc. etc.<sup>45</sup>

ANO 1783  
Em Maria prima regnante e pulvere surgit  
Et Vasconceli stat domus ista maru.

Em outra crônica<sup>46</sup>, o cronista transcreve um trecho de *Os Lusíadas*, de Camões, relacionando-o com o assunto da crônica apenas em função de um vocábulo “lácteo” que, embora utilizados com sentidos diferentes, estabelece uma associação semântica com efeito cômico:

Pelo caminho lácteo...  
**(outra vez o lácteo!)**  
Pelo caminho lácteo...  
Logo cada um dos seus deuses se partiu  
Fazendo seus reais acatamentos  
Para os determinados aposentos<sup>47</sup>. (ASSIS, 2008a, p. 91-94) (grifo nosso)

No segmento grifado nesse trecho, nota-se a voz do cronista, instituindo o nexos com o restante da crônica e estabelecendo um elo coesivo na superestrutura do gênero<sup>48</sup>.

Assim como a citação deste trecho de Camões, é comum a presença de versos de autores representativos, como é o caso da crônica em que cita versos do poeta Nicolau Tolentino<sup>49</sup> (1740-1811), conhecido pelo estilo cômico e sarcástico:

---

<sup>44</sup> Crônica de 12 de abril de 1888 (ASSIS, 2008a, p.85-9).

<sup>45</sup> Em nota a esta crônica, Jonh Gledson (In: ASSIS, 2008a, p.88), informa tratar-se de “La canción del pirata” de José de Espronceda (1808-1842).

<sup>46</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

<sup>47</sup> Segundo Jonh Gledson (In: ASSIS, 2008a, p.94), refere-se ao canto I, estrofe 41.

<sup>48</sup> Mais uma citação d’*Os Lusíadas* aparece na crônica de 13 de agosto de 1889: “Já se viam chegados juntos à terra,/ Que desejada já de tantos fora”. (Canto VII). (ASSIS, 2008a, p.287)

<sup>49</sup> Crônica de 25 de novembro de 1888.

Bota o cordão, *Manteiga*, agarra tudo.  
E sentido! não saltem da janela. (ASSIS, 2008a, p.201-4)

O propósito desta citação, neste caso, é o mesmo do exemplo anterior. O cronista forja uma associação inexistente entre duas palavras de significados distintos. Assim, como o assunto era a falsificação da manteiga e outros alimentos, a presença dos versos seria justificada apenas pela presença do significante similar. Além de versos de autoria reconhecida, também aparece na série versos do próprio cronista, como é o caso do seguinte trecho:

Venha o esqueleto, mais tristonho e grave,  
Bem como a ave, que fugiu do além...<sup>50</sup> (ASSIS, 2008a, p.219-22)

Em todas as ocorrências, a escolha pela forma composicional em versos na série *Bons dias!* parece estar relacionada com um propósito de entretenimento. Os trechos em verso funcionam como elementos secundários, sem implicações para o restante da narrativa, mas estabelece ao mesmo tempo um efeito de *nonsense* ao criar uma relação imprevisível entre sentidos distanciados.

Entendemos que a análise de uma série de crônicas não pode prescindir da consideração de cada texto isoladamente. Da mesma forma que as conclusões a respeito de uma peça específica não podem ser estendidas e atribuídas ao conjunto, o que existem, quando muito, são relações de predominância. Assim, selecionamos, neste momento, uma crônica em que este segundo tipo de composição mista aparece não como elemento secundário e decorativo, como nos casos anteriores, mas com a função de estruturar o texto de modo orgânico<sup>51</sup>.

Publicada a cerca de uma semana da data oficial da lei Áurea, a crônica mencionada<sup>52</sup> é uma demonstração clara da possibilidade oferecida pelo gênero de internalização e, principalmente, de estilização de um fato histórico, aproximando, de maneira concreta, jornalismo e literatura. O texto tematiza o processo final de abolição da escravidão no Brasil. O escritor utiliza-se de uma técnica narrativa baseada na intertextualidade com o texto bíblico

---

<sup>50</sup> Crônica de 21 de janeiro de 1889.

<sup>51</sup> A crônica de 17 de dezembro de 1888 (ASSIS, 2008a, p.207-10), constitui-se igualmente em um exemplo significativo do fenômeno, mas por questões de espaço fomos obrigados a excluí-la da análise, neste momento. Trata-se de uma simulação do cronista de ser este o autor de um livro chamado “Orador Parlamentar”, no qual oferece discursos prontos para toda situação vivida na câmara, como aberturas e fechamentos de seção. Assim, o cronista reproduz dois desses discursos respeitando a dicção própria do gênero.

<sup>52</sup> Crônica de 20-1 de maio de 1888, publicada na *Imprensa Fluminense*.

para criar um efeito de ficcionalização do fato histórico. Trata-se de uma suposta tradução do evangelho, lido na missa campal ocorrida em 17 de maio de 1888, no Campo de São Cristóvão, em ação de graças pela abolição. A cenografia acionada corresponde à forma mais convencional do gênero, isto é, o locutor, investido do papel enunciativo de cronista, se dirige aos seus leitores a fim de cumprir suas obrigações profissionais. A superestrutura é composta apenas de um preâmbulo, à maneira de prefácio, e da mencionada tradução do evangelho, seguida ao final por uma avaliação em tom de sentença por parte do cronista.

Basicamente, a crônica narra o movimento abolicionista na Câmara liderado por João Alfredo, ministro da Fazenda na época, auxiliado principalmente por figuras políticas como Antônio Prado, Ferreira Viana, Vieira da Silva, Rodrigo Silva e Tomás Coelho, cujo objetivo era a aprovação do projeto de lei, elaborado por eles, que previa a abolição completa e imediata da escravidão. A narrativa reproduz o ato de aprovação pela Regente Princesa Isabel e o contentamento geral das províncias, com exceção de uma região do Maranhão, que não reconheceu a validade da lei. A crônica encerra-se com uma avaliação moral do evento narrado, especialmente a respeito do episódio de repúdio à lei pelo Maranhão, por meio de um comentário do próprio narrador da crônica.

No preâmbulo, o cronista afirma que não é usual em seu ofício oferecer traduções, nem serviços particulares, e que se o faz é por exceção:

#### **Bons dias!**

Algumas pessoas pediram-me a tradução do evangelho que se leu na grande missa campal do dia 17. Estes meus escritos não admitem traduções, menos ainda serviços particulares; são palestras com leitores que não tem o que fazer. Não obstante, em vista do momento, e por exceção, darei aqui o evangelho, que é assim: (ASSIS, 2008a, p.113-7)

De alguma maneira, poderíamos associar o conteúdo desse preâmbulo à nota de abertura, também considerado como prefácio, do evangelho de São Lucas, no qual o apóstolo se coloca à disposição para descrever o evangelho por possuir as informações necessárias:

#### **Prefácio**

1. Tendo, pois muitos empreendidos pôr em ordem a narração dos fatos que entre nós se cumpriram, 2. segundo nos transmitiram os mesmos que os presenciaram desde o princípio e foram ministros da palavra, 3. pareceu-me também a mim conveniente descrevê-los a ti, ó excelente Teófilo, havendo-me já informado minuciosamente de tudo desde o princípio... (S. LUCAS I; 1-4)

No entanto, esta aproximação é apenas especulativa, já que não há indícios linguísticos suficientes para sustentar tal hipótese. Excetuando-se este trecho da crônica e suas duas últimas frases<sup>53</sup>, a narração reproduz a dicção do texto bíblico, mais evidentemente o texto do evangelho de São João, do novo testamento, organizando-se em vinte e oito versículos e utilizando-se de marcas comuns como o uso de verbos dicendi para introduzir o discurso relatado, a presença de um narrador heterodiegético, e principalmente uma mesma estrutura sintática das frases. A paródia possui, assim, um vínculo muito estreito com a estruturação linguística do evangelho mencionado, a não ser pela substituição de nomes dos personagens bíblicos por nomes de personalidades públicas da época, todas envolvidas com a causa abolicionista. Exatamente por ser uma das poucas reformulações efetuadas pela paródia, este fato sobressai em relação aos demais recursos utilizados, reforçando os sentidos gerados pela intertextualidade e produzindo estrategicamente, neste caso, um efeito cômico. O procedimento de retomada e de retextualização das categorias de pessoa presentes no texto da Bíblia gera, a partir de objetivos estratégicos, uma analogia entre os perfis identitários. Assim, contrapondo, por exemplo, o segmento inicial da narrativa presente na crônica ao primeiro versículo do capítulo primeiro do livro de São João, podemos identificar a permutação da expressão “Verbo”, presente neste último, pelo nome de Cotejipe, político veementemente antiabolicionista, e a instância dêitica “Deus” pela nomeação de “Regente”, que era o cargo ocupado pela Princesa Isabel à época:

|  |   |
|--|---|
| <p>1. No princípio era <b>Cotejipe</b>, e <b>Cotejipe</b> estava com a <u>Regente</u>, e <b>Cotejipe</b> era a <u>Regente</u>.<br/>(parágrafo 2)</p> | <p>1. No princípio era o <b>Verbo</b>, e o <b>Verbo</b> estava com <u>Deus</u>, e o <b>Verbo</b> era <u>Deus</u>.<br/>(S. JOÃO 1;1)</p> |
|--|---|

Da mesma forma, de acordo com a comparação completa dos textos, na crônica, João Alfredo assume a posição que, na Bíblia, é ocupada por Jesus Cristo, o que atende à natureza estratégica da composição temática, já que João Alfredo, então ministro da Fazenda neste período, foi um grande defensor da causa abolicionista, participando da elaboração do projeto de lei que viria a ser a Lei Áurea. Na crônica, ele é responsabilizado pelo núcleo de ação da narrativa<sup>54</sup>. Seguindo este raciocínio, os simpatizantes da causa abolicionista, que apoiaram o

<sup>53</sup> “Bem diz o *Eclesiastes*: Algumas vezes tem o homem domínio sobre outro homem para desgraça sua. O melhor de tudo, acrescento eu, é possuir-se a gente a si mesmo.” (ASSIS, 2008a, p.116)

<sup>54</sup> “16. Unidos os sete, disse João Alfredo: Sabeis que vim libertar os escravos do mundo, e que esta ação nos há de trazer glória e amargura; estais dispostos a ir comigo?” (ASSIS, 2008a, p.115).

mencionado projeto de lei, ocupam o lugar que, no texto bíblico, é ocupado pelos discípulos, e assim por diante.

Neste ponto, podemos delinear algumas considerações mais gerais sobre o estilo verbal<sup>55</sup> da crônica. Aparentemente, a evidente proximidade dos recursos sintáticos e semânticos com os do texto bíblico, aproximaria a paródia constituinte da crônica de uma colagem ou pastiche. No entanto, tal proximidade estilística possui uma dimensão estratégica, pois realça os elementos distintos, neste caso, os nomes dos personagens, criando efeitos de sentidos superpostos. Logo, a apropriação de um gênero outro à economia formal da crônica não corresponde, neste caso, a uma simples experimentação formal, mas corresponde a uma sobreposição de valores típicos de um e outro gênero discursivo. Além do mais, ainda como simples processo de composição narrativa, a mescla genérica é em si carregada de significação crítica, já que a leitura da crônica é orientada para a aproximação dos dois domínios. Assim como Jesus veio para salvar os homens, João Alfredo e a princesa Isabel, vieram para salvar homens dos próprios homens. A ironia é percebida também ao se aproximar as figuras anteriores a entidades divinas, desnaturalizando o poder e a legitimidade da princesa e do ministro do Império de libertar seres humanos. Neste sentido, pode-se concluir que esta crônica se constitui como uma representação discursiva que constrói uma caricatura verbal do processo de abolição da escravatura no Brasil e, além disso, orienta o sentido para uma crítica social implícita ao costume humano de dominar uns aos outros por meio de poder social, político ou econômico.

Em linhas gerais, a cenografia de *Bons dias!* apresenta manobras estratégicas de apresentação do enunciado como uma atualização da cronografia e topografia em função da localização espacial e temporal do leitor, além de se utilizar da composição mista do gênero com a finalidade de desenvolver uma crítica social não explícita e, para continuar nos termos bíblicos, à semelhança da parábola, que diz uma coisa no nível do enunciado e outra no da enunciação.

No capítulo seguinte, ainda no rastro das estratégias desenvolvidas na série, buscaremos identificar as características formantes de um caráter do cronista, mapeando seu comportamento discursivo e tentando articulá-lo com uma prática social mediada pelo gênero.

---

<sup>55</sup> Estilo verbal está sendo entendido, aqui, de acordo com a concepção bakhtiniana de estilo como seleção particular operada nos recursos da língua, isto é, recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais textualmente presentes. (BAKHTIN, 1997b, p.279).

## **II**

# **A VERSATILIDADE DO CRONISTA**

A proposta de reflexão sobre o comportamento do cronista de *Bons dias!* nos impõe a necessidade de demarcar, desde já, a noção de sujeito que estamos privilegiando aqui, com o intuito, principalmente, de padronizar a nomenclatura que será utilizada. Um dos fundamentos basilares da Análise do Discurso corresponde à consideração do sujeito de linguagem como uma entidade fragmentada, de natureza polivalente e complexa. A percepção do ato de linguagem como uma troca entre dois seres passíveis de uma definição relativamente precisa foi substituída pela concepção de um sujeito comunicativo que se desdobra em uma multiplicidade de papéis discursivos em função de objetivos particulares. Assim, proliferaram, no domínio científico dos últimos cinquenta anos, terminologias que buscam classificar a variedade de desdobramentos possíveis do sujeito.

Dependendo da concepção de linguagem e da perspectiva metodológica, têm-se, de um lado do processo de comunicação, o sujeito falante ou comunicante, emissor, autor, locutor, enunciador, narrador, autor implicado, voz narrativa, arqui-enunciador, dentre outros e, do outro lado do processo, ouvinte, receptor, leitor, alocutário, enunciatário, narratário, leitor implicado, destinatário, interpretante etc. Além disso, pode-se considerar ainda os desdobramentos possíveis da instância subjetiva de um terceiro, o personagem, o que complexifica ainda mais o processo de articulação das vozes presentes. A distinção de empregos desta nomenclatura não está ainda totalmente fixa, recebendo sentidos diferentes em determinados usos e oscilando, algumas vezes, no conjunto de textos teóricos de um mesmo estudioso. Este é o caso de Oswald Ducrot que, embora tenha contribuído pioneiramente com a sistematização de categorias discursivas para tratar da polifonia, não sustenta um uso uniforme da nomenclatura de um trabalho para o outro (NØLKE, 2008, p.385). O que não equivale a dizer que a preferência terminológica exclusiva resolva o problema de conceituação do sujeito de linguagem. Concordamos com Hugo Mari quando afirma que cada um dos termos utilizados evidencia nuances distintas, e não excludentes, do sujeito de linguagem (MARI, 2008, p.33-60), tornando seu emprego altamente dependente da perspectiva de análise da qual se parte.

Em uma análise preliminar, notamos que as crônicas apresentam uma configuração enunciativa complexa, cujos desdobramentos podem corresponder a inúmeras enunciações encaixadas, com seus respectivos sujeitos. No entanto, em função do interesse de analisar especificamente a dimensão estratégica do sujeito cronista da série *Bons dias!*, empregaremos uma nomenclatura simplificada, mas coerente com os fenômenos linguísticos evidenciados no *corpus*. Identificamos, assim, a presença de três níveis de interação entre os sujeitos diretamente envolvidos na produção e recepção dos textos: no primeiro nível, situam-se os

sujeitos empíricos correspondentes, no nosso caso, a Machado de Assis e aos leitores efetivos, de todas as épocas; no segundo nível, encontra-se o enunciador, noção equivalente a de autor implicado, e o leitor modelo, também implícito; e, em um terceiro nível, atuam o narrador e o narratário, funcionando como entidades ficcionais, ambos personagens da narrativa.

Nosso interesse pelo sujeito empírico produtor das crônicas se limita a informações relacionadas com sua inscrição em uma estrutura social marcada historicamente e não necessariamente às peculiaridades biográficas do indivíduo Machado de Assis. Importa sua formação profissional e intelectual, sua inserção no contexto cultural daquela época, além dos valores e ideologias em disputa. Esta é também a postura assumida por Antonio Candido que, ao refletir sobre os benefícios da sociologia para o estudo literário, enfatiza a relação de influência recíproca entre a produção da obra e o meio social em que é gerada e veiculada.

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando recepção no grupo (CANDIDO, 1985, p.25).

Além disso, o interesse pela dimensão social do sujeito empírico, neste trabalho, sustenta-se a partir das considerações realizadas em função das marcas de inscrição do sujeito no mundo que são configuradas discursivamente, estabelecendo-se uma relação de influência linguisticamente visível.

Sob o mesmo ponto de vista, consideraremos o leitor empírico da série, seja aquele contemporâneo à sua produção, sejam os leitores efetivos de todas as épocas. Ao comentarmos este nível mais externo da enunciação, estaremos nos referindo ao “repertório histórico de valores e normas, constituído por leitores reais” (ISER, 1996, p.77), ou ao “horizonte de expectativas” (JAUSS, 1994, p.31-4) concreto, cuja reconstrução possibilita a percepção do texto como resposta a uma demanda por parte dos leitores da época em que foi concebida, ao mesmo tempo em que propõe novos problemas a cada atualização de leitura realizada posteriormente. Para Hans Robert Jauss, tais expectativas se constroem a partir do conhecimento prévio que os leitores teriam do gênero, da forma e da temática de obras anteriores, da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática etc. (JAUSS, 1994, p.27).

Utilizaremos a noção de enunciador de acordo com a definição de Dominique Maingueneau, quando este afirma que “... falar do enunciador [...] é, [...] fazer referência, ao mesmo tempo a uma instância de enunciação linguística, a uma instância ligada ao gênero de discurso e, eventualmente, a uma instância ligada à cena de fala instituída pelo próprio



discurso” (MAINGUENEAU, 2008, p.200<sup>56</sup>). Essa concepção atende adequadamente ao nosso interesse de caracterizar o enunciador da série de crônicas como o responsável pela enunciação linguística, isto é, ao mesmo tempo em que é a fonte do ponto de vista acionado, também é o sujeito que organiza o dizer e, neste sentido, equivale à noção de autor implicado<sup>57</sup> da narratologia. Também nos interessa articular a noção de enunciador com a natureza discursiva da crônica, identificando possíveis interferências na constituição do sujeito. Para Maingueneau e Charaudeau, em *Análise do Discurso*, a categoria de enunciador é empregada preferencialmente para designar uma “instância ligada à situação construída pelo discurso, não a uma instância de produção verbal ‘de carne e osso’ (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2008, p.201). Com base nessa perspectiva, pudemos observar que o ponto de vista do enunciador de *Bons dias!* mantém uma relativa coerência nos quarenta e nove textos que compõem a série, o que nos leva a considerá-lo uma espécie de arqui-enunciador das crônicas.

Segundo Maingueneau, a noção de leitor modelo não se refere a uma teoria precisa, sendo frequentemente utilizada pela *Análise do Discurso* especialmente por evidenciar que o processo de comunicação não se dá de maneira linear entre dois extremos, “mas [é] um processo em que a instância de ‘recepção’, tal como imaginada, já está presente na própria fonte da enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p.298<sup>58</sup>). É nesse sentido que nos utilizaremos desta noção, buscando reconhecer na estrutura textual as marcas de um leitor, que supostamente compartilharia com o enunciador os mesmos conhecimentos de mundo e enciclopédico, que compreenderia os sentidos implícitos deixados, e reagiria de acordo com a intenção projetada por ele. De acordo com essa perspectiva, a noção equivaleria à de co-enunciador e ainda se aproximaria da concepção de leitor implicado da narratologia<sup>59</sup>, consistindo-se em uma entidade virtual, distinta tanto do leitor empírico, quanto do leitor mencionado textualmente.

As categorias de narrador e narratário serão consideradas como designações de entidades ficcionais. O primeiro termo seria atualizado no texto como a instância narradora, sob a forma de uma pessoa e, o segundo termo, como personagem daquele que escuta ou lê

---

<sup>56</sup> In: MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2008, p.200.

<sup>57</sup> A noção de “autor implicado” está sendo entendida, como uma consciência tácita que organiza a narrativa, assim como definida por Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes (1988 p.17-9).

<sup>58</sup> In: MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2008, p.298.

<sup>59</sup> A noção de “leitor implicado” está sendo entendida como uma presença destituída de determinação concreta, assim como definida por Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes (1988 p.53-54).

uma narrativa (ADAM, 2008, p.343)<sup>60</sup>. No caso das crônicas, podemos notar que, ao contrário do enunciador, o narrador assume posturas diferentes ao longo da série, em função do tema e dos propósitos específicos de cada texto. Em muitos casos, o ponto de vista apresentado pelo narrador difere e até se opõe ao ponto de vista do enunciador, gerando efeitos de sentido irônicos e desnaturalizando consensos e convenções sociais.

Neste capítulo, nossa atenção estará mais detidamente voltada para as prefigurações do narrador e suas relações com os outros sujeitos envolvidos na enunciação das crônicas, de maneira geral, e, mais especificamente, para o fenômeno de anteposição entre os pontos de vista enunciativo e narrativo.

## 2.1. A NOÇÃO DE ETHOS NO CONTEXTO DA CRÔNICA

Recuperada da tradição clássica pela Linguística Pragmática em 1984, mais especificamente por Oswald Ducrot (1987), a noção de *ethos* adquiriu uma nova roupagem ao ser compreendida a partir de sua dimensão discursiva. Embora se saiba que o *ethos* seja uma noção multifacetada, cuja apreensão pelo outro pode depender de elementos linguísticos, semióticos, contextuais, psicológicos etc., esta noção foi incorporada ao quadro teórico e metodológico da Análise do Discurso por meio de uma abordagem significativamente distinta daquela desenvolvida pela retórica antiga, mantendo, no entanto, uma base conceitual comum.

Sob essa perspectiva, torna-se necessária a observação de algumas premissas teóricas como o caráter essencialmente discursivo dos processos de construção da imagem de si; o aspecto fundamentalmente interativo e orientado para o interlocutor e a natureza híbrida do conceito, correspondendo à articulação entre uma situação de comunicação e uma dada conjuntura histórica (MAINGUENEAU, 2008c, p.17). A partir dessas premissas, distanciamos-nos de uma abordagem do *ethos* como uma característica ou condição ontológica do sujeito empírico, já que a construção de si é efetivada no discurso e como tal equivale a uma encenação. Neste sentido, podemos dizer que o *ethos* pode ser avaliado em termos de maior ou menor verossimilhança e não como propriedade subjetiva verdadeira ou falsa. De acordo com Maingueneau:

---

<sup>60</sup> In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo:Contexto, 2008, p.343.

... o ethos é distinto dos atributos “reais” do locutor. Embora seja associado ao locutor, na medida em que ele é a fonte da enunciação, é do exterior que o ethos caracteriza esse locutor. O destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo extradiscursivo traços que são em realidade intradiscursivos, já que são associados a uma forma de dizer (MAINGUENEAU, 2008c, p. 14)

Partindo das afirmações de Maingueneau transcritas acima, podemos dizer que o *ethos* é um simulacro criado, conscientemente ou não, pelo sujeito, e que pode ser mais ou menos verossímil de acordo com estratégias de elaboração ou com a disposição da recepção. Assim, a configuração do *ethos*, construída no discurso, varia em função das variadas situações comunicativas vivenciadas pelo sujeito. Por isso discordamos parcialmente de José Luiz Fiorin (2008) quando este afirma que a noção de *ethos* não é válida para se referir ao narrador, mas apenas ao enunciador. Segundo ele, só é possível apreender o *ethos* discursivo por meio da análise e cotejamento de várias obras de um mesmo autor, já que obras isoladas poderiam representar o posicionamento de um narrador dentre outros.

Quando se fala em ethos, não se pensa na imagem do narrador, mas na do enunciador. [...] Não se pode depreender o *ethos* do enunciador numa obra individual, porque, nesse caso, estar-se-ia captando uma imagem que seria a do narrador, mas que não poderia dizer, com segurança, que seria a do autor, uma vez que as representações dessas duas instâncias enunciativas podem diferir radicalmente uma da outra (FIORIN, 2008, p.56).

