



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.5, dez.2008/maio 2009



AS TRAPAÇAS LINGÜÍSTICAS DO NARRADOR MACHADIANO*

Miriam Bauab Puzzo
(Pós-Doutora — PUCSP; Professora — UNITAU)

RESUMO

O objetivo deste estudo é discutir as peculiaridades da linguagem literária numa perspectiva discursiva, tomando como referência a teoria dialógica da linguagem proposta por Bakhtin e seu Círculo. O conto "O lapso", da obra *Histórias sem data*, serve de objeto analítico com o intuito de desenredar na tessitura lingüística as artimanhas do narrador machadiano.

PALAVRAS-CHAVE

Linguagem; discurso; interdiscurso; intertextualidade.

ABSTRACT

This study aims to discuss peculiarities of literary language in a discursive dialogic view, taking as reference the short story "O lapso", from Assis's book *Histórias sem data*. The purpose is to observe the narrator's linguistic traps in using interdiscourse and intertextuality as conceived by Bakhtin and his Circle.

KEYWORDS

Language; discourse; interdiscourse; intertextuality.

* Este artigo foi publicado originalmente nos Anais XIII Encontro de Iniciação Científica e IX Mostra de Pós-Graduação: Biodiversidade, tecnologia, desenvolvimento, promovido pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade de Taubaté, no período de 6 a 11 de outubro de 2008. (CD-ROM — ISSN 1981-8688).

A crítica tem se debruçado sobre a obra de Machado de Assis com insistência, trazendo à luz muitas interpretações sob a óptica de várias vertentes — entre elas as da crítica sociológica e as da crítica com enfoque na psicanálise, principalmente dos romances, demonstrando o interesse de seus textos