Entendemos, ao contrário, que o desdobramento do sujeito de enunciador a narrador é acompanhado, e talvez mesmo determinado, por um novo arranjo na configuração discursiva de seu *ethos*. Além disso, consideramos o fato de que o agenciamento de narradores se constitui como uma característica comum ao gênero crônica e, nesse caso, é por seu intermédio que a cenografia é apresentada ao leitor. Em um primeiro momento, a interação discursiva se dá entre o narrador e o leitor, ou seja, é o *ethos* do narrador que primeiro será percebido como o suposto cronista e não o *ethos* do enunciador, que será considerado apenas em um segundo nível de leitura. Somando mais um argumento, diríamos que uma das marcas das crônicas machadianas é o conflito estabelecido entre as identidades assumidas pelo enunciador de um lado, e pelo narrador de outro. Se não considerarmos a validade de um *ethos* para o narrador, a compreensão da intencionalidade presente nos textos ficaria comprometida.

Assim, no caso das crônicas machadianas, podemos identificar a presença do *ethos* nos dois últimos níveis enunciativos referidos anteriormente – já que em função dos pressupostos teóricos não nos convém falar em *ethos* dos sujeitos empíricos. A leitura e análise prévia dos textos nos indicaram uma relativa constância do caráter discursivo do enunciador e, ao

contrário, uma mobilidade dos papéis assumidos pelo narrador. Como, neste último caso, o narrador funciona como uma entidade ficcional e, logo, como elemento da estrutura textual, podemos dizer que a seleção de um *ethos* específico para cada narrador corresponde a um recurso estratégico do enunciador em função do gênero em que foi construído e de uma intencionalidade subjacente. Durante a análise, enfatizaremos a dimensão estratégica desta noção, considerando-a como manobras de apresentação de si, visando provocar determinado efeito potencial no leitor.

No entanto, antes de partirmos para a análise efetiva do *ethos* do cronista de *Bons dias!*, faremos uma breve consideração teórica a respeito do método de análise proposto por Maingueneau.

## 2.2. ETHOS DISCURSIVO E CORPORALIDADE: UMA QUESTÃO DE ESTILO?

Partindo da concepção “encarnada” de *ethos*, Maingueneau (2005) propõe uma série de categorias com o objetivo de orientar de maneira mais segura a apreensão analítica do *ethos* discursivo. O linguista defende que, mesmo no texto escrito, a instância subjetiva pode ser identificada a partir da percepção de uma “voz” e de um “corpo” marcados pelos traços históricos do mundo vivido. Assim, o leitor perceberia a identidade do sujeito que enuncia incorporada por uma representação coletiva estereotípica, baseando-se para isso em diversos índices gerados na enunciação. Neste sentido, essa entidade construída discursivamente pelo sujeito corresponderia ao “fiador” da enunciação, isto é, o sujeito efetivamente responsável pelo ato enunciativo, independente de seus atributos reais enquanto falante empírico. A partir daí, Maingueneau estabelece a noção de “tom” para se referir às maneiras de dizer, que resultariam em maneiras de ser. Em função das formas de expressão, isto é, do tom, teríamos então um *ethos* doce, didático, paternal, irônico, brincalhão, sapiencial, exaltado, sanguíneo etc. conforme a situação de comunicação exigida. Para ele, o “tom específico que torna possível a vocalidade constitui [...] uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo” (MAINGUENEAU, 2005, p.73).

A partir dessa relação de causalidade proposta por Maingueneau entre a maneira de dizer e a maneira de ser, acreditamos que as noções de “tom”, “corporalidade” e “voz”, quando referidas ao texto de natureza literária correspondem, em alguma medida, ao estilo verbal, tal como concebido por Bakhtin, que o define como uma seleção particular operada nos recursos da língua, isto é, tanto os recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais

textualmente presentes, como a relação do narrador com a diegese, o predomínio de discurso direto, indireto ou indireto livre dentre outras marcas linguísticas (BAKHTIN, 1997b).

Acreditamos que a vocalidade de um texto, por exemplo, está intimamente relacionada com a tonicidade inerente a certas palavras, uma entonação particular da sequência linguística, que pode funcionar como o emblema de uma intenção ou sentimento daquele que a proferiu. Daí dizermos que o *ethos* pretendido nem sempre equivale ao *ethos* efetivo, isto é, uma inflexão linguística mal calculada pode produzir um efeito de sentido diverso daquele intencionado, pois a maneira de dizer, isto é, a forma, é carregada de sentido tanto quanto o conteúdo propriamente desse dizer.

Da mesma forma, considerando ainda o texto escrito, a corporalidade do sujeito que enuncia pode se manifestar ao leitor por meio das construções sintáticas mais recorrentes. Embora parta de uma orientação normativa, Othon Moacir Garcia (2007, p.124-46) analisa os possíveis efeitos de sentido produzidos pela estruturação sintática dos enunciados, observando, por exemplo, que uma construção em que há paralelismo de funções entre orações justapostas, o fenômeno da parataxe, pode indicar um enunciador de pouca idade, imaturo ou inculto. Neste caso, a maneira de dizer é um indício linguístico da caracterização do corpo e do caráter do enunciador.

A percepção simultânea do corpo e voz do sujeito atribuiria ao seu discurso um tom particular que, segundo Maingueneau equivale a um dos elementos responsáveis pela constituição de seu *ethos*. Tais considerações a respeito de uma possível articulação metodológica entre a noção de *ethos* discursivo e estilo, no entanto, não serão aprofundadas neste trabalho, pois nos desviariam dos objetivos iniciais.

Como última consideração a respeito, podemos afirmar que o *ethos* funcionaria, no âmbito literário, como um elemento de estilo, constituinte da economia interna da obra e dependente de sua configuração enunciativa global. Igualmente, as estratégias argumentativas acionadas pelo narrador, encarnado como está por um *ethos* específico, compõem as engrenagens discursivas responsáveis pelo efeito de real produzido pela obra, mimetizando comportamentos sociais e disposições psicológicas, transcendendo-os em “tipos” humanos construídos discursivamente. A noção de tipo pode ser entendida como uma espécie particular de personagem, representativa, ao mesmo tempo, de uma característica individual e coletiva. Como elemento da estrutura narrativa, o tipo pode funcionar como o símbolo de um grupo profissional, um comportamento psicológico ou moral, uma classe social etc., podendo ser identificado como o burguês, o capitalista, o jornalista, ou, o avarento, o ambicioso, o bêbado,

dentre outros (REIS & LOPES, 1988, p.223-4). Dessa forma, está intimamente relacionado com os estereótipos sociais, o que os fazem ser facilmente reconhecidos pelos leitores.

Nas crônicas, nos concentraremos, a princípio, na caracterização dos tipos psicológicos personificados pelo narrador para, em seguida, relacioná-los ao tipo social assim delineado. A leitura e análise dos textos indicaram algumas dimensões psicológicas mais frequentes dos *ethe* dos narradores, cujas principais foram o narcisismo e a perversidade, como será demonstrado mais adiante. Devido à constante dramatização do *ethos* do narrador, a dimensão egocêntrica e perversa de seu caráter não representa a totalidade das personalidades assumidas pelos narradores presentes na série, sendo a escolha orientada por uma questão de predominância e por atender nosso objetivo de associar o *ethos* do narrador a uma prática social bem demarcada. Além desses *ethe*, o narrador ora se apresenta com um tom e caráter melancólico, ora como sério debatedor de assuntos políticos, ora ainda como um sujeito pícaro, à maneira do folclórico João Malasartes, dentre várias outras máscaras utilizadas por ele.

### 2.3. O CRONISTA DE *BONS DIAS!*: UM RAPSODO MODERNO

A instauração do narrador de *Bons dias!* se faz a partir de cenografias variadas, nas quais o sujeito que narra ora se apresenta como um burguês decadente, ora como comerciante oportunista, ora como um sujeito apalermado, ora como um repórter inconveniente etc. Essa “volubilidade” do narrador machadiano foi caracterizada por Roberto Schwarz (1990) como, mais do que uma técnica narrativa, um princípio formal estruturador em seus romances. A análise de *Bons dias!* nos leva a afirmar que também nas crônicas este recurso foi muito utilizado. Como procuramos mostrar no primeiro capítulo, a forma assumida pelas crônicas da série mistura uma variedade de gêneros no seu interior, mimetizando igualmente a dicção de cada um. Ao identificar um processo semelhante em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Schwarz considera que essa mistura acompanha a volubilidade do narrador no plano da forma: “... o movimento se completa no plano da forma, pela babel das modalidades literárias: trocam-se estilos, escolas, técnicas, gêneros, recursos gráficos, tudo comandado pelo mesmo afã de uma superioridade ‘qualquer’” (SCHWARZ, 1990, p.30). Para o estudioso do romance machadiano, a volubilidade do narrador equivale à representação estética da ambivalência ideológica das elites brasileiras do final do Império. Em outras palavras, o *ethos* do narrador funcionaria como um recurso mimético de representação da classe social dominante e se

constituiria como a personificação de uma espécie de ética burguesa. Vale, neste caso, transcrever a interpretação de Schwarz a respeito deste fenômeno discursivo:

É uma espécie de desidentificação permanente, que leva, sucessivamente, ao abandono de todas as posições ideológicas importantes do tempo, não só brasileiras como, digamos, da cultura ocidental disponível para um brasileiro culto. Para exemplificar este processo: o narrador numa frase toma o acento bíblico, na frase seguinte o acento científico, na seguinte é um cronista mundano, depois é comerciante descarado e assim por diante. Temos então uma espécie de mascarada retórica, em que vão sendo percorridas as posições ideológicas do tempo [...], mas sem se identificar com nenhuma delas, pondo como resultado final a nulidade de todas. (SCHWARZ, 1982, p. 316)

Esse tipo de abordagem da identidade do sujeito narrador é compatível com a abordagem discursiva da noção de *ethos* e valida sua aplicação na instância narrativa. Como dito anteriormente, o *ethos* é inseparável da situação comunicativa marcada historicamente, assim, de acordo com Maingueneau, cada conjuntura histórica se caracteriza por um regime específico de *ethe* (MAINGUENEAU, 2008c, p.19), isto é, identidades ligadas a práticas discursivas e situações de comunicação que se tornam cristalizadas pela convenção social, o que as aproximariam da noção de estereótipo. Ao tratar da função do estereótipo na construção do *ethos*, Ruth Amossy afirma que uma das maneiras de legitimar a imagem de si que se quer construir é através de sua associação a representações que podem ser reconhecidas pelo interlocutor. Reitera ainda que “é preciso que sejam relacionadas a modelos culturais pregnantes, mesmo se se tratar de modelos contestatórios.” (AMOSSY, 2005, p.125). Nas crônicas, os estereótipos sociais e psicológicos são representados alegoricamente pelos tipos, tal como os definimos anteriormente. Dentre outras funções, esse recurso atende a uma demanda de comicidade proposta pelo gênero que, por meio da figuração exagerada de alguns traços de comportamento, produzem uma caricatura facilmente atualizável de um grupo social ou de uma orientação psicológica específica.

Ronaldes de Melo e Souza (2006) interpreta esse artifício narrativo como uma técnica teatral e, inclusive, relaciona sua presença constante nos romances machadianos – e aqui acrescentaríamos também nas crônicas – à formação dramática de Machado de Assis (SOUZA, 2006, p.31). Como mencionamos no capítulo anterior, os primeiros artigos jornalísticos publicados pelo escritor se ocupavam, quase exclusivamente, da crítica teatral. Soma-se a isso o conhecimento enciclopédico de Machado a respeito do drama clássico e moderno, além do fato de ter sido censor do Conservatório Dramático e escritor de peças teatrais (FARIA, 2008, p.21-102). Em artigo publicado em 1856, na seção “Ideias vagas” do

jornal *Marmota Fluminense*, o escritor demonstra seu entusiasmo para com a função pedagógica do teatro, incentivando o público a torná-lo um programa habitual:

Ao teatro! Ao teatro ver as composições dramáticas da época, as produções de Dennery e Bourgeois! – Ao teatro ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; [...]; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se ao seu lado e beber à sua saúde. (ASSIS, 2008b, p. 108-9)

Nessa passagem, o crítico teatral, Machado de Assis, enfatiza a função social do teatro e a relevância da representação dramática dos comportamentos e atitudes de tipos humanos marcados historicamente, tais representações revelam as contradições humanas, a valorização das aparências em detrimento da essência. Em outro artigo afirma:

... a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos vários modos e transformações de sua atividade. (ASSIS, 2008c, p.132)

Entendemos que o comportamento mímico-dramático do narrador que aparece nas crônicas de *Bons dias!* segue este princípio apontado por Machado para o teatro, sendo-lhe atribuída a função de “copiar” a dicção social de uma época e não apenas criar tipos idealizados, distantes da realidade social.

A metáfora teatral, frequentemente utilizada por analistas do discurso para explicar a encenação dos atos de linguagem, tem um emprego mais literal no desenvolvimento da tese de Ronaldo de Melo e Souza. Este defende que o narrador machadiano desempenha o papel de um ator que se reveste de múltiplas máscaras com o propósito de representar a dicção, fisionomia e comportamento de um outro sujeito, equiparando-o, assim, ao rapsodo da antiguidade clássica, ator que, por meio da alternância vocálica desempenhava, sozinho, os mais variados papéis em uma única peça (SOUZA, 2006, p.16-7). Em um diálogo, por exemplo, o rapsodo se desdobra em locutor e interlocutor e ainda na voz de um autor implicado; em uma peça, cujo cenário corresponde a um tribunal do júri, o rapsodo desempenha o papel do juiz, advogado de defesa e acusação, jurado ou réu, mudando para isso as maneiras de dizer, as máscaras, a vocalidade, o comportamento etc. Assimilado como recurso literário, a metamorfose narrativa representa potencialmente a pluralidade de vozes sociais, como confirma o crítico:



O narrador que finge múltiplas vozes ou que realiza a *mimesis* de várias atitudes constitui o exemplo extremo e sério da genuína representação da alteridade. Caracterizado como fingidor, cumpre a sublime função dramática de transmissor credenciado dos sentidos culturalmente consentidos pelos diversos estratos sociais da comunidade histórica. Não apresenta nenhuma ideologia em particular<sup>61</sup>. Pelo contrário, representa a disputa das ideologias em luta. (SOUZA, 2006, p.16)

Neste ponto, podemos relacionar a função do rapsodo à noção de *ethos* tal como reformulada por Maingueneau. Como dito anteriormente, o *ethos* não corresponde necessariamente a um atributo real do sujeito empírico, mas a uma encenação discursiva que, por meio de uma maneira de dizer, implica uma maneira de ser. A maneira de dizer em um texto escrito equivale ao seu estilo, à especificidade da seleção do vocabulário, da organização sintática, da relação estabelecida com o leitor e das formas de heterogeneidade enunciativa, para ficarmos em alguns exemplos.

A partir dessas reflexões teóricas tentaremos identificar, nas crônicas de *Bons dias!*, as maneiras de dizer do narrador que sinalizam uma maneira de ser, isto é, que revelam um *ethos* particular<sup>62</sup>. Como antecipamos em outro momento, o *ethos* do narrador parece incorporar uma maneira de ser predominantemente egocêntrica e perversa, revelando os desvãos da natureza humana e suas contradições.

### 2.3.1. O NARRADOR EGOCÊNTRICO E O ELITISMO BURGUEÊS

No período imperial brasileiro, os títulos de nobreza e fidalguia eram concessões regidas por lei e, via de regra, eram outorgados àqueles que se sobressaíam pela riqueza, formação acadêmica, prestação de serviço militar ou pelo cargo público que ocupavam (NEVES; MACHADO, 1999, p.269-75). Englobando todas essas atribuições, havia a prática

---

<sup>61</sup> João Roberto Faria (2008) e Roberto Schwarz (1998) delimitam a concepção machadiana de classe em dois momentos distintos. Até a década de 1870, o escritor defenderia, em tom moralizante, uma ética burguesa da qual seria uma espécie de membro militante. A partir dessa época, Machado teria assumido uma visão desencantada dessa classe, conhecedor e consciente de seus vícios e conseqüente deterioração moral. Nesse caso, talvez pudéssemos falar em duas fases axiológicas que subjazem sua obra (e não fases necessariamente estéticas como é mais comum). Na série *Bons dias!*, escrita no final dos anos 1880, já seria visível sua posição cética com relação aos valores burgueses, e a qualquer outro valor de classe, relativizando todos da mesma maneira, demonstrando, assim, o caráter ambivalente de todas as ideologias.

<sup>62</sup> Por uma questão metodológica não serão citados integralmente todos os segmentos representativos dos fenômenos discursivos analisados. Alguns serão comentados, indicando a remissão ao texto integral, em outros casos, nos quais a dicção própria do narrador for fortemente determinante da imagem construída de si, o fragmento será transcrito.

do estabelecimento de relações cordiais baseado na troca de favores e na manutenção das aparências, procedimento que tinha o poder, inclusive, de determinar uma imposição legal. A partir da Proclamação da República, a hierarquia nobiliária perdeu o valor de lei, permanecendo, no entanto, no imaginário social brasileiro, com base no qual a percepção de um indivíduo a partir de um *status* reconhecido é o que determinava a forma de tratamento que ele receberia nas diversas esferas da atividade social, daí a utilidade prática de se manter as aparências, encobrando as eventuais deficiências pessoais no âmbito da moral, da boa convivência social, e até mesmo na esfera econômica.

No fim do século XIX, período em que foram escritas as crônicas de *Bons dias!*, o *status* social da classe dominante “transformava seus membros em indivíduos com determinados privilégios e regalias, que os distinguiam do resto da sociedade” (NEVES; MACHADO, 1999, p.271). Em diversas crônicas da série, o narrador apresenta um *ethos* egocêntrico a partir de uma supervalorização de suas características, consideradas positivas, por meio da autoafirmação de sua condição de nobreza e de sua distinção para com o resto da população: “Vejam os leitores a diferença que há entre um homem de olho aberto, profundo, sagaz, próprio para remexer o mais íntimo das consciências (eu, em suma), e o resto da população” (ASSIS, 2008, p.103)<sup>63</sup>. O esforço constante do narrador em se autopromover é coerente com a necessidade de legitimar seu *ethos* e assegurar seu pertencimento a um grupo restrito e elitista. Por outro lado, a recorrência de uma autoapresentação prepotente e arrogante do narrador das crônicas, revela um uso estratégico da cenografia genérica pelo enunciatador, indiciando o propósito de exagerar a percepção do ridículo e provocar o sentimento de censura e reprovação por parte dos leitores.

Além disso, não podemos desconsiderar a influência do *ethos* prévio, relacionado aos cronistas do final do século XIX, na escolha de recursos discursivos que poderiam estabelecer uma coerência com o perfil criado para os narradores acionados. Nessa época, somente os escritores de mérito reconhecido eram convidados ao cargo de cronista dos maiores jornais. Assim, a fim de confirmar e justificar seus predicados diante dos leitores, o narrador se valia, muitas vezes, do conhecimento tácito de seu *ethos* prévio, reforçando-o por meio do *ethos* dito. Já na crônica de abertura<sup>64</sup>, considerada como o projeto de escritura da série, o narrador justifica o título da coluna por meio da apresentação de si como um sujeito polido e franco:

---

<sup>63</sup> Crônica de 11 de maio de 1888.

<sup>64</sup> Crônica de 5 de abril de 1888.

### **Bons dias!**

Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem! (ASSIS, 2008a, p.79)

Fator de distinção e nobreza, a boa criação do narrador, é reafirmada em outras crônicas da série, e corresponderia à dimensão do *ethos* dito. No entanto, em função da maneira de dizer utilizada, na maioria delas fica subentendido nas entrelinhas uma dimensão negativa deste papel encenado pelo narrador, expondo uma outra faceta de seu *ethos*. É o que se observa, por exemplo, em uma das últimas crônicas da série<sup>65</sup>. Essa crônica utiliza como mote um texto publicado na véspera sobre os vários cronistas do periódico, em função das comemorações do décimo quarto aniversário da *Gazeta de Notícias* que, ao se referir ao “Boas noites”, insinua, dentre outras coisas, que a vendagem do jornal aumentou muito devido às suas colaborações. O início da crônica é uma réplica ao artigo anterior e uma explicação para o aumento de vendas, referindo-se ao tratamento que dispensa aos leitores.

Nessa crônica, o narrador refere-se ao comportamento bem educado como uma “utilidade prática”, e isso logo após relacionar suas boas maneiras ao aumento de assinaturas e leitores do jornal. Enquanto nenhum outro cronista da *Gazeta* demonstrava consideração explícita pelos seus leitores, saudando-os e mantendo com eles um diálogo, o jornal tinha pouca expressão de venda. A afirmação sugere que, ao contrário, a cordialidade do narrador de “Bons dias!” – a começar pelo nome da coluna seguido de exclamação, elemento de ênfase expressiva, e o constante recurso de conversa com o leitor – tinha a vantagem de aumentar as vendas e, em última instância, assegurar o emprego de cronista. A boa criação é concebida aqui mais como estratégia de socialização e adulação (“as pessoas bem criadas fazem mais atrativas as casas e reuniões”), cujo uso pode trazer algum tipo de lucro (“A Fortuna é mulher: gosta de ser cortejada.”) do que uma consideração sincera pelo outro (“como podem supor os frívolos”). É interessante ainda notar a revelação de alguns traços físicos do narrador, facilitando a percepção corporificada da instância enunciativa por meio de expressões como “gestos corteses”, “de chapéu na mão”, “distinto”, “maneiras finas, polidas e graciosas”, que complementam sua caracterização psicológica como “simples”, “bom caráter” e “mansueto”. No entanto, como foi dito, fica evidente o oportunismo do narrador quando insinua as

---

<sup>65</sup> Crônica de 3 de agosto de 1889.

vantagens materiais que tal comportamento pode trazer. Neste caso, o *ethos* dito pelo cronista não coincide inteiramente com o *ethos* mostrado por ele.

Essa dubiedade de caráter do narrador aparece em outra crônica<sup>66</sup>, na qual o *ethos* dito também corresponde à imagem de um sujeito de educação exemplar, utilizando, como início de conversa, a saudação título da série: “Bons dias! Agora fale o senhor, que eu não tenho nada mais que lhe dizer. Já o saudei, graças à boa educação que Deus me deu, porque isto de criação, se a natureza não ajuda, é escusado trabalho humano.” (ASSIS, 2008a, p.123). Além das características já apontadas nos fragmentos anteriores, nesta interessa especialmente a caracterização irônica que subjaz à construção do *ethos*. Em primeiro lugar, o narrador eleva uma característica sua à categoria de dom divino, o que o torna por si só especial em relação à maioria das pessoas, pois, nesse caso, a boa educação não é determinada apenas por um esforço de vontade (“Não estava em mim...”). Em seguida, o narrador apresenta um exemplo pessoal como prova de que seus bons modos o acompanham desde o berço, afirmando que chegava a pedir licença à ama para amamentar. A explicação que segue denota um efeito de sentido irônico: conta que, já nesta primeira fase da vida, refletia consigo mesmo a respeito da obrigação da ama, na condição de escrava alugada e, conseqüentemente, na sua desobrigação de pedir licença. Ora, é evidente o *nonsense* dessa explicação, pois, no mínimo, é pouco verossímil o fato de uma criança em fase de amamentação desenvolver reflexões a respeito de um modo de trabalho como o escravismo, considerando direitos e obrigações.

Percebendo, aparentemente, a inverossimilhança do exemplo dado, o narrador tenta atenuar o improvável da atitude de pedir licença à ama, por meio de mais essa explicação: “Pedia por gesto; parece que era um gesto de olhos...”. Neste ponto, seu argumento se revela potencialmente como uma fraude, isto é, um ato ardiloso visando, nesse caso, impressionar. Nada garante que o “gesto de olhos” de uma criança que amamenta signifique uma reflexão grave e um pedido de permissão para mamar. Tal afirmação funciona como uma estratégia do enunciador, no sentido de revelar, implicitamente, a fragilidade do artifício de autovalorização do narrador. Este recurso do enunciador é responsável pela manifestação de uma dimensão do *ethos* narrativo que não foi explicitamente anunciada pelo narrador, mas que a partir dele pode-se pressupor. Como última prova de que a boa criação o acompanha desde pequeno, refere-se a um episódio ocorrido nos primeiros anos escolares:

Aos cinco anos (era em 1831), como já sabia ler, davam-nos no colégio *A Pátria*, pouco antes fundada pelo Sr. Carlos Bernardino de Moura, com as mesmas doutrinas políticas

---

<sup>66</sup> Crônica de 1 de junho de 1888.

que ainda hoje sustenta. A minha alma, que nunca se deu com política, dormia que era um gosto; mas os olhos não, esses iam por ali fora, risonhos, aprobatórios. (ASSIS, 2008a, p.123)

Embora o *ethos* dito reforce suas qualidades, o *ethos* mostrado equivale a um comportamento pautado pelas aparências, com o objetivo de manter uma relação favorável com o professor. Assim, enquanto seu espírito permanecia distante das discussões em pauta, novamente competiam aos olhos a demonstração de civilidade, estes mantinham-se “aprobatórios”.

Esta atitude, exposta de maneira caricata, remete ao mecanismo que regia as relações de hierarquia social no final do século XIX por meio da concessão de favores. De acordo com este procedimento, a troca de adulações em público, as cortesias desmesuradas e demonstrações afetadas de enaltecimento alheio e próprio funcionavam como moeda corrente para a obtenção de vantagens, como uma distinção social, uma aliança política, o acesso a ambientes restritos, e inclusive a mesas fartas, não se limitando a vantagens financeiras. Em uma das crônicas<sup>67</sup> nas quais se autorreferencia como um ex-relojoeiro, o narrador admite que enquanto exercia a profissão costumava dispensar o tratamento de “Excelência” a alguns fregueses mais carrancudos com o fim de predispor-lhes o espírito para o consumo. Admite ainda que em muitos desses casos vendia o relógio por um preço superior ao mercado, ou seja, a bajulação do freguês rendia-lhe dividendos, não importando se alcançados por meios desonestos. Da mesma forma, mas de maneira inversa, conta que sempre recebeu igualmente o tratamento de “Excelência”, mesmo que a custa de algum favor, ao qual não admite atribuir-lhe a dimensão de suborno.

E fiquem sabendo que também eu recebia excelências, e agora recebo-as ainda mais; é certo, porém, que nunca me custaram dinheiro, porque eu não chamo dinheiro pagar o bonde a uma pessoa que me tratar bem, ou um sorvete, ou ainda um almoço. Isso paga-se até a pessoas mal-educadas. (ASSIS, 2008, p.127)

Em outra crônica<sup>68</sup>, o narrador se vangloria da habilidade e utilidade do comportamento cortês e da fala macia em função de objetivos calculados: “Há por aí agora uma porção de conflitos públicos. [...] Pois eu seria capaz de os conciliar, tão somente com este meu ar cortês, que me faz entrar em todos os corações. [...] Entrar cortês e dizer macio – é a divisa de todo cidadão discreto.” (ASSIS, 2008a, p.282). Roberto Schwarz ressalta que o

---

<sup>67</sup> Crônica de 11 de junho de 1888.

<sup>68</sup> Crônica de 3 de agosto de 1889.

modo de produção escravista funcionou como um dos determinantes para uma inversão dos valores burgueses tal como se desenvolviam na Europa, nos segmentos de classe brasileiros. A oposição ideológica entre o modo de produção brasileiro, baseado no trabalho forçado, e o liberalismo, que então se consolidava na Europa, seria uma das causas da dubiedade do comportamento ético das elites.

O escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com elas quanto o primeiro, as absorve e desfoca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse material, não podem ser integralmente racionalizados. [...] No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. [...]. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, a remuneração e serviços pessoais. (SCHWARZ, 1888, p.16)

Esse “jogo fluido de estima e auto-estima” é internalizado nas crônicas de *Bons dias!*, por meio das estratégias utilizadas pelo narrador, que se autopromove a todo tempo e não esconde sua disposição para elogiar seus interlocutores oportunamente, inclusive o leitor<sup>69</sup>. Uma estratégia comum de apresentação de seu *ethos* consiste na comparação de si mesmo com uma personalidade de reconhecimento atestado, em alguns casos, personalidades bíblicas. Voltando à crônica de abertura, ao explicar que não irá apresentar um programa para a nova série, equipara-se ao príncipe de Bismarck – que como se sabe foi autoritário e antidemocrata, tornando-se conhecido como o “Chanceler de Ferro” – e justifica sua diferença em relação a ninguém menos que Deus, já que este último instituiu um programa por meio do ato de criação do homem.

Deus fez programa, é verdade (E Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança, para que presida etc. *Gênese*, I, 26); mas é preciso ler esse programa com muita cautela. Rigorosamente, era um modo de persuadir ao homem a alta linhagem de seu nariz. Sem aquele texto, nunca o homem atribuiria ao Criador, nem a sua gaforinha, nem a sua fraude. (ASSIS, 2008a, p.80)

A necessidade de promover sua imagem fica evidente em outras passagens, como no fragmento da crônica<sup>70</sup> em que relata o desgosto de alguns amigos por não verem seus nomes estampados nos festejos da abolição da escravatura, que havia acontecido no mês anterior. O

---

<sup>69</sup> Como procuraremos demonstrar no capítulo seguinte, a relação estabelecida pelo narrador com o narratário é ambígua, ora tratando-o com deferência afetada, ora o afrontando e até mesmo ofendendo. Em momento oportuno, desenvolveremos hipóteses interpretativas a respeito desse procedimento discursivo.

<sup>70</sup> Crônica de 1 de junho de 1888.

narrador destaca suas qualidades intelectuais comparando-se com o filósofo ateniense Sócrates, justificando-se em seguida, por meio da descrição de seu ato:

Aqui é que eu quisera ser um homem malcriado. O menos que diria a todos, é que eles tanto trabalharam para a abolição dos escravos, como para a destruição de Nínive, ou para a morte de Sócrates... Eu, com uma sabedoria só comparável à deste filósofo, respondi que a História era um livro aberto, e a justiça a perpétua vigilante. Um dos convivas, dado a frases, gostou da última, pediu outra e um cálice de Alicante. Respondi, servindo o vinho, que as reparações póstumas eram mais certas que a vida, e mais indestrutíveis que a morte. Da primeira vez fui vulgar, da segunda creio que obscuro; de ambas sublime e bem criado. (ASSIS, 2008a, p.124)

Essa transcrição tem a vantagem de reproduzir a dicção do narrador, expressiva de uma dimensão implícita de seu *ethos*. Em primeiro lugar, ele expõe a contradição entre aquilo que pensou diante dos amigos – isto é, que eles não tiveram seus nomes divulgados e alardeados, porque não contribuíram em absolutamente nada para o desfecho da abolição – e aquilo que ele realmente proferiu para consolá-los: “... a História era um livro aberto, e a justiça a perpétua vigilante”. Aqui, o uso de frases desgastadas, com aparência de clichês, não parece remeter à sabedoria de Sócrates, fato que o próprio enunciador denuncia ao atribuir ao narrador a expressão “um dos convivas, dado a frases...”, que denota a frivolidade do dito. Apesar disso, o narrador envaidecido pelo elogio continua com outras frases de igual valor: “... as reparações póstumas [são] mais certas que a vida, e mais indestrutíveis que a morte”. Admite, por fim, que seus ditos foram vulgares e obscuros, mas, certamente sublimes, porque figuraram como uma demonstração de boa criação e cortesia.

Nos dois fragmentos que seguem<sup>71</sup>, o narrador equipara-se a dois personagens bíblicos, o apóstolo Paulo e Salomão, destacando sua superioridade com relação a ambos:

Não gosto de fazer grandes comparações comigo; lá vai uma, e é a última. Achei-me na estrada de Damasco, tal qual São Paulo, e ouvi, à semelhança daquele divino apóstolo, estas palavras, iguais às do Senhor: “Por que me persegue?” A diferença é que São Paulo – tamanho foi o seu deslumbramento – perdeu a vista, não podendo mais que ouvir a voz misteriosa. Eu, ao contrário, vi tudo... (ASSIS, 2008a, p.240)

... se os contendores me confiassem a decisão do negócio, achariam o melhor dos Salomões, porque não consta da escritura (posto não conste o contrário) que Salomão fosse tão primoroso e delicado como eu. Bárbaro era, ordenando a divisão do filho; eu, no caso dele, insinuaria a aliança das mães. (ASSIS, 2008a, p.282)

---

<sup>71</sup> Crônicas de 23 de fevereiro de 1889 e 3 de agosto de 1889, consecutivamente.

No primeiro, o narrador nega o hábito de “fazer grandes comparações” consigo mesmo, mas, no entanto, volta a fazê-lo no fragmento seguinte, pertencente a uma crônica posterior. Ao mesmo tempo em que aponta semelhanças notáveis entre ele e o apóstolo, já que ambos ouviram uma voz divina, ressalta que o primeiro não pôde ver o Senhor, porque perdera a visão, enquanto ele, sem o deslumbramento prejudicial, pôde compreender tudo o que desejava, sugerindo dessa forma uma orientação interpretativa de que foi ainda superior a São Paulo. No segundo fragmento, utiliza-se de um argumento inconsistente para provar que é mais “primoroso” e “delicado” do que o sábio rei Salomão. Se não consta na escritura que ele, cronista de *Bons dias!*, tem em menos conta tais características, logo, ele pode afirmar que as têm em maior medida. Mantendo esse sentido, poderíamos associar tal posicionamento a uma máxima do direito administrativo a partir da qual, para o cidadão comum, tudo aquilo que não está na lei é permitido; uma analogia possível com as regalias de classe permitidas por lei, à época. O padre Miguel do Sacramento Lopes da Gama, fundador e único redator do jornal pernambucano *O Carapuceiro* (1832-47) assim expressava sua reprovação frente à presunção de superioridade, a que chama “fofice”, da classe de maior status:

Eu da aristocracia só reprovo a fofice, só reprovo que o indivíduo, porque é ou se diz nobre, queira estribar nisto o seu mérito, queira só ele dirigir os negócios da pátria, e trate o resto dos homens com desprezo, sobrançeria e crimeza. E ainda mais enoja tal filáucia, quando esse título de nobreza é tão duvidosos como a existência dos habitantes da Lua, e não passa de mera presunção e fofice. (LOPES GAMA, *O Carapuceiro*, 1839, apud NEVES; MACHADO, 1999, p. 269)

Nesse ponto, torna-se relevante lembrar de uma crônica<sup>72</sup> pertencente à série *Balas de Estalo* (1883-6), na qual o narrador apresenta o seu “sistema” do autoelogio, poderíamos dizer que equivale a uma espécie de teoria de construção do *ethos*. A citação é longa, mas elucidativa do perfil identitário preferencial criado para os narradores cronistas e, além disso, é ilustrativa do humor machadiano:

#### **Balas de Estalo**

Toda gente sabe que eu, sempre que é preciso elogiar-me, não recorro aos vizinhos; sirvo-me da prata da casa, que é prata velha e de lei. Agora mesmo, podia dizer prata ordinária ou casquinha; mas não digo. Digo prata de lei.

O sistema da mutabilidade, inventada por Trissotin e Vadius, tem o defeito da dependência em que nos põe uns contra os outros. Diz Trissotin a Vadius: *Aux ballades surtout, vous êtes admirable*. Se Vadius, em vez de responder, como na comédia: *Et dans les bouts-rimés je vous trouve adorable*, disser simplesmente: *A propósito, que é que há*

---

<sup>72</sup> Crônica de 19 de março de 1885 (ASSIS, 1994, p.444-6).



*do ministério?* – lá se vai todo o plano de Trissotin, que gastou o seu versinho bonito, sem receber nada.

Em vez disso, inaugurei o meu sistema, fundado no princípio de que o homem deve dizer tudo o que pensa. Se o meu vizinho pensa que é um pascácio, porque não há de escrevê-lo? Se eu cuido que sou um cidadão conspício e ilustrado, porque hei de calá-lo? A verdade, quer ofenda o meu vizinho, quer me lisonjeie, deve ser pública. Nua saiu ela do poço, nua deve ir às casas particulares. Quando muito, põem-se-lhe umas pulseiras de ouro; em vez de dizer *ilustrado*, direi – *profundamente ilustrado*. (ASSIS, 1994, p.444)

Várias outras crônicas reforçam essa imagem narcísica e, muitas vezes capciosa, de alguns narradores também em *Bons dias!*<sup>73</sup>, as quais não analisaremos aqui por uma questão de espaço e em função de nossa escolha metodológica por ilustrar representativamente os fenômenos discursivos apontados, sem a pretensão de analisá-los um a um. Em todas, porém, podemos associar o comportamento do narrador às diversas formas de pensamento que favoreciam uma classe social proeminente, por meio da estratificação de rituais sociais, posturas e ideologias, isto é, por uma ética elitista baseada na aparência e no favor. Para Schwarz, as ideias burguesas – que teoricamente remetem aos ganhos auferidos com o processo da Ilustração – no Brasil pré-republicano, “tomam função de... ornato e marca de fidalguia: atestam e festejam a participação numa esfera augusta...” (SCHWARZ, 2008, p.19). Entendemos que, por meio de uma construção consciente do *ethos* do narrador, o enunciador das crônicas de *Bons dias!* internalizou esteticamente essa característica da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que, por meio de estratégias específicas, como a caricaturização de certos traços de seu caráter, desenvolveu implicitamente uma crítica social contundente e sarcástica, embora não o fizesse em proveito de nenhuma ideologia em particular.

---

<sup>73</sup> Neste caso, podemos mencionar a crônica de 12 de abril de 1888, na qual o narrador admite ser extremamente vaidoso e ainda possuir uma predisposição natural para ser um político de fachada, valendo-se do título para angariar as vantagens decorrentes; a crônica de 27 de abril de 1888, em que assume um comportamento social baseado nas aparências, mais que na essência.; a crônica de 11 de maio de 1888, na qual, após se apresentar como superior ao resto da população, declara que “em todas as lutas [está] sempre do lado do vencedor”, independentemente do valor ético deste último. Também a famosa crônica do Pancrácio, de 19 de maio de 1888, que se constitui em um exemplo da variedade de máscaras que o *ethos* do narrador pode apresentar em uma mesma crônica; a crônica de 21 de janeiro de 1889, em que enaltece sua característica de ser pensante e reflexivo, “profundo” e “elevado”; a penúltima crônica da série, extremamente cômica, na qual assume possuir intensamente o sentimento da inveja, especialmente quando vê uma “roupinha melhor” em outra pessoa; uma “doença” que o faz ter vontade de matar e chega a dar-lhe “vertigens”; dentre outras crônicas ilustrativas.

### 2.3.2. A DIMENSÃO PERVERSA DO *ETHOS* DO NARRADOR

A leitura das crônicas de *Bons dias!* sinalizou para uma relação intrínseca entre o tema desenvolvido em um parágrafo específico e o *ethos* assumido pelo narrador. Neste ponto, é necessário voltar à relação de causalidade estabelecida por Maingueneau entre a maneira de dizer e a maneira de ser do sujeito. Acrescentaríamos que esta articulação deve ser ainda mais ostensiva em um texto escrito, sem outros recursos semiológicos que não o material verbal e gráfico, além do quadro cênico e da cena genérica ao qual está vinculado. Nas crônicas, o tema muitas vezes influencia a própria determinação do *ethos* do narrador, que pode variar entre um posicionamento violento, insinuando o emprego de força física, a prática de um constrangimento moral, a agressão verbal, o posicionamento intolerante, a frieza e a desumanidade para com o semelhante.

Todas essas nuances do *ethos* de alguns narradores revelam um sentimento de perversidade que havia sido relativamente naturalizado por um modo de produção econômico, em função das relações entre a classe senhoril e escravocrata. Mary Catherine Karasch elenca os diversos tipos de tratamento disciplinar aplicados pelos senhores aos seus escravos diariamente, antes da proibição oficial dos castigos excessivos, como a tortura e o açoite de escravos pelo cidadão comum (KARASCH, 2000, p.175):

Os senhores podiam ameaçá-los com chibatadas em praça pública ou no temível Calabouço; abandono numa masmorra; uma visita ao “domador de escravos refratários”, que se especializava em torturas mais exóticas; aprisionamento com ferros nas pernas, máscara de ferro ou tronco; diversas formas de humilhação e tortura públicas; castração, desmembração, enforcamento; venda para fora da cidade ou para a África; e finalmente assassinato. (KARASCH, 2000, p.174)

Após a proibição, o senhor que intencionasse castigar seu escravo deveria pagar um ônus ao governo municipal, provincial ou nacional para que algum agente público o fizesse. O serviço oferecido pelo governo incluía pena de morte, degredo para alguma província brasileira ou para a África, prisão com trabalhos forçados nas galés, prisão simples, ou chibatadas no calabouço ou nas praças públicas (KARASCH, 2000, p.176). A historiadora relata vários registros policiais e outras fontes por meio dos quais fica evidente uma rotinização desta prática, realizada com muita frequência, inclusive, pelas esposas dos senhores.

Em uma das crônicas mais conhecidas da série<sup>74</sup>, o narrador mimetiza o tema da ocasião por meio de uma mudança de tom e pelo acionamento de uma identidade mais acorde. A crônica, já comentada anteriormente, mas sob outra perspectiva, fora publicada alguns dias após a proclamação da Lei Áurea e tematiza, fundamentalmente, os efeitos da abolição. O narrador dramatiza a dicção e atitude psicológica de um senhor de escravos, que decide libertar seu criado Pancrácio uma semana antes da lei definitiva, justificando que o fato já havia sido previsto por ele. Ora, o fato de ‘prever’ uma situação que certamente lhe traria prejuízos e se antecipar a ela leva a crer que fazia parte do plano tirar algum proveito do inevitável, a fim de evitar um mal maior. Esta hipótese é confirmada ao final da crônica, no qual revela a intenção oculta do plano de ser beneficiado pelo inevitável, antevisto ou “profetizado” uma semana antes. A intenção, desde sempre, era a de preparar o repertório da futura campanha para deputado, considerando que a divulgação de seu ato de benevolência, libertando um escravo mesmo sem uma imposição legal, funcionaria como argumento certo para angariar votos. Podemos dizer então que o narrador dramatizado da crônica representa uma parcela da classe dominante que, frente às perspectivas de perda procedentes da abolição, se aparelhavam de estratégias que os preservassem da falência e, em última instância, que não permitissem nenhuma alteração significativa na ordem das coisas.

Na conversa que trava com Pancrácio no dia seguinte ao ato de alforria, o narrador reafirma sua intenção de torná-lo livre e oferece “casa amiga” e mais um ordenado. Entretanto, deixa mais uma pista de sua verdadeira identidade ao admitir que este foi um momento de “rara franqueza”, deixando pressuposto que habitualmente procede de maneira inversa, de onde chegamos à dissimulação e à hipocrisia como gradações do *ethos* que está se construindo discursivamente. Em seguida, retomando o tempo narrativo inicial, o narrador comenta com desembaraço o pouco efeito da emancipação de Pancrácio no que diz respeito ao tratamento que este continua recebendo. Neste ponto, a franqueza do narrador encontra melhor expressão na linguagem objetiva de enumerações e em palavras agressivas — “pontapés”, “puxão de orelhas”, “besta” e “filho do diabo” —, em uma clara alusão de que a nobreza e a solenidade da atitude de alforriar um escravo espontaneamente não passaram de um comportamento decorativo e calculado com fins obtusos.

... daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe besta quando lhe não chamo filho do diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre. (ASSIS, 2008a, p.110)

---

<sup>74</sup> Crônica de 19 de maio de 1888.

Com um pouco de conhecimento da conjuntura política e do andamento das reivindicações do partido abolicionista, não teria sido difícil para este proprietário prever a lei definitiva. Escolher um momento iminente para concretizar seus planos minimiza o dano, além do mais, uma semana a mais ou a menos de um ordenado a seis mil-réis por mês não representaria um grande desfalque no seu orçamento, somado ao fato de que com isso granjearia eleitores, sairia, por fim, no lucro.

O meu plano está feito; quero ser deputado, e, na circular que mandarei aos meus eleitores, direi que, antes, muito antes de abolição legal, já eu em casa, na modéstia da família, libertava um escravo, ato que comoveu a toda a gente que dele teve notícia; que esse escravo tendo aprendido a ler, escrever e contar, (simples suposição) é então professor de Filosofia no Rio das Cobras; que os homens puros, grandes e verdadeiramente políticos, não são os que obedecem à lei, mas os que se antecipam a ela, dizendo ao escravo: *és livre*, antes que o digam os poderes públicos, sempre retardatários, trôpegos e incapazes de restaurar a justiça na terra, para satisfação do céu. (ASSIS, 2008a, p.110-1)

A estratégia acionada mais uma vez opera-se discursivamente. É possível identificar uma transformação gradual do tom assumido pelo narrador, dramatizado como “futuro deputado” neste último parágrafo. A nova dimensão de sua identidade se materializa em uma linguagem que passa de objetiva e descritiva a retórica e por fim enganosa; características estereotipadas do discurso político. Incorporado pela identidade política dramatizada no discurso, o narrador arremata a crônica com o tom panfletário de um comício.

Em outros momentos, como nos três fragmentos seguintes extraídos de crônicas distintas<sup>75</sup>, o narrador evidencia uma predisposição particular pela agressão física e um caráter extremamente impaciente e intolerante:

#### **Bons dias!**

Apesar desta barretada e da minha usual cortesia, fiquem sabendo que ando armado; trago aqui uma pistola, para meter uma bala na cabeça do primeiro que me falar ainda em Maria das Dores, Umbelino Ramos, Vilar, e o mais que se prende ao crime da Rua Uruguaiana. (ASSIS, 2008a, p.159)

Às vezes, apesar da minha pacatez proverbial, tinha ímpetos de bradar, como nos romances de outro tempo: “Mentes pela gorja, vilão!”

É o que mereciam todos os alvissareiros de Ayer; era agarrá-los pelo pescoço, derrubá-los, joelhos no peito e sufocá-los até botarem fora a língua e a alma. Pedacos de asnos! (ASSIS, 2008a, p.231)

---

<sup>75</sup> Crônicas de 7 de agosto de 1888, 6 de fevereiro de 1889 e 3 de agosto de 1889, respectivamente.

Há muito tempo que eu andava com duas pedras na mão para atirar à cara deste homem – ou às costas, porque ele foge, como o atual cometa Davidson, que, segundo nos dizem lá do Observatório, está saindo da constelação da Virgem para entrar na da Serpente. Já é correr! Pois muito mais corre o nosso homem, quando a coisa lhe cheira a pedradas. Não fica bonito, porque a palidez não aformoseia ninguém, exceto as virgens de 1840. (ASSIS, 2008a, p.281)

Nestes três segmentos, o narrador dramatiza uma personalidade irritadiça, por meio de um tom mal-humorado e seco. Este sentido pode ser efeito do estilo direto utilizado nos dois primeiros fragmentos, nos quais são utilizadas frases coordenadas em sequência, denotando, por meio desse recurso, um movimento dinâmico, reforçado pela multiplicidade de vírgulas e ponto e vírgulas. Além disso, faz uso de vocabulário e expressões próprios do campo semântico da violência como “armado”, “pistola”, “meter uma bala na cabeça”, “crime”, “vilão”, “agarrá-los pelo pescoço”, “derrubá-los”, “sufocá-los”, “botarem fora a língua e a alma” e “pedaços de asnos”.

No terceiro fragmento, o primeiro impulso violento (“... andava com duas pedras na mão para atirar à cara deste homem”) é seguido de uma pequena digressão sobre o cometa Davidson, o que pode evidenciar pelo menos dois sentidos. O primeiro parece determinado pelas restrições do gênero. Como dito no capítulo anterior, uma das funções da crônica, nesta época, é a de comunicar fatos noticiados na semana e, em razão da síntese necessária à adequação ao espaço gráfico, à variedade e quantidade de temas, o cronista é levado a contornar o problema por meio do máximo de remissões a tais fatos. Um segundo efeito de sentido possível é a atenuação, a contrapelo, do *ethos* irascível, denunciando a “mascarada retórica” do narrador e o simulacro, fazendo cair, por um momento, uma de suas máscaras.

Na última crônica da série <sup>76</sup>, o narrador desenvolve um tema polêmico, a respeito da medicina popular e do espiritismo, mostrando-se explicitamente avesso a ambos. Após igualar “curanderismo” e “espiritismo”, o narrador sentencia com tom intransigente e ríspido: “... o curandeiro deixa seus clientes estropiados e dispépticos, o espírita deixa-os simplesmente doidos. O espiritismo é uma fábrica de idiotas e alienados, que não pode subsistir.” (ASSIS, 2008, p.296). O narrador, já nas primeiras linhas, inicia a construção de seu *ethos* declarando, de maneira enfática, que não pertence ao grupo daqueles que acreditam nesse tipo de medicina popular:

---

<sup>76</sup> Crônica de 29 de agosto de 1889.

### **Bons dias!**

Hão de fazer-me esta justiça, ainda os meus mais ferrenhos inimigos; é que não sou curandeiro, eu não tenho parente curandeiro, não conheço curandeiro, e nunca vi cara, fotografia ou relíquia, sequer, de curandeiro. Quando adoço não é de espinhela caída, - coisa que podia aconselhar-me a curanderia; é sempre de moléstias latinas ou gregas. (ASSIS, 2008a, p.296)

Aqui é necessário lembrar que, durante o Império, e mesmo após a proclamação da República, as práticas de curanderismo eram consideradas crimes e caracterizados como contravenção pela Constituição Brasileira<sup>77</sup>. No entanto, embora a religião católica tivesse primazia em relação à adesão pública, as crenças circulantes constituintes do imaginário popular estavam ainda muito emaranhadas aos rituais mágicos e às superstições, o que favorecia a divulgação tanto do curanderismo como do espiritismo. Neste contexto, “persistia a força da religiosidade à antiga, fundada nos ritos e próxima da magia, incapaz de gerar uma consciência interior que servisse de fiadora das leis que devem reger o Estado Moderno” (NEVES; MACHADO, 1999 p.216). Nestas condições, a pressa do narrador em assegurar objetivamente que não é adepto de uma ou outra crença justifica-se como um ato de precaução legal, já que, caso contrário, estaria assumindo a defesa de um ato contraventor. Por isso, logo em seguida, o narrador se resguarda: “Estou na regra; pago impostos, sou jurado, não me podem arguir a menor quebra de dever público” (p.295). Após esta ressalva, que o põe em situação mais protegida, o narrador, estrategicamente, expõe o avesso da questão: “A minha questão é outra, e tem duas faces: A primeira face é toda veneração; punamos o curandeiro, mas não esqueçamos que a curanderia foi a célula da medicina” (p.296). Mas o narrador vai mais longe e, contrariando as primeiras proposições, elabora um raciocínio lógico, embora questionável, e demonstra um parentesco pessoal com os curandeiros, já que o narrador é tio de um estudante de medicina. A lógica obedece a seguinte sequência: se a curanderia antecedeu à medicina, então o curandeiro é o pai de Hipócrates, por outro lado, o sobrinho do narrador, estudante de medicina, é filho de Hipócrates, logo, o curandeiro vem a ser tio do narrador. Após esta constatação, o narrador simula surpresa, mas alega que não apaga o que escreveu antes para não borrar o texto.

O recurso de relativização dos consensos sociais tidos como verdade absoluta é recorrente na obra machadiana, especialmente nos contos e romances, e acreditamos que também aqui reflete a mundividência cética do enunciador, que parece se recusar a engrossar o coro de conceitos e preconceitos estabelecidos. Porém, ao final da crônica, o narrador

---

<sup>77</sup> Apenas em 24 de fevereiro de 1891, com a Constituição Republicana, o Brasil torna-se um país laico.

avesso a controvérsias, especialmente quando pode ser a vítima da própria audácia, confirma o posicionamento inicial:

Quando eles [os espíritas] me vêm contar uns ditos de Samuel e de Jesus Cristo, sublinhados de filosofia de armarinho, para dar na perfeição sucessiva das almas [...], palavra que me dá vontade de chamar a polícia e um carro.  
[...] Eu, legislador, mandava fechar todas as igrejas dessa religião, pegava dos religionários e fazia-os purgar espiritualmente de todas as suas doutrinas; depois, dava-lhes uma aposentadoria razoável.

A crônica, como muitas outras, oferece dupla leitura, à maneira de uma parábola, sendo possível o reconhecimento e identificação, por parte do leitor, de dois posicionamentos ideológicos antagônicos, àquele que defende a curanderia e o espiritismo e o seu oposto.

Como último exemplo de uma dimensão perversa do *ethos* do narrador de *Bons dias!*, mencionaremos uma crônica<sup>78</sup> na qual o narrador oferece ao leitor, o trecho de uma obra sua prestes a ser lançada, e “que espera seja útil ao seu país”, contendo discursos prontos para qualquer ocasião parlamentar como a “resposta à fala do trono”, variando conforme o orador seja opositor ou ministerial, e até mesmo um pedido de encerramento de sessão. No início da crônica, o narrador justifica a ausência de três semanas na coluna habitual<sup>79</sup>, por um princípio de precaução e autopreservação física, provavelmente, em função de algum tumulto público:

#### **Bons dias!**

Posso aparecer? Creio que agora está tudo sossegado. Enquanto houve receio de alguma coisa, não pus o nariz, quanto mais as manguinhas, de fora. Não, meus amigos, o grande fenômeno da longevidade não se obtém expondo-se a gente à bordoeira de um e outro lado. Se não houvesse jornais, que nos dão notícias, vá; e ainda assim um criado podia ir saber das coisas, e, se corresse sangue, corria o dele. (ASSIS, 2008a, p.207)

Aqui, aparecem já os indícios da afirmação de uma superioridade pessoal e de classe, que o narrador declara sem dissimulações ou rodeios. Na concepção do narrador, antes saber dos acontecimentos pelos jornais, do que se arriscar pelas ruas e, antes correr o sangue de um criado do que o próprio. Seu posicionamento é validado por um adágio popular.

Quando eu nasci, existia já este adágio: morrer por morrer, morra meu pai que é mais velho. Não digo que seja a última expressão da piedade filial; mas não há dúvida que sai das entranhas. E para morrer, qualquer pessoa, um criado, um vizinho, um cocheiro, - em último caso, uma mulher, - qualquer pessoa é pai.

---

<sup>78</sup> Crônica de 17 de dezembro de 1888.

<sup>79</sup> A crônica anterior data de 25 de novembro de 1888.

Podemos notar, nesse excerto, a impassibilidade e falta de humanidade do narrador com relação aos contemporâneos, criados, vizinhos, cocheiros, mulheres, de maneira geral, e até mesmo com relação a um ente familiar. Neste caso, na concepção do narrador ninguém vale mais que ele mesmo, atitude que lembra o narrador de outra crônica da série <sup>80</sup>, na qual responde para um leitor, que o havia interrompido com uma pergunta: “... Respondo que não reconheço em ninguém o direito de interrogar-me, salvo se é para publicar a conversação, porque então a coisa muda de figura” (ASSIS, 2008a, p.86.).

A consideração de que, embora não seja “a última expressão da piedade filial”, mas “sai das entranhas”, tem a vantagem da franqueza, isto é, pode ser vista como potencialmente produtora de um efeito de interpelação e até identificação por parte dos leitores. A exposição fria dos sentimentos reais e instintivos que costumam mover as pessoas, independentes das regras de convivência social, revelam as contradições da natureza humana e geram a reflexão por meio do choque moral, um dos propósitos comunicativos da crônica.

### 2.3.3. ORIENTAÇÃO INTERPRETATIVA: A CENSURA DO ENUNCIADOR NAS ENTRELINHAS

A série *Bons dias!* apresenta uma ambiguidade estrutural no que diz respeito ao *ethos* do sujeito comunicante. Em função das possibilidades de uso estratégico da construção do *ethos* no gênero crônica, ocorre um desdobramento do sujeito e – o que nos interessa mais nesta seção – o estabelecimento de posicionamentos axiológicos antagônicos para os sujeitos discursivos superpostos na função de cronista.

Ao estudar a organização e a função das vozes no romance, Oscar Tacca afirma que o romance pode ser caracterizado de, pelo menos, duas maneiras: o “romance como informação” e o “romance como audição”. O primeiro seria resultado da atuação do narrador e o segundo, em um nível mais abstrato, estaria à margem da linguagem estritamente narrativa, mas mediada também pelo texto; nível que chamamos, no início deste capítulo, de enunciativo. O autor afirma, assim, que, embora esteja sempre no texto, a “obra” pode se inscrever na materialidade do enunciado ou na urdidura das entrelinhas. Segundo ele, a grande obra se faz para além dos recursos técnicos empregados na materialidade, sendo então, a verdadeira finalidade da conjunção de vozes da narrativa justificada pela passagem de “uma

---

<sup>80</sup> Crônica de 12 de abril de 1888.



desordem para a ordem”, que revelaria a “presença de uma linguagem organizada, presença de um espírito numa forma” (TACCA, 1983, p.11-21).

Entendemos que tais afirmações sejam igualmente válidas para a crônica machadiana, na qual poderíamos associar a noção de “materialidade” ao nível narrativo, representado pelo narrador, e a ideia de “urdidura das entrelinhas” ao nível da enunciação, cuja fonte é o enunciador ou autor implicado. Podemos acrescentar que, na maioria das peças, mesmo no âmbito ainda da materialidade, há uma cisão opositiva do *ethos* do sujeito. Notamos que o *ethos* dito, isto é, a imagem do sujeito tematizado no discurso, não corresponde ao *ethos* mostrado, que equivale à imagem do sujeito inferido a partir do discurso. Neste caso, se por um lado o primeiro se atribui características representativas de uma superioridade, comparável aos grandes filósofos, reis, apóstolos e a até mesmo Deus, por outro lado, o “*ethos* mostrado”, ou inferido no discurso, se apresenta como arrogante, presunçoso, interesseiro e amoral, logo não sendo merecedor de crédito ou confiabilidade. Para isso, o enunciador se utiliza de uma estratégia implícita, isto é, aciona um narrador que apresenta uma tese a qual o enunciador não aprova e, portanto, este último faz transparecer implicitamente as reais intenções e o real caráter do narrador.

Após especificar a forma como o autor-escritor aparece na narrativa – instância que estamos chamando aqui de enunciador – Patrick Charaudeau afirma que, na maior parte do tempo, ele só se torna perceptível através da ordenação geral da narrativa, que revelaria um projeto de escritura subjacente, testemunhando sua “ideologia sócio-artística”. (CHARAUDEAU, 2008, p.186). Ao que parece, então, por mais distanciada que esteja a voz do enunciador, a simples organização das informações distribuída pelos sujeitos e a maneira de dizer de cada um pressupõe uma avaliação de fundo ideológico. Wayne Booth confirma o exposto ao dizer que “... a maior parte do que parece ser só fatos contém em ficção, uma pesada carga de avaliação. Ordena de certo modo, a importância das partes; opera sobre as crenças do leitor” (BOOTH, 1980, p.192). Booth desenvolve essa assertiva observando que o autor implicado vale-se de crenças já aceitas coletivamente como um recurso retórico para, a partir delas, implantar outras crenças. Nesta direção, a afirmação dialoga com o pensamento de Ruth Amossy quando esta sustenta que “é mediante um trabalho sobre a *doxa* que o orador tenta fazer seu interlocutor partilhar seus pontos de vista.” (AMOSSY, 2005, p.124-125).

Entendemos que o posicionamento ideológico subentendido da conjunção entre os *ethe* presentes na instância que enuncia as crônicas e sintetizadas na figura do enunciador é o que orienta a interpretação crítica da série, gerando uma interpelação do leitor por meio de seu ponto de vista. Em sentido amplo, a orientação interpretativa funciona, também, como uma

orientação argumentativa, já que promove o embate entre dois posicionamentos antagônicos, cujas estratégias de demonstração evidenciam o ridículo de um deles. Neste sentido, as crônicas funcionariam como argumentos, cuja orientação de sentido encontra-se vinculada ao posicionamento do enunciador e, neste caso, está situada nas “entrelinhas”, isto é, no âmbito do implícito.

A noção de orientação argumentativa seria, na acepção de Oswald Ducrot, “o conjunto das possibilidades ou das impossibilidades de continuação discursiva determinadas por sua utilização” (*Apud* Plantin, 2008, p.33). Neste caso, a conclusão já estaria presente no argumento, o que dependeria apenas da boa formação gramatical. De acordo com Christian Plantin, tal definição é insuficiente, pois “o tipo exato de orientação deve ser determinado no contexto” (PLANTIN, 2008, p.38). De acordo com este último, a orientação argumentativa de um enunciado, tal como formulado pela Teoria da Argumentação na Língua de Ducrot, corresponde à “seleção operada por esse enunciado sobre os enunciados E2 capazes de sucedê-lo em um discurso gramaticalmente bem construído” (PLANTIN, 2008, p.33). Assim, o que um enunciado quer dizer, isto é, sua significação, corresponde à conclusão para o qual ele está orientado. Para Plantin, no entanto, a competência argumentativa não é uma competência semântica da língua, mas uma técnica de planejamento lógico-discursivo de múltiplas dimensões (não só linguística). Para ele, “o tipo exato de orientação com o qual é preciso se haver deve ser determinado no contexto” (PLANTIN, 2008, p.38).

Nesse sentido, não podemos abrir mão de indicadores contextuais para reconstruir uma intenção-conclusão. Em *Bons dias!*, a argumentação é dramatizada por meio da configuração dissonante do *ethos* do que seria o sujeito argumentante em função de uma formação ideológica marcada historicamente.

Nas crônicas analisadas, a maneira de dizer, isto é, o estilo verbal e discursivo apresentado pela maioria dos narradores, corporifica o *ethos* de, no mínimo, três sujeitos distintos. O desdobramento do cronista, por um lado, em sujeito perspicaz, culto, bem criado, reflexivo e socialmente distinto (*ethos* dito); por outro em um sujeito egocêntrico, violento, oportunista e perverso (*ethos* mostrado) e, por outro ainda, em um *ethos* sério e circunspecto (enunciador), oposições que promovem a reflexão acerca do comportamento ambivalente do narrador, percebido como sendo projetado da realidade social. Essa estratégia enunciativa se vale da cisão das personalidades em função de uma conformação estética que visa não só apresentar, mas reproduzir a dicção desses posicionamentos axiológicos, internalizando e dramatizando discursivamente o processo argumentativo de cada um. O uso dessa estratégia na série é responsável pela manifestação de uma crítica implícita à ética burguesa e elitista,

que organizava a hierarquia das classes e prescrevia os comportamentos sociais aceitáveis e lucrativos.

Se considerarmos, nas crônicas, que os narradores funcionam como porta-vozes do enunciador, então é deste último a função de delegar os saberes aos primeiros e de decidir sobre quais partes serão ditas (relatadas pelo narrador) e quais serão mostradas (por meio da encenação do diálogo, por exemplo). Consequentemente, compete ao enunciador a economia do texto e a orientação interpretativa.

Uma das estratégias utilizadas pelo enunciador visando depreciar a imagem do narrador colocado em cena é a presença do estilo autobiográfico assumido pelos relatos, já que quase todas as crônicas<sup>81</sup> são escritas a partir da perspectiva da primeira pessoa. O recurso da exposição pessoal se constitui como uma estratégia capaz de “mostrar”, isto é, dramatizar, seu comportamento de maneira aparentemente imparcial por parte do enunciador. Assim, o narrador seria o único responsável pela reprovação de seu comportamento pelo leitor. Estendendo este procedimento à prática social mimetizada, o leitor teria motivos para reprovar o comportamento do representante da elite imperial em função de seu posicionamento ético, exposto por ele mesmo. Apesar dessas evidências, a contraposição valorativa entre as identidades expostas pelo cronista não é perceptível no nível do enunciado, mas sua disposição discursiva permite uma continuação de juízo crítico que, a depender da identificação promovida no leitor, pode ser positiva ou negativa. Além disso, a própria natureza autobiográfica da narrativa gera desconforto, já que o narrador admite ações e pensamentos socialmente repreensíveis e, mais ainda, sem a presença de nenhum indício de remorso.

Por fim, o *ethos* resultante do conflito das vozes enunciativas, parece ser fruto deste descompasso e desavença entre narrador e enunciador. Assim, o autor implicado descredencializa e até ridiculariza a *doxa* assumida com galhardia pelo seu porta-voz. É o que Booth chama de “ironia incidental” (BOOTH, 1980, p.174), uma não coincidência entre o que é dito e o que é mostrado. O enunciador apropria-se da *doxa* de uma elite social representada pelo narrador e correspondente ao possível leitor da época, já que apenas os mais abastados sabiam ler no século XIX, para miná-la em um nível mais profundo, produzindo um efeito de parábola, mas com os valores invertidos. Ao desenvolver uma análise do romance como gênero, Mikhail Bakhtin discute o processo de transformação do externo em interno:

---

<sup>81</sup> A única exceção corresponde à crônica de 27 de maio de 1888, na qual o narrador se apresenta a partir da perspectiva de terceira pessoa.

... o plurilinguismo social, a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance, entram no romance seja como estilizações impessoais, mas preche de imagens, que falam as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, sejam como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou, finalmente, dos personagens. (BAKHTIN, 1998, p.134)

Dessa forma, o *ethos* discursivo do sujeito enunciatador das crônicas é resultado do conflito entre a voz que diz e a voz que se faz subentender. Uma das estratégias utilizadas para mediar este impasse é o efeito de humor que envolve a maioria das crônicas, enfraquecendo a percepção do texto como uma caricatura do próprio leitor, que pode se identificar com a figura do narrador. Dessa forma, por meio de um projeto de escritura, o enunciatador espera influenciar os possíveis leitores se valendo, para isso, de uma retórica da contradição e do silêncio.

**III**  
**O USO ESTRATÉGICO DA**  
**HETEROGENEIDADE ENUNCIATIVA**

Neste capítulo, buscaremos evidenciar a dimensão retórico-poética das formas de expressão da alteridade, quando conformadas às restrições do gênero crônica. Acreditamos que o emprego da heterogeneidade enunciativa na série *Bons dias!* pode atender a propósitos estratégicos, provocando determinados efeitos de sentido por meio de um arranjo estético baseado em uma aparente harmonização e enquadramento da diversidade de vozes sociais.

A validade desse posicionamento metodológico, no entanto, é relativizada por Maingueneau (1997), para quem o uso da heterogeneidade enunciativa resultaria mais em uma imposição da “formação discursiva”, a partir da qual o sujeito enuncia, do que de estratégias discursivas acionadas. Nesse sentido, o teórico nega a compatibilidade entre as noções de heterogeneidade enunciativa e estratégia retórica (MAINGUENEAU, 1997, p.86).

A concepção de formação discursiva adotada por Maingueneau variou muito ao longo dos últimos anos e parece, hoje, não corresponder integralmente, ao sentido dado à noção por Michel Foucault ou Michel Pêcheux. Aproxima-se deste sentido quando remete a um sistema de restrições e regras históricas, implícitas ou não, que determinariam o que pode e deve ser dito pelos sujeitos em uma conjuntura dada (MAINGUENEAU, 1997, p.14), mas dele se afasta quando caracteriza a formação discursiva como uma noção puramente abstrata, construída pelo pesquisador por meio do agrupamento e seleção de certos textos com o propósito de demonstrar suas hipóteses. Assim, o recorte do *corpus* representativo de uma formação discursiva não seria evidente nem apreensível a partir de critérios objetivos, mas dependente do ponto de vista do pesquisador:

Eu propus restringir o emprego dessa noção [formação discursiva] a certas “unidades”; assim, quando falamos de “discurso patronal”, “discurso racista”, “discurso da publicidade para as mulheres”, etc., o termo formação discursiva seria útil. De fato, trata-se de corpora que transpassam os gêneros ou os tipos de discurso, e que o pesquisador pode constituir bastante livremente em função de suas hipóteses de pesquisa. (...) ao fim das contas, é um problema de terminologia: cada um pode empregar “formação discursiva” como bem entende, com a condição de que haja uma proposta bem clara de definição. (MAINGUENEAU, 2006, p.2-3)

Sob esta perspectiva ampla, no entanto, a identificação de um sistema de restrições semânticas típico de um discurso patronal, racista ou publicitário, por exemplo, pode se apoiar em critérios metodológicos frágeis, já que toda generalização correria o risco de desconsiderar aspectos importantes da realidade discursiva de cada uma dessas esferas de comunicação, interferindo, possivelmente, no resultado final de uma pesquisa. Como procedimento metodológico, Maingueneau defende que mais importante do que delimitar uma formação

discursiva e investigar suas especificidades e funcionamento isolado, a análise deve se concentrar nas relações dialógicas entre as diversas formações discursivas. A fim de tornar a noção de formação discursiva mais precisa e operacional, Maingueneau sugere três categorias complementares e compósitas entre si: (1) o *universo discursivo*, que seria o conjunto de todas as formações discursivas, ou tipos de discurso, possíveis em uma dada conjuntura; (2) dentro deste último conviveriam *campos discursivos*, compostos de formações discursivas concorrentes e, (3) duas ou mais formações discursivas, que mantêm relações privilegiadas, constituiriam o *espaço discursivo*. (MAINGUENEAU, 1997, p.111). Para ele, a análise deve privilegiar o espaço do interdiscurso, já que a identidade de um discurso se constrói apenas na interação ativa com o “outro”.

Ao tratar do fenômeno da heterogeneidade enunciativa, sob essa perspectiva, Maingueneau defende que suas diversas manifestações estariam condicionadas por um sistema de restrições pré-determinado pela formação discursiva. Indo direto ao ponto, para ele, cada formação discursiva apresentaria um sistema próprio de restrições que definiria e determinaria, dentre outros aspectos: (1) o estatuto que o enunciador deve conferir a si e a seu destinatário, (2) a cena e a cronologia (dêixis), (3) o modo ou tom da enunciação e, (4) o modo de coesão dos discursos (MAINGUENEAU, 2008e, p.87-97). Dessa forma, a “maneira de dizer” dentro de uma formação discursiva também seria determinada *a priori* pelo seu sistema de restrições, deixando uma pequena, ou nenhuma, margem de manobra para os sujeitos inseridos nela. Ao discorrer sobre o fenômeno que denomina de “incorporação”, isto é, o caráter e a corporalidade associados ao “tom” assumido pelo discurso (*ethos*), Maingueneau sentencia: “Trata-se, então, de algo completamente diferente de um dispositivo retórico pelo qual o autor ‘escolheria’ o procedimento mais de acordo com o que ele ‘quer dizer’” (MAINGUENEAU, 2008e, p.93).

Ao tratar do discurso relatado como uma das formas de heterogeneidade mostrada, Maingueneau reafirma a força determinante do sistema de restrições, próprio da formação discursiva em que o enunciado do outro será citado. O autor exclui qualquer relação com uma possível dimensão retórica, já que o sujeito teria pouca liberdade para escolher a fonte e a maneira de citação:

A partir do momento que se trata de formações discursivas, **toda concepção retórica da citação é inadequada**. O sujeito que enuncia a partir de um lugar definido não cita quem deseja, como deseja, **em função de seus objetivos conscientes**, do público visado, etc.

são as imposições ligadas a este lugar discursivo que regulam a citação (MAINGUENEAU, 1997, p.86) (grifos nossos)

Embora reconheçamos o efeito coercivo da formação discursiva, a consideração da relativa autonomia dos variados gêneros que a compõe seria suficiente para relativizar a afirmação de Maingueneau. Assim, apenas como exemplo, os gêneros de composição criativa como os publicitários ou os literários de maneira geral, podem fazer – e frequentemente o fazem – uso estratégico, e por vezes retórico, da citação, do metadiscurso, do discurso direto, indireto ou indireto livre em função de objetivos conscientes e efeitos pretendidos. Além disso, o potencial transgressivo de muitos desses gêneros está, exatamente, em se apropriarem de enunciados não convencionais à sua formação discursiva. A publicidade moderna, por exemplo, tem como característica fundante a quebra de expectativa com relação à forma e ao conteúdo adotados em suas manifestações discursivas, sendo marcada pela criatividade. A propaganda de uma rede bancária pode se utilizar da forma composicional de uma fábula, reproduzindo-lhe a dicção por meio de uma intertextualidade estratégica com textos literários amplamente conhecidos; uma crônica pode se valer do formato do texto bíblico, do vocabulário do discurso médico ou de fragmentos de leis para criar suas cenografias, como é frequente em todas as séries de crônicas machadianas. Nesses casos, a citação, a paráfrase e o discurso relatado podem funcionar como elementos persuasivos, em função de um objetivo mercadológico ou estético. Mesmo em domínios discursivos menos flexíveis, como um relatório administrativo, o sujeito pode se valer estrategicamente de uma citação não convencional, de uma paráfrase ou de um tom irônico em função de objetivos específicos. Da mesma forma, pensamos que em gêneros formalmente mais instáveis, independente da formação discursiva a que estejam vinculados, o “tom” assumido pelo discurso, assim como as outras marcas de estilo e do *ethos* do sujeito enunciatador, podem variar de acordo com as intenções e projetos estéticos e/ou persuasivos, contrariando e mesmo transgredindo as imposições da formação discursiva.

Nesses casos, podemos dizer, subvertendo um pouco a afirmação de Maingueneau, que o sujeito cita “quem deseja, como deseja, em função de seus objetivos conscientes, do público visado etc.” (MAINGUENEAU, 1997, p.86), por meio de uma manobra estratégica acionada no interior do gênero discursivo escolhido. Em função dessa perspectiva, preferimos associar o uso estratégico da heterogeneidade ao tipo de intenção potencialmente presente em cada gênero do discurso, independente da formação discursiva a qual ele pertença. É claro que a referida potência de sentido, que é múltipla e polissêmica, está condicionada pelo curso da



interação, e somente nela é capaz de se concretizar. A consideração pelo gênero, no entanto, nos garante a percepção dos enunciados inseridos na situação histórica em que foram produzidos com seus condicionamentos e possibilidades, e nos impede, sobretudo, de partir de generalizações dadas *a priori*, como a afirmação de incompatibilidade entre o uso da heterogeneidade e o procedimento retórico.

A partir deste ponto de vista, nos concentraremos, neste capítulo, na investigação da natureza funcional da heterogeneidade enunciativa e o seu possível emprego retórico-mimético nas crônicas de *Bons dias!*.

### 3.1. A ALTERIDADE COMO OBJETO DE ANÁLISE NOS ESTUDOS DISCURSIVOS

Há quase trinta anos, Jaqueline Authier-Revuz já atestava o crescente interesse pelo estudo dos desdobramentos do sujeito na atividade comunicativa. Em artigo inaugural sobre o tema, a pesquisadora propõe alguns procedimentos de análise com o objetivo de identificar e interpretar as formas linguísticas e discursivas que inscrevem a voz do “outro” na sequência discursiva assumida por um sujeito. A partir desse trabalho, a complexidade enunciativa, que envolve a diversidade de aparições de vozes no enunciado, ficou conhecida como “heterogeneidade enunciativa”.

No campo de estudos da linguística da enunciação, a consideração da subjetividade como elemento constituinte do enunciado tem suas raízes mais evidentes em Émile Benveniste (2006), para quem o sujeito tem uma posição privilegiada no quadro teórico. Por mais disperso que esteja na própria enunciação, o sujeito deixa marcas linguísticas que evidenciam sua presença, identidade e posicionamento diante do dito. Nesta linha teórica, podemos citar também Oswald Ducrot (1987) que, com seu “esboço de uma teoria polifônica da enunciação”, corroborou para a estabilização da noção de sujeito de linguagem fragmentado.

Não obstante a relevante contribuição desses autores, cujos fundamentos epistemológicos diferem significativamente, o fundamento teórico mais recorrente em uma abordagem da heterogeneidade enunciativa pelos estudos discursivos foi retomado de Mikhail Bakhtin (1998; 1997a; 1997b) por meio das noções de dialogismo e polifonia. Apesar de próximas, tais noções não são intercambiáveis. A primeira pode ser definida como o princípio constitutivo de todo enunciado, já que este é tomado como a unidade da comunicação verbal.

Segundo Bakhtin, o discurso do “outro” intervém na constituição do sujeito de linguagem na medida em que a imagem deste último se constrói a partir da visão que tem dele o seu interlocutor. Quanto ao fenômeno da polifonia, este pode ser definido como a presença de vozes polêmicas, mas não necessariamente contraditórias, em um enunciado. Neste sentido, cada uma dessas vozes estaria filiada a consciências autônomas e independentes, exibindo-se paralelamente à voz do locutor, e mesmo à revelia deste. Assim, é possível haver tanto enunciados dialógicos e polifônicos, quanto enunciados dialógicos e monofônicos. A ambiguidade enunciativa que estrutura a maioria das crônicas de *Bons dias!*, por exemplo, é resultado de uma manobra estilística no tratamento da polifonia, por meio do recurso da superposição de duas vozes antagonistas em uma mesma posição enunciativa. No campo específico de pesquisa em Análise do Discurso, a reflexão sobre o comportamento linguístico do sujeito diante da heterogeneidade enunciativa perpassa a maioria das análises, independentemente dos objetivos particulares das pesquisas.

Nesta linha de investigação da heterogeneidade, inscrevem-se também os estudos de Dominique Maingueneau, como já mencionado anteriormente. Diante da variedade teórica e metodológica que, atualmente, atende pela denominação de “Análise do Discurso”, o autor determina com mais exatidão a sua filiação teórica, esclarecendo que esta corresponde, especificamente, à escola francesa de análise do discurso, sob a influência inicial do filósofo Michel Foucault, embora não se utilize das noções foucaultianas com muita precisão. A escolha por esta abordagem gera implicações em relação ao objeto de estudo privilegiado, que passa a se constituir pelas “formações discursivas” nas quais os sujeitos interagem em uma dada conjuntura. De acordo com Maingueneau, “não se trata de examinar um corpus como se tivesse sido produzido por um determinado sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correlato de uma certa *posição* sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis” (MAINGUENEAU, 1997, p.14). Esta perspectiva se afasta do interesse pela singularidade dos discursos, considerando-os não como produções isoladas e originais, mas vinculados a uma dispersão maior de textos dentro de um domínio discursivo comum. O autor estende a validade desta abordagem também ao fenômeno discursivo da heterogeneidade, afirmando que cada formação discursiva possui um sistema próprio de restrições que determinam o modo como o sujeito fará uso do discurso alheio.

Neste capítulo, serão consideradas as abordagens a respeito da heterogeneidade enunciativa de Authier-Revuz (1990; 2004) – por retomar os estudos de Bakhtin, Benveniste, Ducrot, dentre outros – e também de Dominique Maingueneau (1997; 2005) – por apresentar uma explanação metodológica operatória do conceito. É preciso, no entanto, destacar que, ao

contrário do que defende Maingueneau, negamos o valor absoluto dado à incompatibilidade entre heterogeneidade enunciativa e as estratégias persuasivas. Embora o sujeito, seja orientado por certas regras de eficácia do domínio discursivo a partir do qual enuncia, ele possui também um espaço de manobra consciente e estratégico a partir do qual pode escolher a função de um uso específico de heterogeneidade discursiva. Além disso, acreditamos que as restrições atuantes sobre o comportamento linguístico do sujeito e as liberdades formais disponíveis se relacionam em maior medida com o gênero discursivo acionado do que com a formação discursiva e institucional.

De acordo com Authier-Revuz (2004, p.11-23), e reforçado por Maingueneau (1997, p.75-126), a heterogeneidade pode ser categorizada como “constitutiva” e “mostrada”. A primeira corresponde à presença não marcada linguisticamente da alteridade discursiva funcionando como o princípio constitutivo de todo e qualquer discurso. A heterogeneidade constitutiva revela a natureza essencialmente dialógica do enunciado e põe em cheque a imagem do sujeito inteiro que seria a fonte única de sua própria enunciação. De acordo com Authier-Revuz (2004), sob as palavras de um sujeito, “outras” palavras sempre são ditas e estas são condições fundantes do discurso assumido. A fim de dar conta do comportamento discursivo deste sujeito fragmentado, a autora se vale da perspectiva da psicanálise por meio da releitura, realizada por Lacan, dos postulados de Freud, evidenciando, a partir daí, os tipos de apropriação relativamente inconscientes dos discursos do “outro”, manifestados na fala de um sujeito. Maingueneau, por sua vez, defende que a heterogeneidade constitutiva se manifesta na interação entre formações discursivas, que mantém entre si relações de sentido privilegiadas. Assim, o interdiscurso é o espaço a partir do qual o analista poderá evidenciar a identidade de um discurso particular, construída sempre por meio de um processo de negociação de sentidos com outros discursos. Metodologicamente, Maingueneau propõe o recorte do campo discursivo com o objetivo de destacar daí duas ou mais formações discursivas fundadas em uma relação de força opositiva, convergente ou neutra, mas inter-relacionadas (MAINGUENEAU, 1997, p.116-8). Como exemplo de manifestação discursiva da heterogeneidade constitutiva, Maingueneau (1997, p.115; 117) cita o caso de algumas nominalizações e metáforas, como formas de transposições generalizadas de um campo de sentido a outro. Neste trabalho, optamos por não desenvolver a análise aprofundada da heterogeneidade constitutiva da crônica, já que nossos objetivos não contemplam a contraposição de seu discurso com outras formações discursivas concorrentes.

As manifestações possíveis da heterogeneidade mostrada são muito diversificadas, não se limitando às noções de citação ou discurso relatado. Sem pretender apresentar uma

lista definitiva de fenômenos discursivos próprios da heterogeneidade mostrada, Maingueneau propõe um conjunto limitado, mas representativo, de mecanismos capazes de operacionalizar as análises. Destaca a pressuposição, a negação, o discurso relatado (direto, indireto, citação, além da intertextualidade), palavras entre aspas, metadiscurso, paráfrase, discurso indireto livre, ironia, autoridade, provérbio, *slogan*, imitação e pastiche. (MAINGUENEAU, 1997, p.78-106).

Para desenvolver o argumento proposto segundo o qual o uso da heterogeneidade pode obedecer a interesses retórico-miméticos, será considerada também a estreita relação existente, a nosso ver, entre o gênero discursivo e as formas de inscrição do outro no discurso. Consideramos que, mais do que refém da formação discursiva a que pertencem, as formas de heterogeneidade estão sujeitas às possibilidades oferecidas pelo gênero discursivo (com suas restrições e liberdades) por meio do qual se materializam.

### 3.2. ESTILIZAÇÃO DA ALTERIDADE COMO PARTE DA ECONOMIA FORMAL DA CRÔNICA

Até o início do século XX, não havia ainda um consenso a respeito da natureza artística e da qualidade poética da prosa literária. Orientados pela concepção estrita de poética, que considerava principalmente os elementos estilísticos da lírica, os estudiosos do romance ora privilegiavam sua configuração puramente temática e ideológica, negando seu estatuto artístico e relacionando-o aos gêneros retóricos de maneira geral, ora aplicavam indistintamente as categorias da estilística tradicional, destacando do texto uma unidade de estilo secundária e elevando-a à qualidade de estilo da obra ou do autor. Tais análises resultavam, com frequência, na uniformização abstrata da linguagem romanesca, por meio de simples descrições linguísticas dos elementos estilísticos mais recorrentes, cuja funcionalidade na estrutura discursiva era, inevitavelmente, perdida (BAKHTIN, 1998, p.72).

Para Bakhtin, as categorias estilísticas tradicionalmente relacionadas ao discurso poético revelam-se incompatíveis com a natureza da prosa literária, cuja especificidade encontra-se exatamente na diversidade formal constitutiva que se materializa na intercalação de gêneros discursivos variados, na estratificação interna das linguagens sociais, na estilização de formas de narrativas literárias e semiliterárias, nos discursos dos personagens, na narrativa direta do autor e na divergência das vozes em constante diálogo. Essas seriam as reais unidades estilísticas do romance, capazes de evidenciar sua natureza poética, mesmo que tais elementos não apresentem contraparte no discurso da poesia. Além disso, a originalidade

artística do romance não se depreende de cada uma dessas unidades isoladamente, mas na combinação estética de todas elas em função de uma totalidade orgânica, representada pela obra (BAKHTIN, 1998, p.72-84).

Diante disso, Bakhtin reconhece o dilema no qual os estudos estilísticos do romance se encontrariam: ou se exclui o romance – e os gêneros em prosa que se lhe avizinham – do âmbito literário, por não possuir as unidades estilísticas típicas do discurso poético, ou se amplia a concepção de discurso poético, a partir da consideração dos elementos específicos da estrutura romanesca. Considerando a segunda alternativa, o que caracterizaria a poeticidade da prosa literária seria fundamentalmente a orquestração da heterogeneidade de vozes sociais, isto é, a orientação dialógica da prosa tomada como elemento artístico:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações [...] enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a esse plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. (BAKHTIN, 1998, p.74)

Neste trecho, Bakhtin confere ao dialogismo o estatuto de unidade básica de composição da prosa literária, cujo maior representante é o romance, o que não exclui outros gêneros correlatos como a novela, o conto, e entendemos que também a crônica. Como demonstramos no primeiro capítulo, é comum na série *Bons dias!* a intercalação de gêneros variados que, embora não comprometam o estatuto do gênero crônica, conservam sua dicção estilística e flexibilidade estrutural. A inserção de cada gênero implica igualmente a inserção de um tempo e um espaço social de produção, capaz de evocar a esfera de atividade humana na qual aparecem, atribuindo voz aos sujeitos que normalmente ocupam tais espaços. Para Bakhtin, a intercalação de gêneros se constitui como uma das formas mais importantes e substanciais de introdução do pluringuismo no romance (BAKHTIN, 1998, p.124). Outra marca do plurilinguismo nas crônicas pôde ser demonstrada no capítulo anterior, no qual observamos que a multiplicidade de posicionamentos assumidos pelo cronista, mimetiza a linguagem típica de segmentos sociais, cujas vozes são transpostas para a narrativa.

Neste capítulo, pretendemos examinar a organização da diversidade de vozes presente nas crônicas de *Bons dias!* e sua possível caracterização como unidade de estilo do gênero, buscando interpretar sua composição específica, abordando-a como uma prática discursiva socialmente orientada. Além disso, partindo da percepção de Bakhtin de que o dialogismo

interno e o plurilinguismo social são unidades de composição da prosa literária e, mais que isso, elementos de estilo responsáveis por seu estatuto artístico, buscaremos demonstrar que seu uso pode estar a serviço de estratégias discursivas e narrativas conscientes visando provocar efeitos calculados, configurando-se, além disso, como unidade da economia interna e estética da crônica.

### 3.3. A HETEROGENEIDADE DE BONS DIAS!

O dialogismo e a polifonia, materializados pela heterogeneidade enunciativa, são elementos estruturadores do gênero crônica, tal como realizado na série *Bons dias!*. Essa orientação dialógica perpassa desde o próprio estatuto do narrador, provocando uma proliferação de vozes distintas a partir de uma única instância enunciativa, até às estratégias de captação do público leitor e à conformação estética do gênero. Nesta série de crônicas, a heterogeneidade assume uma função estruturante na constituição do gênero, estabelecendo ao mesmo tempo uma correspondência e uma refração<sup>82</sup> entre o fenômeno extralinguístico, que confere substância à crônica, e a expressão linguístico-discursiva do gênero. Não queremos dizer com isso que o discurso reflete a realidade, duplicando-a de maneira transparente, muito ao contrário, a relação entre o exterior e o interior do discurso da crônica se instaura a partir de esquemas miméticos entendidos como “representação da representação” e não como cópia ou imitação de um referente anterior. A realidade social e o discurso subjacente a ela são reciprocamente constitutivos, sendo pouco proveitoso buscar uma suposta precedência de um em relação ao outro. Além disso, a própria noção de real pode ser entendida como um investimento semântico subjetivo e particular atribuído ao referente. Neste sentido, a concepção de *mimesis* está sendo tomada no sentido conferido por Luiz Costa Lima, isto é, ela estabelece apenas uma relação indireta com o real, transcendendo-o. Costa Lima parte da articulação de duas concepções de *mimesis* a fim de delimitar o sentido teoricamente privilegiado:

---

<sup>82</sup> A noção de refração está sendo entendida na acepção dada por Mikhail Bakhtin (1997), como um processo de interação ativa diante da realidade objetiva, efetivado no signo. Para ele, “um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico” (BAKHTIN, 1997, p.32). Ou ainda: “... exteriorizando-se, o conteúdo interior muda de aspecto, pois é obrigado a apropriar-se do material exterior, que dispõe de suas próprias regras, estranhas ao pensamento interior” (BAKHTIN, 1997, p.111).

A resposta mais radical à dissociação da *mimesis* se apresenta por outra forma de *mimesis*, caracterizada por não se apoiar em um quadro de referências prévias, em uma concepção do que é possível na ordem do real, possibilidade quanto à qual a obra apresentaria um *análogo*, mas de engendrar, passo a passo com sua criação, um real apenas minimamente ancorado em um dado referencial. [...] A esta *mimesis* que evacua a ideia de Ser como *pré-constituído*, para afirmá-lo como *constituente* chamamos *mimesis da produção*. (COSTA LIMA, 1981, p.222)

A essa noção de *mimesis* entendida como um procedimento autônomo de produção de um efeito de real, em função de uma coerência interna e não apenas de uma equivalência com o exterior, associamos a ideia de “redução estrutural” elaborada por Antônio Candido (1993, p.9), entendida como um mecanismo de mediação, que permitiria à realidade referencial tornar-se, na narrativa ficcional, uma estrutura literária. Esta noção apresenta a vantagem operatória de se evitar análises deterministas entre a prática social e sua conformação estética, mantendo-os, no entanto, disjuntos.

... uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. Se conseguir realizar esta ambição, ele poderá superar o valor entre “social” e “estético”, ou entre “psicológico” e “estético”, mediante um esforço mais fundo de compreensão do processo que gera a singularidade do texto. (CANDIDO, 1993, p.9-10)

Da mesma forma, notamos que o próprio deslocamento do quadro referencial das crônicas de *Bons dias!*, relacionado à realidade social, funciona como um recurso capaz de estabelecer um efeito de evidência sobre particularidades pouco visíveis ou naturalizadas dessa realidade. Neste sentido, acreditamos que a heterogeneidade enunciativa se configura como um esquema mimético baseado na estilização da diversidade de temas passíveis de serem assimilados pela crônica, em função de seu propósito comunicativo maior de informar sobre os fatos mais significativos da semana, oriundos de universos semânticos, sociais e ideológicos por vezes muito distintos. A harmonização das vozes representativas de cada universo relatado e comentado se faz por meio de estratégias discursivas e narrativas, como a composição mista do gênero (hibridização e/ou intertextualidade intergêneros) e subsistência da dicção de cada gênero evocado, como demonstrado no capítulo primeiro, e uma configuração multiforme do *ethos* do narrador, dependente do tema do momento e de sua exigência particular de expressividade, como demonstrado no segundo capítulo.

No primeiro caso, a apropriação de mecanismos linguísticos e discursivos típicos de outros gêneros e, por isso, de outras esferas da atividade humana, tem a vantagem de produzir o contato e, mais que isso, a interação entre formações discursivas diversas, articulando-as no

interior de uma composição orgânica e estruturada. Dessa forma, o gênero crônica se vale de um mecanismo de remissão no interior do interdiscurso, sem resultar em rupturas lineares muito evidentes que poderiam atenuar o efeito de verossimilhança e, em algum sentido, o efeito estético. Com relação ao segundo caso mencionado acima, podemos notar que a variação do *ethos* do narrador consiste em uma estratégia discursiva de produção de conformidade não só entre o tema e a expressão desse tema, mas entre o tema e a intenção implícita de elaboração de uma crítica social. Assim, em uma das crônicas em que o tema era a abolição da escravidão<sup>83</sup>, a imagem do narrador se compôs como a de um senhor de escravos, de comportamento ético questionável, cuja tensão e contradição entre as marcas discursivas do *ethos* dito e as marcas do *ethos* pressuposto produziam um efeito de ridicularização e caricaturização do narrador e, com ele, a classe social que representava, isto é, a elite senhorial do Império.

Nossa análise da heterogeneidade enunciativa de *Bons dias!* buscará evidenciar sua dimensão estratégica, voltada para a transposição do material extralinguístico utilizado pela crônica em uma conformação estética e orgânica, capaz de criar uma rede de relações de sentido entre a construção da imagem dos sujeitos enunciadore e o propósito de crítica social, constitutivo do gênero nesta fase de realização. Assim, privilegiaremos a análise de marcas da heterogeneidade mostrada como a citação e menção, o estrangeirismo, o discurso relatado e o diálogo com o narratário.

### 3.3.1. A ESTÉTICA POLIFÔNICA

No decorrer das quarenta e nove crônicas da série *Bons dias!* nos deparamos com uma extensa lista de nomes de personalidades políticas, historiadores, cientistas, romancistas, filósofos, personagens ficcionais ou mitológicos, além da menção a lugares e datas históricas como a Revolução de Minas e a Queda de Constantinopla. Dentre os tantos nomes célebres, o cronista cita Thomas Edson, Napoleão, Tito, Plínio, Suetônio, Cícero, Sócrates, Horácio, Dante Alighieri, Montaigne, Pascal, Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Shopenhauer, Voltaire, Chateaubriand, Gogol, Alfred de Musset, Byron, Nicolau Tolentino, Camões, Eça de Queirós, Tomás Antonio Gonzaga, José de Alencar, Camilo Castelo Branco, Raul de

---

<sup>83</sup> Crônica de 19 de maio de 1888.



Pompéia, sem mencionar a multiplicidade de personagens históricas relacionadas com a política do Império e do exterior.

Embora muito recorrente na série *Bons dias!*, o recurso da citação de personalidades célebres, trechos de obras consagradas ou fatos históricos marcantes não é novidade no conjunto de crônicas de Machado, e podemos dizer que é igualmente recorrente em seus contos e romances. Nas crônicas, desde as primeiras séries escritas pelo autor, como nos *Comentários da Semana* e *Ao Acaso*, o emprego da citação é constante e parece atender a propósitos bem definidos. É mais evidente nos romances que a menção a outros escritores – sejam romancistas, filósofos ou ensaístas – demarca os limites de uma tradição de pensamento e de forma de composição, funcionando como balizas norteadoras do projeto artístico machadiano. Dada a semelhança entre alguns recursos narrativos utilizados em romances e contos e àqueles utilizados nas crônicas, acreditamos que também aqui, o procedimento da intertextualidade situa a forma composicional do gênero em uma linha de tradição específica.

Em *Bons dias!*, o emprego da citação erudita colabora para a consolidação de uma coerência interna relacionada tanto com a composição do gênero como com a construção do *ethos* do enunciador. A citação pode ser considerada como elemento constitutivo da crônica se levarmos em conta as próprias condições de produção da imprensa, fundamentadas no propósito de informar sobre temas muito diversos, extraídos de fontes igualmente muito diversas. O compromisso assumido com a veracidade das informações divulgadas exigia a declaração das fontes e, em muitos casos, a transcrição integral dos discursos relatados. Além disso, o status conferido aos cronistas de grandes jornais, mesmo que encobertos por pseudônimos, deveria ser confirmado por meio da apresentação de um *ethos* erudito e bem informado a respeito das questões de seu tempo. Assim, a citação de nomes consagrados em diversos campos de atividade humana pode funcionar, ainda, como estratégia de legitimação de si e de sua autoridade para comentar os fatos da semana.

Para Bakhtin, o “discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*”. (BAKHTIN, 1997a, p.144). Esta assertiva é significativa para a abordagem da heterogeneidade discursiva considerada neste trabalho. Sob essa perspectiva, o discurso relatado mantém sua autonomia estrutural, e com ela sua intencionalidade original e a ressonância ideológica e estilística subsequente. Assim, em muitas crônicas da série, percebemos que, além do emprego do discurso direto e indireto na composição da citação, há ainda o recurso estilístico de reprodução da dicção de um discurso estereotipado e, por isso, facilmente reconhecível pelos leitores, mesmo que não seja nomeado.

Apesar da relativa autonomia, ao ser inserido em um novo enquadramento semântico e axiológico, o fragmento citado articula uma convergência entre o discurso citado e o discurso portador da citação, gerando um terceiro produto discursivo que não equivale à simples soma das características de um e outro. Cada fragmento recortado de um campo discursivo exterior traz consigo as marcas de sua enunciação e todas as implicações decorrentes de sua reconstituição em outro contexto. Em textos literários, ou permeáveis aos recursos literários, como é o caso da crônica, a dimensão estratégica da citação está, principalmente, no fato de que seu emprego exige uma aparente harmonização das tensões de cada recorte discursivo em função de propósitos conscientes.

O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador *refratam-se* e o fazem *sob diversos ângulos*, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilinguismo. (BAKHTIN, 1998, p.105).

Nesta mesma linha de raciocínio, Maingueneau (1997) defende que não haveria uma similitude absoluta entre a enunciação anterior, na qual o discurso citado se encontrava originalmente, e a sua condição posterior de fragmento constituinte de uma nova enunciação. Para ele, os discursos direto e indireto se constituem como duas formas distintas de relatar uma enunciação (MAINGUENEAU, 1997, p.85). Vale repetir aqui a concepção de Maingueneau a respeito do estatuto da citação a partir do ponto de vista da formação discursiva que a ambienta. De acordo com esse ponto de vista, o linguista nega toda concepção retórica dessa forma de heterogeneidade, argumentando que o sujeito não cita quem deseja, como deseja e em função de objetivos consciente como a produção de determinados efeitos no público visado: “são as imposições ligadas a este lugar discursivo que regulam a citação” (MAINGUENEAU, 1997, p.86).

Entendemos que, se por um lado, o cronista cita discursos alheios em função de uma necessidade imposta pelo campo discursivo jornalístico, qual seja a de apresentar as informações veiculadas por meio de uma cenografia de credibilidade e comprovação, por outro lado, o cronista pode se valer dos mesmos recursos para outros fins, como a construção de uma coerência interna relativa ao gênero e ao papel construído para si mesmo, isto é, como elemento de estilo discursivizado.

Em *Bons dias!*, é frequente a permeabilidade entre os domínios discursivos jornalístico, político, cultural, científico e religioso. Essa proliferação de vozes advindas das mais variadas esferas de atividade humana, representantes da variedade ideológica de uma

sociedade e do plurilinguismo constituinte de uma mesma língua, assumem, na série, uma dimensão estratégica de autoafirmação erudita do cronista, e aqui arriscaríamos, do enunciador, já que o procedimento é comum em toda sua produção artística. No contexto da imprensa do século XIX, o investimento do jornalista em um *ethos* instruído, culto e capaz de transitar entre os mais variados campos do conhecimento em voga na época era coerente com um projeto desenvolvido por muitos periódicos que visava a construção de uma imagem do país, pautada pela concepção de “civilização e progresso”. Este intuito foi estimulado, certamente, pela divulgação das ideias inovadoras no campo da filosofia, biologia e sociologia a partir dos anos de 1870. Nesta época, Machado de Assis escrevia as séries *História de Quinze Dias* (1876-8) e *História de Trinta Dias* (1878). Sílvia Maria Azevedo afirma que o cronista assumira, em consonância com o programa do periódico, um perfil intelectual, possuidor de vasta cultura, que demonstrava o repertório cultural por meio da citação e referência a diversos nomes ilustres representativos (AZEVEDO, 2008, p.281-297). Dez anos depois, nas crônicas anônimas de *Bons dias!*, notamos que o cronista mantém essa linha norteadora do *ethos*, embora não seja uniforme, variando em função do tema, podendo se manifestar estrategicamente até mesmo como o oposto desta figuração, isto é, como um sujeito estúpido ou simplório.

Diante das inúmeras possibilidades metodológicas capazes de facilitar a evidencia da heterogeneidade de vozes presentes nas crônicas, optamos por dois processos distintos e complementares. Na próxima subdivisão desta seção, apresentaremos a análise de uma crônica na íntegra, enquanto nas subseções que seguem, desenvolveremos a análise a partir de fragmentos variados extraídos entre as quarenta e nove crônicas da série. A escolha pela análise da totalidade de uma das crônicas justifica-se pela convicção de que cada peça possui uma coerência própria, responsável pela configuração dos efeitos de sentido. Entendemos que, embora algumas regularidades possam ser destacadas no conjunto, a evidência do fenômeno da polifonia no gênero seria mais adequadamente considerada a partir do exame da rede dialógica criada em cada texto e das relações associativas relacionadas ao tema do dia. Por outro lado, a motivação por analisar fragmentos variados das crônicas deve-se à natureza dos objetivos de cada etapa da pesquisa, já que nestes casos eles se referem a marcas da heterogeneidade passíveis de serem demonstradas isoladamente, como o uso de estrangeirismos e o diálogo com o narratário.

### 3.3.1.1. O GERENCIAMENTO DA HETEROGENEIDADE ENUNCIATIVA

O tema geral da crônica em questão<sup>84</sup> refere-se à febre amarela, que naquele ano ganhava contornos de epidemia no Rio de Janeiro. Paralelamente a este tema, e em consonância com a estrutura tipicamente fragmentada da crônica, há a menção da resistência de alguns grupos do interior à organização do Registro Civil, além da referência ao sorteio de nomes para o serviço militar. Com relação à presença da “heterogeneidade mostrada”, podemos perceber várias das marcas polifônicas categorizadas por Maingueneau (1997), como a citação de autoridade, a intertextualidade, o discurso indireto, o uso do itálico e das aspas, a alusão, o provérbio, o metadiscurso e a paráfrase.

Para começar, a crônica é ilustrativa também de uma espécie de “teoria particular” do recurso da citação, assunto que o narrador desenvolve nos dois primeiros parágrafos. Em tom de gracejo, inicia o texto afirmando que a citação latina “*Sanitas sanitatum et omnia sanitas*” é de sua autoria, para em seguida esclarecer o sentido paradoxal desta afirmação: “**quero dizer**, é meu no sentido de ser de outro” (grifo nosso). A citação fora copiada, na verdade, de um jornal inglês.

Nesse ponto, é preciso aproximar, por um lado, a teorização realizada por Maingueneau a respeito da parafraseagem, isto é, dos mecanismos de reformulação do dito, e, por outro, a variedade de ocorrências reais, cujo fragmento da crônica é exemplo. Para o linguista francês, o recurso à paráfrase se explica por uma necessidade do falante de “controlar a polissemia aberta pela língua e pelo interdiscurso” (1997, p.96). Segundo ele, o marcador parafrástico é um meio de superar um “obstáculo comunicativo” e “restituir uma equivalência preexistente” (1997, p.96). Além disso, afirma que este recurso deve ser considerado pelo analista como resultado de coerções da formação discursiva a qual está vinculado, sendo impertinente sua percepção como estratégia interativa. No fragmento mencionado da crônica, no entanto, não parece haver uma equivalência “preexistente” entre os sintagmas “é meu” e “é de outro” que compõem as extremidades da paráfrase; nem o recurso à parafraseagem parece socorrer um problema ou obstáculo comunicativo. Ao contrário, a quebra de expectativa parece ser deliberada, com o propósito de causar um efeito de estranhamento e provocar curiosidade e interesse pela leitura do texto.

Dando prosseguimento à sua “teoria particular”, o narrador da crônica esclarece:

---

<sup>84</sup> Crônica de 26 de janeiro de 1889 (ASSIS, 2008a, p.221-5).

Achei esta paródia de *Eclesiastes* em artigo de crítica de uma folha londrina. [...] A parte minha nesse negócio é aplicar melhor a frase, porque lá só trata de um livro, e cá tratamos da cidade inteira. [...] já alguém afirmou que citar a propósito um texto alheio equivale a tê-lo inventado. Creio que é tolice, mas fiado nela, é que ousei dizer a princípio que a paródia era minha... (ASSIS, 2008a, p.223)

Sob este ponto de vista, a citação do discurso do “outro” em circunstâncias novas e adequadas é suficiente para torná-la sua, convertendo-a em criação original e própria. Esta seria, a propósito, uma teoria coerente com os postulados da Análise do Discurso, que defende uma abordagem metodológica que privilegia as condições de produção no processo de determinação do sentido produzido por uma interação. Assim, uma enunciação nunca se repetiria, já que será sempre materializada por sujeitos, tempo e espaço diferentes.

Voltando a este mesmo fragmento da crônica, mas agora identificando o emprego efetivo do recurso comentado pelo narrador, nota-se que o uso da citação latina está relacionado com a escolha temática da crônica. A citação parodiada do livro de *Eclesiastes* (cap. I, vers. 2) corresponde a “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”, habitualmente traduzido como “Vaidade das vaidades, é tudo vaidade!”. Com a troca entre as consoantes “v” e “s” pelo jornal inglês, a expressão passa a equivaler à “saúde das saúdes, é tudo saúde”. Evidentemente, no contexto carioca da febre amarela, representado pela crônica, onde “Tudo quer, tudo pede, tudo deseja a saúde...” (ASSIS, 2008, p.223) a “citação da citação”, isto é, a citação de uma paródia do texto bíblico, é resignificada de acordo, novamente, com propósitos conscientes e claramente argumentativos, quando considerada a dimensão estética do gênero. A citação, assim resignificada, traduz, inclusive pelo “tom”, um clamor geral por saúde, que correspondia a uma preocupação constante da época, especialmente entre os cariocas, principais leitores da crônica. Assim, a citação satisfaz a uma necessidade projetada do público visado, que, em última instância, apelava para Deus na intenção de conservar-se a salvo de um flagelo, do qual não se sabia a origem nem a prevenção adequada.

Como já mencionado anteriormente, ao analisar o recurso da citação de autoridade, Maingueneau sustenta que “toda a concepção retórica da citação é inadequada” visto que esta se trata de um efeito coercitivo das formações discursivas. Na crônica machadiana, podemos perceber, em contrapartida, o artifício engenhoso do narrador que invoca a voz diluída dos “abalizados” para confirmar a ausência de informações sobre a febre amarela. Sua natureza estratégica torna-se evidente no fragmento seguinte, legitimando e valorizando sua própria definição da doença, definição puramente ficcional e

lúdica. Ao desencadear a metáfora de personificação da enfermidade (“velha dama”), reforça o caráter pessoal de autoridade no assunto, afirmando que se apóia no estudo da genealogia:

Não é bonita, nem graciosa [a febre amarela], **nem se sabe quem seja, conforme dizem os abalizados**. Eu creio, **no tocante à genealogia**, que é neta em quadragésimo grau do famoso Gargantuá. Come que é o diabo, e dá muito de comer à empresa funerária, a qual, devendo detestá-la, pelo lado humano, não pode desadorá-la por outro lado, não menos humano (grifo nosso) (ASSIS, 2008a, p.223-4).

Aproveitando a transcrição, podemos evidenciar ainda outra forma de “heterogeneidade mostrada” atualizada pela intertextualidade, já presente desde o início da crônica, através da relação intertextual com o livro do *Eclesiastes* e com o jornal inglês. No último trecho citado, fica evidente a intertextualidade com a obra de François Rabelais, *Gargântua*, por meio da relação assinalada entre a febre amarela “que come que é o diabo” e o personagem homônimo da obra de Rabelais, o gigante glutão.

Na mesma linha de intertextualidade, é igualmente bem marcada a conexão de sentido entre o tema da crônica e a citação de um provérbio francês, “*tout finit par des chansons*” que pode ser traduzido por “tudo fica na mesma”, ou pelo abrigado “tudo acaba em pizza”. A origem do provérbio remete à comédia de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais intitulada “O casamento de Fígaro”, e corresponde literalmente à última frase da peça. Além de reportar à peça, intertexto evidente, a presença do provérbio funciona como uma manifestação indiscutível de heterogeneidade enunciativa, já que representa, segundo Maingueneau, a “retomada de um número ilimitado de enunciações anteriores do mesmo provérbio” (MAINGUENEAU, 1997, p.101). O linguista lembra que “por essência” este tipo de enunciado cristalizado não pode ser resumido, nem reformulado. Em um gênero de estrutura maleável, tolerante a remodelações criativas, como é o caso da crônica, a “essência” é exatamente oposta, ou seja, o provérbio é potencialmente propício à inventividade do sujeito que dele se apropria. Na crônica em análise, em uma mesma sequência textual, o narrador subverte o provérbio aclimatando-o ao contexto brasileiro: “Seja ela (a febre) o que for, é certo que, assim como em França *tout finit par des chansons*, cá em nossa terra *tout finit par des polcas*.”.

Outra consideração, ainda a respeito desta passagem, faz-se necessária: a escolha pelo provérbio não é arbitrária ou casual, está estreitamente relacionada com o tema desenvolvido em todo o segmento, funcionando como um elemento de coesão entre assuntos

fragmentados. No curto quinto parágrafo da crônica, o narrador relata: (1) um posicionamento (impassível) diante da ação da febre amarela; (2) o prosseguimento dos eventos sociais (bailes) e, (3) o recente costume de inclusão de música profana nos repertórios de igrejas católicas. Além disso, há ainda referência ao tango e à polca (cuja alteridade cultural é marcada pelo itálico<sup>85</sup>), estilos musicais e de dança introduzidos no Brasil na segunda metade do século XIX, de grande aceitação popular (DOURADO, 2004, p.258, 323-4). Assim, o uso do provérbio, neste fragmento, atende a uma necessidade de ajustamento composicional e estilístico do gênero.

Ainda como exemplo de intertextualidade, podemos mencionar o diálogo naturalmente estabelecido entre a crônica e as demais notícias jornalísticas que convivem no mesmo espaço. A marca mais explícita deste tipo de intertextualidade é o relato da reação de algumas pessoas do interior à formalidade do registro civil. O narrador assim publica seu comentário sobre o fato:

O pior é a formalidade do registro civil. Lá pelo interior parece que não o querem, pois que centenas de homens e mulheres, em várias localidades, têm pegado no pau, avançado para os escrivães, arrancado os livros do registro que são rasgados depois em praça pública. (Assis, 2008a, p.224).

Em nota à edição desta crônica, John Gledson informa que ao pesquisar o *Jornal Gazeta de Notícias* (no qual o texto foi publicado), encontrara a seguinte reportagem, publicada dois dias antes, o que significa que certamente foi lida, e talvez mesmo escrita, por Machado de Assis:

Já começou a resistência da população à organização do Registro Civil. Na freguesia de Santo Antônio dos Coqueiros, município de Guanhões, Minas, tendo a povoação notícia de que foram entregues ao escrivão interino do subdelegado os livros para o registro dos nascimentos, casamentos e óbitos, amotinou-se e com um grupo de mulheres à frente assaltou a casa do escrivão e apesar de sua resistência arrebataram e rasgaram os livros. Julgue-se por esse fato o estado de adiantamento do interior do país. (*Gazeta de Notícias*, 24 de janeiro de 1889, citado por John Gledson, em nota à crônica. ASSIS, 2008a, p.225)

Também aparece na crônica outra marca comum de heterogeneidade expressa pelo discurso indireto. Ao avaliar o “ajustamento” das leis com relação ao caso do registro civil e ao caso do sorteio militar – expressão de uso ambíguo e polissêmico, já que no contexto pode referir-se à noção de “justiça” e/ou de “ajuste” –, o narrador estrategicamente amplia a noção

---

<sup>85</sup> A manifestação da alteridade por meio do uso de palavras estrangeiras, normalmente marcadas pelo itálico, será analisada com mais detalhes na próxima subseção.

dúbia de “justiça X ajustamento” ao tema da febre amarela e encerra o parágrafo ilustrando e dramatizando seu argumento com o exemplo do chapeleiro.

O ato é condenável, por ser motim e por opor-se à execução da lei; mas há quem receie que, ainda sem bulha nem matinada a lei caia em desuso, não por injusta, mas por não ajustada. Também o sorteio militar é lei justíssima, e não pode ser cumprida. Não sei se este caso é como o da febre amarela, cuja origem se ignora. Opinião de chapeleiro não há de deixar de ser modesta; afirma-me um, que nunca vendeu chapéu senão bem ajustado à cabeça do freguês. Pode ser gabolice; pode até não ser opinião (ASSIS, 2008a, p.224).

Procedendo da mesma forma que no parágrafo anterior, em que entrelaça os assuntos tratados ao tema da música, dramatizando-os, também aqui o faz utilizando-se da dupla semântica “justiça X ajustamento” para produzir uma coesão estética, que tem a função última de tornar o argumento mais coerente e, portanto, crível. Assim, todos os assuntos alencados, por mais variados que sejam, são perpassados por esta noção. A opinião do chapeleiro sintetiza e figurativiza sua tese implícita que poderia ser formulada nos seguintes termos: “a cada um convém o que melhor lhe serve” ou “cada qual recebe o que merece”. A relação com a febre amarela é, naturalmente, relativizada, por soar intransigente e impiedosa: “Não sei se este caso é como o da febre amarela...”, apesar de que, como afirma o narrador anteriormente, “na pior das hipóteses, morre-se...”

Como última consideração a ser feita a respeito das formas de heterogeneidade presentes nesta crônica, vale destacar o distanciamento enunciativo do narrador, tornando-se o outro de si mesmo. O recurso predominantemente utilizado é o metadiscorso, mas também emprega o uso da terceira pessoa para falar de si mesmo, em um claro desdobramento da voz que enuncia. No início da crônica, toma uma de suas frases e a classifica, em tom de auto-elogio, como um verso decassílabo espontâneo, avalia, ainda, que não lhe sobra tempo para transpô-la em prosa, deixando-a como está. Authier-Revuz esclarece que, por meio de recursos como o comentário sobre o próprio dito e as diversas formas de conotação autonímica, a “figura normal de usuário das palavras é desdobrada, momentaneamente, em uma *outra figura*, a do observador das palavras utilizadas; e o fragmento assim designado (...) recebe, em relação ao resto do discurso, um *estatuto outro*” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p.13).

Diante dos argumentos que apresenta a respeito da “justeza” e do “ajustamento” das leis naturais (a febre) e humanas (o registro e o sorteio), o narrador prevê os contra-argumentos da voz autorizada de algum especialista em “legislação científica”, trazendo-a para o texto, dramatizando-a com o fim de com ela estabelecer um diálogo: “Outros quebram-me a cabeça com legislação científica, e misturam tudo com expressões arrepiadas”. (ASSIS,



2008, p.224). Neste último fragmento, o narrador também se serve da flexibilidade da categoria de pessoa para realizar, em um átimo de tempo, um distanciamento auto-reflexivo, duplicando a instância enunciativa: “Para um homem que [como eu] só está bem no meio de torrões de açúcar, é o mesmo que mandá-lo embora”. Conclui então, assumindo e retornando à fonte enunciativa: “Vou-me embora”; e se despede com seu habitual “Boas Noites”.

### 3.3.2. A SINGULARIDADE NO EMPREGO DOS ESTRANGEIRISMOS

Uma das implicações linguísticas resultantes da miscigenação cultural e política entre dois povos é a aquisição de vocábulos e expressões estrangeiras no âmbito de uma língua nacional. Geralmente, as relações comerciais, políticas ou culturais entre dois países se processam de maneira hierárquica. Assim, a nação hegemônica se estabelece como o modelo e passa a influenciar o vestuário, o comportamento social, a cultura e, especialmente, a língua do povo a ela subordinado. Esta relação desigual de influência instaura uma tensão entre as identidades culturais envolvidas e, conseqüentemente, desestabiliza a identidade cultural dos povos que, nesta relação, ocupam uma posição inferior. Esta situação suscita nestes últimos a necessidade, por um lado, de um apagamento estratégico de características culturais que indiquem distanciamento da matriz cultural, e por outro, promove o arremedo dos hábitos sociais e culturais da formação social hegemônica. O estrangeirismo, ou empréstimo linguístico, constituiu-se no contexto do final do século XIX como um recurso válido e de efeito categórico, visando uma associação imediata com a nação invocada e funcionando como um elemento de distinção e superioridade por parte daquele que o utiliza em relação aos compatriotas.

Mattoso Câmara Jr. classifica o estrangeirismo como empréstimo “cultural” e “íntimo”, esse último correspondendo à coexistência de dois idiomas em um mesmo meio social. Interessa-nos, particularmente o primeiro tipo, que Mattoso define como “todas aquelas aquisições estrangeiras que uma língua faz em virtude das relações políticas, comerciais ou culturais, propriamente ditas, com povos de outros países” (CÂMARA JR., 1973, p.269). Nas crônicas machadianas, e não só em *Bons dias!*, a presença de vocábulos, expressões e citações literárias em idioma estrangeiro apresenta uma recorrência significativa, funcionando mais do que um recurso puramente linguístico ou mesmo discursivo, mas

também como o reflexo de uma instabilidade cultural, marcada por condições históricas muito específicas.

O emprego de estrangeirismos na fala cotidiana e formal no fim do século XIX pode ser considerado como uma estratégia utilizada pelo sujeito com a finalidade de construir para si uma imagem superior, a de conhecedor do que havia de mais atual no campo da alta literatura e da ciência produzidas na Europa, predominantemente na França e Inglaterra. Paralelamente à já disseminada moda de ler romances, o acesso às publicações exigia algum conhecimento da língua, já que normalmente se demorava muito até que fosse viabilizada a comercialização de traduções, além disso, as bibliotecas e livrarias ofereciam uma grande variedade de títulos em francês e inglês, o que justificava a utilidade de aprendizagem da língua.

O grande número de livros franceses nas bibliotecas e “livrarias brasileiras”, o interesse que as ideias enciclopedistas despertaram nos intelectuais de nosso país, as representações teatrais (ainda que poucas esparsas) ocorridas a partir do último quartel do século XVIII, nas quais Molière e Voltaire tiveram a preferência entre os autores estrangeiros, tudo isso torna possível de afirmar que os brasileiros não fugiram à regra portuguesa quanto ao recurso à produção intelectual gálica como meio de modernização. (PASSOS, 2000, p. 25)

A condição de país colonizado reforçava a posição desprestigiada do Brasil frente às nações hegemônicas da época, França e Inglaterra. Os esforços realizados para se aclimatar aqui a cultura estrangeira podem ser percebidos em diversos documentos de época, e igualmente nas crônicas jornalísticas. No conjunto das quarenta e nove crônicas de *Bons dias!*, os estrangeirismos aparecem em pelo menos quarenta e uma, sem contarmos os casos em que a palavra estrangeira já se encontrava em processo de assimilação pela língua portuguesa, como os vocábulos ingleses “bond” e “déficit”. Além do inglês, podemos encontrar segmentos em latim, espanhol, alemão e, predominantemente, francês.

O emprego do latim está associado, quase integralmente, a obras de escritores clássicos, como nos três fragmentos que seguem:

Na qualidade de comerciante, como eu na de relojoeiro, o Sr. Senador Soares deve ignorar profundamente o latim. Mas não será tanto, que não conheça um famoso trecho de Lucrecio, que dizia que é sempre coisa muita agradável, estando em terra firme, ver de longe o naufrágio dos outros.  
[...] *Suave, mari magno... Suave, mari magno...* (ASSIS, 2008a, p.143)

... digo que o velho Cícero escreveu uma coisa tão certa, que até eu, que não sei latim, só por vê-la traduzida em sueco, entendi logo o que vinha a ser, e é isto: *Grata populo est*

*tabella*... Em português: "O voto secreto agrada ao povo, porque lhe dá força para dissimular o pensamento e olhar com firmeza para os outros". (ASSIS, 2008a, p.197)

A câmara pode arranjar crises, deitar ministérios abaixo, mas o Senado é que compõe os novos; e quando a câmara é dissolvida, o Senado chega às janelas para vê-la passar e ouvi-la repetir o que aprendeu na escola: *Mourituri te salutant*. (ASSIS, 2008a, p.171)

Além do uso decorativo da língua latina, estes segmentos ilustram bem o modo característico da citação nas crônicas machadianas. Nos dois primeiros<sup>86</sup>, o cronista simula uma atitude modesta, afirmando não conhecer o latim. No entanto, implicitamente, o procedimento revela outras qualidades intelectuais, como a proficiência em sueco, e, além disso, deixa dúvidas sobre o seu conhecimento da língua latina, já que nos dois casos transcreve trechos dos escritores mencionados, apesar de “ignorar profundamente” o idioma. Outra interpretação possível, e condizente com um comportamento comum à época, associaria o emprego do estrangeirismo ao costume de citar frases de efeito, extraídas de autores célebres, com o intuito de impressionar o interlocutor<sup>87</sup>.

Sob a perspectiva de uma ou outra interpretação, podemos notar que as citações latinas transcritas anteriormente, sugerem a intenção por parte do cronista de forjar uma imagem de si erudita que, se por um lado não conhece bem o latim, por outro é capaz de citar trechos de obras consagradas, e fazer referência à tradição cultural, mencionando nomes de grandes pensadores como Lucrécio, Cícero e implicitamente, Suetônio. A presença dessas vozes na própria língua de origem acentua o plurilinguismo decorrente, mantendo a inflexão original do discurso citado, além de autenticar estrategicamente a autoridade do sujeito citante.

No terceiro fragmento<sup>88</sup>, o cronista se vale da citação de maneira particular, isto é, não menciona a fonte nem a autoria do trecho transcrito, deixando ao leitor a tarefa de identificá-la por si mesmo. Outra tarefa deixada a cargo do leitor é a tradução da expressão “*Mourituri te salutant*”, extraída d’*A vida dos doze Césares*, que tem valor de conclusão para a proposição anterior: “Os que vão morrer saúdam-te”. Este recurso estimula a participação do leitor diante desse segmento da crônica, visto por muitos leitores como um enigma de difícil solução, a contar pela escolaridade média da população carioca que lia jornais na época.

---

<sup>86</sup> Extraídos da crônica de 6 de junho de 1888 e 18 de novembro de 1888, respectivamente.

<sup>87</sup> Apenas para ilustrar essa afirmação, transcreveremos um segmento de outra crônica, no qual este comportamento é ironizado pelo cronista quando se refere a uma série de expressões úteis em determinadas ocasiões: “Deste modo, aproxima-nos a Inglaterra, *berço das liberdades parlamentares*, como dizia um mestre que tive e que me ensinou as poucas ideias com que vou acudindo às misérias da vida. Dele é que herdei a *espada rutilante da justiça*, - *o timeo Danaos*, - *o devolvo-lhe intacto a injúria*, e outros vinténs mais ou menos magros”. (ASSIS, 2008a, p.147)

<sup>88</sup> Crônica de 6 de setembro de 1888.

Essa maneira de citar sem indicar a fonte nem oferecer a tradução aparece em outras crônicas, por meio de fragmentos como a expressão *Habent sua fata libelli*<sup>89</sup>, extraída da obra de Terentianus Maurus, escritor latino do século II, *Servate ogni speranza, o voi ch'entrate!*<sup>90</sup>, do poeta e político italiano Dante Alighiere e *Sanitas sanitatum et omnia sanitas...*<sup>91</sup>, versão em latim do segundo versículo do capítulo primeiro do livro bíblico do Eclesiastes<sup>92</sup>.

A citação em outro idioma sem indicação da fonte também é constante quando o cronista se refere a obras francesas. A maioria das crônicas nas quais aparecem vocábulos, expressões ou segmentos de obras em língua estrangeira, vinte e três no total, o fazem a partir do idioma francês. Isso se explica pela proeminência alcançada gradativamente pela França desde os fins do século XVII até o seu auge no século XIX. Ao estudar a influência francesa na obra de Machado de Assis, Jean-Michel Massa ressalta a singularidade do destaque gálico na época referindo-se à influência francesa na cultura brasileira como uma “francomania”. O estudioso da vida e obra machadiana chega a designar Machado como um escritor francófono e francógrafo, com base, dentre outras evidências, em uma pesquisa realizada na biblioteca particular de Machado de Assis, na qual se verificou o número de obras em francês ultrapassava mesmo as de língua portuguesa<sup>93</sup> (MASSA, 2009, p.231-265). Além de escrever poemas, pastiches e cartas em francês, Machado traduziu diversas obras e utilizou-se de muitas citações em seus romances e contos. Em 1972, publicou uma crônica<sup>94</sup> inteiramente na forma de trinta e seis estrofes em francês, como já mencionado anteriormente. Nas crônicas de *Bons dias!* encontramos diversos ecos deste processo de influência, como nas referências à tradição cultural francesa, por meio da citação de trechos de obras consagradas:

---

<sup>89</sup> Crônica de 6 de fevereiro de 1889.

<sup>90</sup> Crônica de 13 de janeiro de 1889.

<sup>91</sup> Crônica de 26 de janeiro de 1889.

<sup>92</sup> Em outros casos, o estrangeirismo aparece apenas como um adereço de estilo, que nem por isso estão isentas de implicações de sentidos, especialmente com relação à construção do *ethos* do cronista. É o caso, por exemplo, dos seguintes trechos: “Creio até que estou abatido e magro. Não? Estou; olhem como fungo. E não é de autoridade, note-se; *ex-auctoritate qua, fungor*, não senhor; fungo sem a menor sombra de poder, fungo à toa...” (Crônica de 4 de maio de 1888, In: ASSIS, 2008a, p.99-102) e “Quando li a um amigo, vi-o ficar de boca aberta, e não entendi o motivo; agora mesmo, que ele me explicou o negócio, confesso que estou *in albis*.” (Crônica de 11 de junho de 1888, In: ASSIS, 2008a, p.127-31)

<sup>93</sup> Massa lembra que seu inventário da biblioteca machadiana não é completo, já que muitos livros foram danificados e perdidos ao longo do tempo, suas considerações são válidas apenas em relação aos 718 volumes aos quais teve acesso. (MASSA, 2009, p.252-4).

<sup>94</sup> Crônica de 26 de maio de 1972, publicada na série *Badaladas*, no periódico *Semana Illustrada* (1869-76).

Começou por uma comédia de Musset: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.<sup>95</sup> (ASSIS, 2008a, p.175)

Já lá dissera Musset estas palavras: “*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Não podendo estar abertas as da loja de grinaldas, foi muito melhor fecha-las<sup>96</sup>. (ASSIS, 2008a, p.194)

Montaigne, muito apreciado por um dos nossos primeiros senadores e por este seu criado, dizia com aquela agudeza que Deus lhe deu: *C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit humain!* Os milagres do espiritismo são tais; a rigor, é o espírito humano que faz o seu ofício<sup>97</sup>. (ASSIS, 2008a, p.270)

Nestes fragmentos, as citações vêm acompanhadas pelas respectivas autorias, Montaigne e Musset, mas com finalidades distintas. No primeiro, a referência equivale a uma menção, isto é, a um emprego autonímico do nome da peça de Musset, que o narrador teria assistido, mas nos dois trechos seguintes, a citação funciona como argumentos de autoridade para fundamentar a proposição do cronista. Ao referir-se a Musset novamente, não está mais remetendo ao nome de uma peça, mas utilizando-se do conteúdo semântico do enunciado e associando-o ao tema que desenvolve. A citação é deslocada de seu contexto original e inserida em outra sequência semântica, neste caso, muito distinta da primeira, levando-se em conta que o nome da peça equivale também a um provérbio francês, sendo uma marca dupla de heterogeneidade. O tema da crônica em que aparece o trecho é o movimento popular que reivindicava o “fechamento das portas” do comércio carioca, que funcionava até mesmo nos domingos. Nesse caso, o sentido literal do fragmento em francês “A porta deve estar aberta ou fechada” isoladamente coincide com a temática, mas somente nesse sentido, logo tornando-se apenas um adereço linguístico que pode indicar o pedantismo do narrador. É o mesmo procedimento presente no terceiro fragmento. Extraído de uma crônica na qual o narrador desenvolve uma crítica irônica e mesmo sarcástica aos métodos do espiritismo, a citação em francês vem igualmente relacionada à sua autoria, Montaigne, mas funciona nesse caso também como adereço linguístico já que deslocada de seu contexto e interpretada isoladamente a citação refere-se a “milagres” e “espíritos”.

O recurso da citação em Machado de Assis apresenta características muito particulares. Ao comentar o emprego deste recurso relacionado aos termos e expressões franceses, Jean-Michel Massa chega mesmo a questionar seu estatuto:

---

<sup>95</sup> Crônica de 16 de setembro de 1888.

<sup>96</sup> Crônica de 10 de novembro de 1888.

<sup>97</sup> Crônica de 7 de junho de 1889.

É difícil chamar de citação o que escreve Machado de Assis, tal a forma como se integra a uma maneira original de redigir, espirituosa, repleta de criação, de eficácia literária. Da alteração nasce o charme e a maestria. (MASSA, 2009, p.260)

Essa “alteração” do original a que se refere Massa nem sempre está relacionada ao nível apenas do significante, mas a um deslocamento profundo no significado em função da ambientação em um novo contexto verbal, como procuramos demonstrar nos fragmentos anteriores. Massa lembra ainda que este procedimento fora interpretado de maneira equivocada por alguns críticos, como foi o caso de Raimundo Magalhães Júnior, que chegou a acusar Machado de “deturpador de citações”. (MASSA, 2009, p.260). Em outra direção, consideramos que a maneira específica de citar nas crônicas de *Bons dias!* equivale a um elemento de estilo, responsável em parte pela singularidade composicional do narrador. Em muitos casos, o cronista nem sequer menciona o autor do dito afrancesado como no trecho: “Demais, este último caso é velho, e ninguém mais se lembra dele. *Ou sont les neiges d’antan?*”<sup>98</sup> (ASSIS, 2008, p.169). Este segmento, extraído de um poema de François Villon (1431-1489), *Ballade des dames du temps jadis*, poderia ser traduzido como “onde estão as neves do passado?” e, somente em um sentido metafórico associa-se à sequência verbal elaborada pelo cronista, isto é, um “caso velho”. Em outra crônica<sup>99</sup>, mais de nove meses depois, o narrador se vale novamente do estribilho francês, *Ou sont les neiges d’antan?*, no final de um parágrafo em que narra a lembrança de uma visita à cidade de Vassouras há muitos anos. A citação é novamente decorativa e indicia uma necessidade de expressar-se de maneira “fina”, como se pode notar no fragmento seguinte, extraído de outra crônica<sup>100</sup>:

*J’ai mal dans ta poitrine*, escreveu um dia a boa Sévigné à filha adoentada, e fez muito bem, porque me ensinou assim um modo fino e pio de falar ao mais lastimável escrivão dos nossos tempos, ao escrivão Mesquita. *Mesquita, j’ai mal dans ta poitrine*. (ASSIS, 2008a, p.262)

Esta citação, que remete, sem explicitar a referência, a uma carta da escritora francesa Madame de Sévigné (1626-1696) dirigida à sua filha Madame de Grignan não é fiel ao texto de origem que, segundo John Gledson em nota à crônica (In: ASSIS, 2008a, p.264), seria “*La bise de Grignan me fait mal à votre poitrine*” (sic). A hipótese de Gledson é a de que o escritor tenha citado o trecho “de memória”, mas entendemos que a “alteração” realizada visa

---

<sup>98</sup> Crônica de 6 de setembro de 1888.

<sup>99</sup> Crônica de 29 de junho de 1889.

<sup>100</sup> Crônica de 30 de março de 1889.

a uma adequação formal e estética. O trecho é inserido a propósito de comentar os percalços da profissão do escrivão de tribunal que tem de ler relatórios extensos, às vezes de mais de mil páginas diante de uma platéia impaciente. Neste caso, o sentido da expressão, “Mesquita, tenho dor no peito” é mais justa do que a original “o vento, Grignan, dói o peito”.

Além dessas citações referentes à cultura literária francesa, notamos a presença de inúmeras expressões e vocábulos isolados, inseridos na cadeia sintática dos enunciados, como “*calembur*<sup>101</sup>”, “*restaurant*<sup>102</sup>”, “*scie*<sup>103</sup>”, “*bout de rôle*<sup>104</sup>”, “*Peut-être oui*<sup>105</sup>” e muitas vezes no final das frases, como nos três exemplos seguintes, produzindo, em ambos os casos, efeitos de sentidos que podem ser interpretados como pedantismo ou como distinção ou nobreza por parte do cronista.

... faz lembrar um sujeito muito alto e louro, parecidíssimo com o Imperador, que há cerca de trinta anos ia a todas as festas da Capela Imperial, *pour étonner le bourgeois*...<sup>106</sup> (ASSIS, 2008a, p.79)

... desta circunstância apenas se pode concluir a perfeita inutilidade dos cirurgiões, mores ou menores – *ce qui est mon opinion*.<sup>107</sup> (ASSIS, 2008a, p.92)

Havia dúvidas sobre se os partidos mais recentes trariam este mesmo sabor *du terroir*; vemos que sim, e até com maior intensidade, o que está muito bem<sup>108</sup>. (ASSIS, 2008a, p.278)

Como último aspecto a considerar com relação ao emprego de estrangeirismos em *Bons dias!*<sup>109</sup>, vale ainda destacar um recurso expressivo utilizado em quatro das crônicas da série. Nestas peças, o desfecho da crônica é apresentado em tom de adivinha, como uma elaboração enigmática a respeito do assunto tratado na crônica. Muitas vezes, esse “enigma” representa a opinião do enunciador sobre o tema, já que o narrador chega a afirmar não saber

---

<sup>101</sup> Como nas crônicas de 12 de abril de 1888 e 13 de fevereiro de 1889.

<sup>102</sup> Crônica de 13 de janeiro de 1889.

<sup>103</sup> Crônica de 6 de fevereiro de 1889.

<sup>104</sup> Crônica de 12 de abril de 1888.

<sup>105</sup> Crônica de 21 de outubro de 1888.

<sup>106</sup> Crônica de 5 de abril de 1889.

<sup>107</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

<sup>108</sup> Crônica de 29 de junho de 1889.

<sup>109</sup> Além desses exemplos, há ainda três crônicas, 7 de março de 1889, 22 de março de 1889 e 20 de abril de 1889, nas quais o narrador faz críticas irônicas e sarcásticas ao latinista Castro Lopes, que propunha uma série de neologismo advindos do latim com o propósito de eliminar os galicismos no português, por considerá-los uma contaminação da língua.

(ou finge não saber) seu significado. Em todas elas, e esse é o aspecto que queremos destacar, o desfecho é apresentado em uma língua estrangeira, das quais duas em francês, uma em alemão e a outra em italiano.

1. La bonne aventure, ô gué!  
La bonne aventure!<sup>110</sup> (ASSIS, 2008a, p.97)

2. *Après l'Agésilas,*  
*Hélas!*  
*Mais, après l'Attila,*  
*Holà!*<sup>111</sup>  
(ASSIS, 2008a, p.130)

3. *Servate ogni speranza, o voi ch'entrate!*<sup>112</sup> (ASSIS, 2008a, p.217)

4. — *Es durjte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine Konstitutionelle Monarchie al seine absolute Oligarchie ist.*<sup>113</sup> (ASSIS, 2008a, p.105)

Além disso, excetuando-se o quarto fragmento, todos os demais são marcas de intertextualidade com outras produções artísticas, embora não as mencione objetivamente. O primeiro é o trecho de uma canção infantil francesa de autoria incerta, o segundo corresponde a um epigrama de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), no qual satiriza duas peças de Pierre Corneille, e o terceiro é a adaptação de um verso da *Divina Comédia* de Dante Alighiere<sup>114</sup>. Essas referências e a forma enigmática de apresentação, localizadas como as últimas palavras da crônica propõem ao leitor o desafio de descobrir o sentido por detrás das palavras, o que o estimula ao conhecimento da língua. Esta interpelação do leitor por meio de uma intertextualidade velada a obras extraídas da tradição cultural é intensificada, dessa forma pelo estrangeirismo. Para Gilberto Pinheiro Passos, os enunciados construídos a partir deste tipo de intertextualidade recebem um acréscimo de sentido que pode ser atualizado pelo leitor:

O processo de intertextualidade pressupõe a consciência ordenadora que executa escolhas na tradição, tornada campo do possível e não mais do estabelecido, do estável. Abre-se para o leitor atento ao processo a possibilidade da revitalização do pecúlio de imagens,

---

<sup>110</sup> Crônica de 27 de abril de 1888.

<sup>111</sup> Crônica de 11 de junho de 1888.

<sup>112</sup> Crônica de 13 de janeiro de 1889.

<sup>113</sup> Crônica de 11 de maio de 1888.

<sup>114</sup> Essas informações estão baseadas em notas explicativas de John Gledson (In: ASSIS, 2008a, p. 98; 131; 217)



temas, situações ficcionais e frases que ganham seu acréscimo de sentido, que dialoga com o precedente. (PASSOS, 1996, p.13)

Reiteramos, por fim, que este recurso confere implicações em diversos níveis de leitura das crônicas. O emprego de estrangeirismo pode, por um lado, atribuir um *ethos* de superioridade intelectual ao narrador, cujo perfil corresponderia ao de um sujeito permeável à influência das culturas mais privilegiadas mundialmente e em todos os tempos, e por outro lado, estabeleceria uma relação ativa com o leitor, estimulando-o a um engajamento na construção de sentidos e no desenvolvimento de certas habilidades como, por exemplo, o conhecimento de línguas estrangeiras, especialmente o francês.

Na próxima seção, buscaremos delinear a natureza desta relação estabelecida com o leitor das crônicas e evidenciar as estratégias utilizadas com o fim de “educar” o leitor de jornais.

### 3.3.3. O LEITOR INTRUSO E OUTROS LEITORES

Ao contrário do que afirmam alguns estudiosos de *Bons dias!*, a relação estabelecida pelo narrador com o seu leitor é mais pacífica do que agressiva.

Para John Gledson, por exemplo, pesquisador responsável pela edição completa da série, a interação entre cronista e leitor talvez seja o aspecto mais importante a ser considerado na análise do conjunto. No entanto, partimos de orientações interpretativas distintas na identificação desse procedimento. Em primeiro lugar, o pesquisador inglês parece associar o cronista à pessoa Joaquim Maria Machado de Assis e não a um narrador, ou a vários narradores como temos feito até aqui. Ao comentar a função do anonimato da série, Gledson utiliza-se de um trecho da crônica de 11 de maio de 1888, já mencionado no capítulo anterior: “Vejam os leitores a diferença que há entre um homem de olho alerta, profundo, sagaz, próprio para remexer o mais íntimo das consciências (eu em suma), e o resto da população” (ASSIS, 2008, p.103), associando-o a uma possível atribuição real do escritor, que acreditaria realmente ser superior ao resto de seus contemporâneos. Em suas palavras: “Isso é irônico, sem dúvida, mas ocorre que também é verdade – Machado pensava em si mesmo como mais profundo e sagaz que boa parte do resto da população” (GLEDSON, 2006, p.144).

Para fundamentar esta postura, Gledson afirma que o escritor tenha moldado muito pouco a *persona* do cronista de *Bons dias!*, frente à consciência do fato de que uma série de crônicas não tem a mesma necessidade de coerência que um romance. Procura comprovar seu argumento listando algumas contradições entre informações expostas em uma e outra crônica a respeito dos hábitos e idade do cronista e os motivos pelos quais deixou a profissão de relojoeiro. Concordamos que não há “um” narrador da série *Bons dias!*, coerente e autorremissível, mas acreditamos que cada crônica instaura um narrador (e até mais de um, em alguns casos) em função da temática e do estilo selecionados, com o intuito de produzir uma dramatização mimética do assunto, como procuramos demonstrar anteriormente. Neste sentido, contrariando um pouco o ponto de partida do raciocínio anterior de Gledson, podemos afirmar que o enunciador de *Bons dias!* “moldou” de maneiras muito variadas os narradores de cada crônica da série, fato que Gledson só reconhece em ocorrências muito particulares como é o caso da crônica do Pancrácio, de 19 de maio de 1888 (GLEDSON, 2006, p.150).

Desse modo, negamos também o argumento de Gabriela Kvacek Betella (2006) ao tratar do cronista da série como um narrador único, o “Boas noites”<sup>115</sup>, ex-relojoeiro rico, que não representaria alguém da classe trabalhadora brasileira. Apenas para relativizar esta afirmação, poderíamos mencionar diversas crônicas em que o narrador reclama da falta de dinheiro ou do baixo salário que recebe, ou ainda quando simula ter a profissão de repórter<sup>116</sup>.

... tinha lido umas revelações do amigo Dr. Costa Ferraz, que me lavaram a alma das melancolias pecuniárias, únicas que me afligem de veras. As outras não passam de canseiras ridículas. Falta de dinheiro, isso dói; ao menos, para quem não é governo<sup>117</sup>. (ASSIS, 2008a, p.91-2)

Mas a falta de dinheiro [...] não me permite por esta ideia na rua. Sem dinheiro e sem ânimo de o pedir a alguém, e, com certeza, sem ânimo de o pagar, estou reduzido ao papel de expectador.<sup>118</sup> (ASSIS, 2008a, p.244)

Eu, se tivesse crédito na praça, pedia emprestado a casamento uns vinte contos de réis, e ia comprar libertos<sup>119</sup>. (ASSIS, 2008a, p.139)

---

<sup>115</sup> Além do mais, em muitas crônicas a expressão “boas noites” está tematicamente inserida no texto da crônica, reforçando a denotação de saudação.

<sup>116</sup> Para ilustrar este último caso, podemos remeter às crônicas de 4 de maio de 1888 e 13 de fevereiro de 1889 que, por apresentarem longos trechos na forma de entrevistas, não serão citadas aqui.

<sup>117</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

<sup>118</sup> Crônica de 27 de fevereiro de 1889.

<sup>119</sup> Crônica de 26 de junho de 1888.

Francamente, eu não reclamava; eu, se amanhã me pagarem, já não digo um conto e trezentos, mas um simples conto de réis, não me zango, e a razão é clara, creio que me entenderam, é porque ganho menos. Quando eu vejo uma pessoa zangar-se porque recebeu só um conto e trezentos, parece-me que ouço falar árabe<sup>120</sup>. (ASSIS, 2008a, p.128)

Da mesma forma, acreditamos que a relação estabelecida com os leitores não possui uma uniformidade de tratamento, nem por parte do(s) narradores(s) nem por parte dos leitores, que ora se apresentam amigáveis e ora agressivos. Diríamos até que há um número maior de casos em que o leitor é mais agressivo com o narrador do que o inverso.

Gledson relaciona o comportamento “agressivo” do cronista para com os leitores ao comportamento do narrador de *Quincas Borba*, romance escrito simultaneamente à publicação das crônicas de *Bons dias!*. Para ele, e neste sentido compartilhamos de sua proposição, o fato de o cronista apresentar ideias veladas ou encobertas, desafiando o leitor a encontrar o sentido subjacente é uma forma de provocação: “Inevitavelmente, isso implica alguma agressão, já pelo fato de o autor esconder ou disfarçar uma parte da verdade, e desafiar o leitor a desenterrá-la” (GLEDSON, 2006, p.139). Como mencionamos anteriormente, a maioria dos cronistas de *Bons dias!* apresenta-se sob a máscara de um *ethos* erudito, conhecedor de uma vasta cultura literária, política e científica, mas que raramente cita suas fontes ou utiliza-se das citações de maneira clara, deslocando integralmente seu sentido original, atribuindo-lhes valores diversos. Outras vezes, inclusive, o encerramento de algumas crônicas assemelham-se a peças enigmáticas, delegando-se ao leitor a função de decifrá-las.

No entanto, apesar desse comportamento do narrador, apenas em um texto, dentre as quarenta e nove crônicas, há um enfrentamento direto com o leitor. Neste caso, estamos nos referindo ao narratário dos textos, isto é, ao leitor-personagem de natureza puramente ficcional:

Eu, para deputado de verdade, não dou absolutamente; mas assim para um *aparte e vai-se*, para um *bout de rôle*, nasci talhado. Alcançava-se a mesma coisa, com realce para mim, porque é certo que eu havia de explorar o ato por todos os lados.

— Estou a ver que reprove o fato de estar o Partido Conservador com ideias liberais...? interrompe-me o leitor.

Respondo que não reconheço em ninguém o direito de interrogar-me, salvo se é para publicar a conversação, porque então a coisa muda de figura<sup>121</sup>. (ASSIS, 2008a, p.86)

---

<sup>120</sup> Crônica de 11 de junho de 1888.

<sup>121</sup> Crônica de 12 de abril de 1888.

Nesse exemplo, o narratário se corporifica no texto, por meio de um procedimento narrativo de dramatização extrema da alteridade. O leitor é deslocado de sua posição enunciativa de expectador e se torna o próprio objeto observado, desdobrando-se nas duas instâncias simultaneamente. Esse recurso tem, em potência, a capacidade de tirar o leitor da inércia típica da leitura, obrigando-o a se envolver nesse processo por meio da provocação, além de orientar a construção de sentidos no processo de interpretação. Na sequência desta mesma crônica, o leitor se intromete novamente no discurso do narrador, interrompendo-o com suas considerações, em tom impaciente e inquisidor:

- Basta; mas por que é que nos países novos não será a mesma coisa?
- Porque nos países novos há em geral poucas ideias. Suponha uma família com pouca roupa; se o Chiquinho vestir o meu rodapé, com que hei de ir à missa?
- Diga-me, porém...
- Não lhe digo mais nada. Resta-me algum papel, e é pouco para fazer uma denúncia ao meu amigo Dr. Ladislau Neto. (ASSIS, 2008a, p.87)

O enunciador organiza a narrativa de maneira que esta seja a simulação de uma real intromissão do leitor, mesmo que a contragosto do narrador, como no caso acima, ou sem a prévia permissão deste último, como no seguinte exemplo:

- E, comparando tanta polícia para pegar deputados com tão pouca para descobrir um estripador de mulheres, folgazão e científico, a conclusão não pode ser senão a do começo: — Viva a galinha com a sua pevide...
- Aqui interrompe-me o leitor: — Já vejo que é nativista! E eu respondo que não sei bem o que sou. O mesmo me disseram anteontem, falando-se do projeto do meu ilustre amigo senador Taunay...<sup>122</sup> (ASSIS, 2008a, p.188)

O mesmo recurso ainda varia muito de expressão. No segmento seguinte, a presença do leitor é apenas uma suposição do narrador e funciona como um guia discursivo para que o leitor acompanhe o raciocínio do narrador. O diálogo hipotético entre leitor e narrador é longo, mas transcreveremos um fragmento representativo:

- Conhece o leitor um livro do célebre Gogol, romancista russo, intitulado *Almas mortas*? Suponhamos que não conhece, que é para eu poder expor a semente de minha ideia. [...] Suponha o leitor que possuía duzentos escravos no dia 12 de maio, e que os perdeu com a lei de 13 de maio. Chegava eu ao seu estabelecimento, e perguntava-lhe:
- Os seus libertos ficaram todos?
- Metade só, ficaram cem. Os outros cem dispersaram-se; consta-me que andam por Santo Antônio de Pádua.
- Quer o senhor vender-mos?

---

<sup>122</sup> Crônica de 28 de outubro de 1888.

Espanto do leitor, eu explicando:

— Vender-mos todos, tanto os que ficaram, como os que fugiram.

O leitor assombrado:

— Mas, senhor, que interesse pode ter o senhor...

[...] Porquanto, isso de indenização, dizem uns que pode ser que sim, outros que podem ser que não; é por isso que eu pedia o dinheiro a casamento. Dado que sim, pagava e casava, (com a leitora, por exemplo); dado que não ficava solteiro e não perdia nada...<sup>123</sup> (ASSIS, 2008a, p.139-41)

Nas últimas linhas do fragmento acima, o narrador ainda faz uma brincadeira galante com a leitora, insinuando-se levemente.

Desde a primeira crônica, e de maneira geral, os narradores buscam estabelecer uma relação ativa com seu leitor, por meio do recurso narrativo da ficcionalização da instância receptora a partir da criação do narratário. Na conhecida crônica de abertura da série<sup>124</sup>, o narrador define e delimita o seu leitor preferencial, caracterizando-o implicitamente como um leitor participante, capaz de elaborar uma resposta ativa ao seu apelo comunicativo:

### **Bons dias!**

Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma coisa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem! (ASSIS, 2008a, p.79)

O nome da série justifica-se dessa maneira e reforça ainda mais a importância dada à interação entre o cronista e o leitor, e, por outro lado, é coerente com o perfil de alguns dos narradores que se valem da cordialidade a fim de obter benefícios. Esse comportamento foi caracterizado no capítulo anterior e relacionado a um tipo social da época, pertencente ao grupo elitista, cujas relações interpessoais eram pautadas pela cordialidade afetada e ao mesmo tempo pela autopromoção constante, como uma forma de afirmar a legitimidade do pertencimento a um círculo social privilegiado. A boa educação do narrador tem, como dito em outro momento, uma “utilidade prática”, e deve ser exercida por meio da adulação oportuna do interlocutor a fim de angariar sua simpatia e, conseqüentemente, o reconhecimento de sua distinção e a legitimação de sua função como cronista.

---

<sup>123</sup> Crônica de 26 de junho de 1888.

<sup>124</sup> Crônica de 5 de abril de 1888.

Dessa forma, na maioria das vezes a adulação do leitor se manifesta por vocativos como “meus amigos”, “leitora amiga” ou pela pressuposição de que o leitor, como ele próprio, é bem informado:

Hão de lembrar-se da condenação de Pinto Júnior...<sup>125</sup> (ASSIS, 2008a, p.85)

Hão de ter lido que se trata de federalizar o Brasil; não faltam projetos nem programas a este respeito<sup>126</sup>. (ASSIS, 2008a, p.144)

Sabem do banquete dado pelo internúncio aos bispos brasileiros e à embaixada pontífica<sup>127</sup>. (ASSIS, 2008a, p.180)

Já sabem que o Coronel Almeida, deputado provincial pelo 14º distrito da Bahia, tendo sido acusado de traição ao Dr. César Zama declarou na assembleia que abandonava o seu partido<sup>128</sup>. (ASSIS, 2008a, p.93-4)

A segunda razão da saúde que eu desejava ter agora, prende com a primeira. Já o leitor adivinhou o que é. Não se pode conversar nada, assim mais encobertamente, que ele não perceba logo e não descubra. É isso mesmo; é a política do Ceará<sup>129</sup>. (ASSIS, 2008a, p. 99)

Certamente, há muito de ironia nesse procedimento. O último fragmento, por exemplo, apresenta um recurso engenhoso no qual há uma alternância da voz e perspectiva narrativa de segunda para terceira pessoa. Na primeira apóstrofe, a referência ao leitor se faz por meio de um termo que, se isolado linguisticamente, representaria a terceira pessoa, “o leitor”, mas com um uso efetivo próprio da segunda. Na frase seguinte, o narrador simula um pensamento íntimo e refere-se ao leitor pelo pronome “ele” em terceira pessoa, distanciando-se da cena discursiva por um instante. Além disso, a ironia se concretiza quando o narrador revela o tema que o leitor teria adivinhado; segundo John Gledson, dificilmente um leitor da época adivinharia que se tratava da política do Ceará, fora do contexto normal do carioca. Além disso, sua organização partidária se estruturava de maneira confusa e incompreensível para a maioria das pessoas.

Ao estudar o processo de referenciação do leitor na obra machadiana, Mattoso Câmara Júnior (1962) já havia relatado este uso “oblíquo” das formas de tratamento e das pessoas do discurso. Câmara associa o fenômeno a um procedimento típico da forma romance, mas em

---

<sup>125</sup> Crônica de 12 de abril de 1888.

<sup>126</sup> Crônica de 6 de junho de 1888.

<sup>127</sup> Crônica de 22 de outubro de 1888.

<sup>128</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

<sup>129</sup> Crônica de 4 de maio de 1888.

Machado, ressalta sua dimensão essencialmente estética: “Apenas, na arte machadiana, discreta e de meias tintas, há uma estilização da atitude adotada, sem a exuberância e a falta de propósito que às vezes nos afrontam num Rabelais ou num Sterne” (CÂMARA, 1962, p.64). Também nós consideramos que o diálogo com o leitor assume uma dimensão estratégica e estética, valendo-se de artifícios verbais e configurações discursivas pouco comuns.

De maneira geral, os narradores instauram uma relação pacífica com os leitores, adulando-os como em: “Pois, senhores, nem o ilustre brasileiro, nem este criado do leitor, éramos os mais precavidos dos homens<sup>130</sup>” (ASSIS, 2008a, p.211) e até mesmo comparando-se com eles de maneira lisonjeira: “Dois episódios, porém, me deram a medida do que valho, quando rumino. Toda a gente os leu separadamente; o leitor e eu fomos os únicos que os comparamos<sup>131</sup>”. Outras vezes, a comparação é efetivamente física como em: “... enquanto vir na Rua dos Inválidos uma casa, que se parece tanto com casa, como eu com o leitor, e na fachada da qual está escrito: *Igreja Evangélica*, vou acreditando que o projeto do Senado pode esperar<sup>132</sup>”.

Alguns narradores, inclusive, se mostram interessados pela saúde dos leitores como no seguinte trecho: “E vosmecês, como vão da sua tosse? Provavelmente não perderam o *piquenie* [...], nem as sessões nas câmaras, nem a entrega da Rosa de Ouro a sua Alteza Imperial. E eu de cama...<sup>133</sup>”. Em uma crônica, o narrador chega a ficar ressentido com o silêncio do leitor diante de seu cumprimento habitual:

#### **Bons dias!**

... E nada; nem palavra, nada. Ninguém me responde; todos estão com os olhos na eleição do Iº distrito. [...] Quando um homem chega e cumprimenta, parece que os cumprimentandos o menos que podem fazer é retribuir o cumprimento; acho que não custa muito. Calaram-se, a pretexto de que vão votar, será político, mas não é político; não sei se me entendem.

[...] Que custam dois dedos de boa criação? Nada.

[...] Esta corte é uma terra de malcriados<sup>134</sup>. (ASSIS, 2008a, p.91)

A interlocução da crônica é ainda reforçada por meio de uma variante estratégica desse recurso que se constitui com a presença da fala do leitor, expressa indiretamente por

---

<sup>130</sup> Crônica de 27 de dezembro de 1888.

<sup>131</sup> Crônica de 21 de janeiro de 1889 (ASSIS, 2008a, p.220)

<sup>132</sup> Crônica de 25 de novembro de 1888 (ASSIS, 2008a, p.202)

<sup>133</sup> Crônica de 22 de outubro de 1888 (ASSIS, 2008a, p.179)

<sup>134</sup> Crônica de 19 de abril de 1888.

meio do discurso direto do narrador, construindo um clima de familiaridade e coloquialismo, potencialmente capaz de gerar um vínculo de simpatia com o leitor:

**Bons dias!**

... desculpem se lhes não tiro o chapéu; estou muito constipado. Vejam; mal posso respirar. Passos as noites de boca aberta. Creio até, que estou abatido e magro. **Não?** Estou; olhem como fungo<sup>135</sup>. (ASSIS, 2008a, p.99) (grifos nossos)

[...] Obrigá-lo [o esqueleto] a uma polca, habaneira, lundu ou cracovina... **Cracovina?** Sim, leitora amiga, é uma dança muito antiga...<sup>136</sup> (ASSIS, 2008a, p.221) (grifos nossos)

Muitas são ainda as estratégias utilizadas pelo narrador para a captação do leitor, em alguns casos, direciona-se fingidamente a apenas um interlocutor, muitas vezes designado pelo nome<sup>137</sup> dentre outras tantas formas expressivas. No entanto, não sendo nossa pretensão esgotar as possibilidades interpretativas deste fenômeno na série, entendemos que os fragmentos selecionados até aqui, ilustram bem a dimensão estratégica da presença do leitor nas crônicas, diante da necessidade de manter um público consumidor interessado e estimulado, principalmente por se verem contemplados nos textos.

Mas não é só isso. A boa educação de alguns narradores e o tratamento cordial para com ele apresenta uma inflexão muitas vezes falsa, como já foi sugerido, revelando o caráter interesseiro do narrador que age assim. Por isso, mais uma vez, afirmamos que a análise de uma série de crônicas como *Bons dias!* exige um cuidado constante para não se atribuir ao todo, características que são particulares. Se há um ou outro narrador da série agressivo com o leitor, certamente há outros tantos e até em número muito maior, que o adulam e o tratam com cerimônia, algumas vezes chegando à afetação. A análise do conjunto não dispensa, evidentemente, a consideração de certa autonomia de cada parte.

---

<sup>135</sup> Crônica de 4 de maio de 1888.

<sup>136</sup> Crônica de 21 de janeiro de 1889.

<sup>137</sup> O amigo arqueólogo da crônica de 12 de abril de 1888, o homem do quiosque da crônica de 11 de junho de 1888, o amigo do falecido Sr. Jacome de Bruges da crônica de 19 de março de 1889 e o Mesquita da crônica de 30 de março de 1889.



# **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*Um jornal é um pouco como um organismo humano. Se o editorial é o cérebro; os tópicos e notícias, as artérias e veias; as reportagens, os pulmões; o artigo de fundo, o fígado; e as seções, o aparelho digestivo – a crônica é o seu coração. A crônica é matéria tácita de leitura, que desafoga o leitor da tensão do jornal e lhe estimula um pouco a função do sonho e uma certa disponibilidade dentro de um cotidiano quase sempre ‘muito tido, muito visto, muito conhecido’, como diria o poeta Rimbaud.*

A crônica é o coração do jornal. É assim que Vinícius de Moraes (1992, p.52) percebe a relação do gênero literário de origem plebeia e controversa com o seu veículo mais comum. Em função de suas condições de produção, a crônica absorve as propriedades dos variados gêneros discursivos que a circundam, traduzindo-os por meio de uma linguagem íntima, capaz de promover uma coexistência harmoniosa da multiplicidade de vozes presentes no jornal. A crônica estimula a “função do sonho” e, por isso, não possui a mesma racionalidade de um editorial ou de uma notícia. Sua principal missão é a de desnaturalizar o cotidiano “muito tido” e “muito visto”, incitando uma percepção nova sobre consensos antigos.

Para alguns críticos literários, a crônica é considerada um gênero menor por lidar com fatos do cotidiano e se valer de uma linguagem distendida e acessível ao grande público. Por mais que as restrições genéricas dificultem o aprofundamento das ideias e o aprimoramento da composição estética, esperamos que a análise empreendida aqui nos permita relativizar esta afirmação. A flexibilidade formal da crônica favorece que a apropriação de temas sociais se faça por meio da dramatização do referente, recurso capaz de problematizar a sociedade e a própria linguagem. Na série analisada, a linguagem mesma é colocada sob suspeita ao afirmar uma coisa para mostrar outra. A realidade aparente é plasmada por uma linguagem que se molda de acordo com o jogo de intenções subjacente ao nível do enunciado, mas articulado no nível da enunciação.

Enquanto gênero discursivo, pudemos notar que a crônica se apresenta como uma categoria de textos extremamente avessa a classificações. Geralmente escrita em prosa, pode, no entanto, assumir a forma de poema, carta, verbete, ou qualquer outro gênero escolhido pelo cronista em função de objetivos específicos. Em razão disso, a crônica situa-se em um espaço formal e institucional híbrido, entre a literatura e o jornalismo, mas se trata sempre de um dispositivo discursivo, o qual Machado de Assis desenvolveu com perspicácia crítica. A insubordinação a uma destas áreas em particular se reflete no posicionamento de alguns estudiosos que a consideram, como foi dito, um gênero menor e destituído de interesse

analítico. No entanto, seguindo as orientações de Bakhtin (1998) a respeito da poética da prosa, podemos afirmar que essas características particulares da crônica, ao invés de evidenciar descuido e falta de elaboração artística, funcionam como elementos estéticos, embora de outra natureza se comparados às categorias da estilística tradicional.

Um desses elementos se materializa verbalmente por meio da multiperspectivação da narrativa, resultado da variedade de máscaras assumidas pelo narrador. Como procuramos demonstrar, o cronista da série se apresenta como um ator mímico-dramático, mudando de postura e caráter de acordo com as necessidades de expressão e com o propósito de construção de uma crítica social urdida nas entrelinhas do enunciado. Essa crítica social, imanente à série, pode ser vista como um elemento do projeto de escritura do enunciador, principalmente se atentarmos para o fato de que ela dialoga com a linha editorial do jornal em que foi publicada. A *Gazeta de Notícias* (1875-1942) era um jornal declaradamente antimonarquista e abolicionista, que acolhia textos progressistas ligados à causa da escravatura e do regime político. Vimos, também, que a crônica possui a liberdade paradoxalmente regrada da lógica ficcional, responsável por sua conformação em uma linguagem estética que condiciona estratégias e procedimentos com o objetivo de tornar visíveis, certas dimensões pouco convencionais do real.

Outra estratégia típica das crônicas de *Bons dias!* diz respeito ao uso particular da heterogeneidade enunciativa. A diversidade de vozes sociais, naturalmente assimiladas pela crônica, recebe uma orquestração harmoniosa ou conflituosa, dependendo da intenção, no interior da economia formal do gênero, sendo manipulada de maneira pouco convencional e, muitas vezes, inesperada.

Por fim, vale ressaltar que a crítica social implícita na série não parece ser de natureza pedagógica ou moralizante, como faziam muitos escritores naturalistas e realistas do tempo em que foi escrita, mas se inscreve como uma tentativa de relativização dos valores que orientavam o comportamento social da época, apenas mostrando o avesso da moeda.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADAM, Jean-Michel. Narrativa. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo:Contexto, 2008, p.343.

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Organização de Afrânio Coutinho. vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. *Bons Dias!* 3 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008a.

ASSIS, Machado de. Ideias vagas: a comédia moderna. In: FARIA, João Roberto. (org.). *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008b, p. 107-110.

ASSIS, Machado. Ideias sobre o teatro. In: FARIA, João Roberto (org.). *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008c, p.132.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

ASPERTI, Clara Miguel. “A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica”. In: Contemporânea – Revista eletrônica da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Edição n. 7, ano IV, Jul./dez. 2006. ISSN 1806 0498, p. 45-55.

AUTHIER-REVUZ, J. “Heterogeneidade(s) enunciativa(s). In: *Caderno de Estudos de Linguagem*. Campinas, n 19, jul./dez., 1990, p. 25-42.

AUTHIER-REVUZ, J. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre, 2004.

AZEVEDO, Sílvia Maria. As crônicas de Machado de Assis na *Ilustração Brasileira*. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRE, Francine Reis (orgs.). *Machado de Assis: ensaios de crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p.281-297.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. 2 ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2006.

BETELLA, Gabriela kvacek. *Bons dias!: o funcionamento preciso da inteligência em terra de relógios desacertados: as crônicas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

- BÍBLIA. Português. Eclesiastes: capítulo I; versículo 2. In: *Bíblia sagrada*. Traduzida por João Ferreira de Almeida. 39ª impressão. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1977, p. 638.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teres H. Guerreiro. Lisboa: Ed. Arcádia, 1980.
- BRAYNER, Sonia. “As metamorfoses machadianas”. In: *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p. 51-118.
- BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo*. 2 ed. São Paulo: EDUC, 2007.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. Aspectos linguísticos e sociais do empréstimo. In: *Princípios de linguística geral: como introdução aos estudos superiores de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1973, p.269-288.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. Machado de Assis e as referências ao leitor. In: *Ensaio Machadianos: língua e estilo*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962, p. 63-79.
- CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos: Machado, Oswald, Graciliano, Cabral, Augusto de Campos. In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.181-9.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio [et al.]. A vida ao rés-do-chão. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p.11-22.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 9-15.
- CANO, Jefferson. Justiniano José da Rocha, cronista do desengano. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005, p. 23-65.
- CANO, Jefferson; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: *Comentários da Semana: Machado de Assis*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008, p. 11-50.
- CARDOSO, Marília Rothier. “Moda da crônica: frívola e cruel”. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 137-151.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad. Ângela M. S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo:Contexto, 2008.
- COSTA LIMA, Luiz. Representação social e mimesis. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 216-236.
- COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e crônica”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. 6 v. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, p. 117-143.
- DIAS, Ângela Maria. “Machado de Assis, cronista: as lentes de míope e as minimalhas da história”. In: FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 143-159.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.
- DUCROT, Oswald. *Polyfonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle, 1990.
- FARIA, João Roberto. “Alencar: a semana em revista”. In: CANDIDO, Antonio[et al.]. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, p. 301-316.
- FARIA, João Roberto. (org.). *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FIORIN, José Luiz. A multiplicação dos *ethes*: a questão da heteronímia. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008, p.55-69.
- GAI, Eunice Piazza. A antilição de Montaigne. In: *Sob o signo da incerteza: o ceticismo em Montaigne, Cervantes e Machado de Assis*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1997, p. 27-78.
- GARCIA, Othon Moacir. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 26 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- GLEDSON, Jonh. Bons dias!. In: *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 114-160.
- GLEDSON, John. Bons dias!. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.134-187.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2000

GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRE, Francine Reis (orgs.). Tabela das séries de crônicas publicadas por Machado de Assis. In: *Machado de Assis: ensaios de crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p.281-297.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KARASCH, Mary Catherine. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro: 1808-1850*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LACOMBE, Américo Jacobina. "Literatura e Jornalismo". In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. 6 v. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, p.64-116.

LÖWY, Michael. "Sobre o conceito de afinidade eletiva". In: *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na europa central: um estudo de afinidade eletiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 13-18.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3 ed. Campinas, São Paulo: Pontes: Editora da UEC, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. "Diversidade dos gêneros do discurso". In: MELLO, Renato de; MACHADO, Ida Lúcia. (orgs.). *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso, POSLIN, Faculdade de Letras, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p.69-92.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, 2ª reimpressão, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008b.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c, p.12-29.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008e.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.



- MARI, Hugo. A questão do sujeito. In: *Os lugares do sentido*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 33-60.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MASSA, Jean-Michel. A França que nos legou Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 231-265.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Marlyse. “Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a crônica.” In: *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 109-196.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha: estudo clínico dos anatólicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.231-265.
- MORAES, Vinícius de. *Para uma menina com uma flor*. 19 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 52-54.
- NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da História” In: RESENDE, Beatriz (org.). [et al.]. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio: CCBB, 1995, p. 15-31.
- NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das; MACHADO, Humberto Fernandes. *O império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- NØLKE, Henning. Polifonia. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. 2 ed. São Paulo:Contexto, 2008, p.385.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis, Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “Jornalista”. In: *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988, p. 72-87.
- PLANTIN, Christian. *A argumentação: história, teorias, perspectivas*. São Paulo: Parábola, 2008.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: conferências*. São Paulo: Typographia Levi, 1917.

- RAMOS, Ana Flávia Cernic. Política e humor nos últimos anos da Monarquia: a série “Balas de Estalo”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2005, p. 87-121.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário Lopes. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1992.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. Aspectos da crônica em Machado de Assis. In: SANT’ANNA, Affonso Romano *et alli. Estudos de literatura brasileira: Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 1994, p.7-14.
- SCHWARZ, Roberto *et al.* Mesa-redonda: Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* (org.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 310-343.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000, 4ª reimpressão, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldes de Melo e. (orgs.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2008.
- SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. “Machado de Assis: folhetim e crônica”. In: ROCHA, João César de Castro. (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006, p. 365-394.
- SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.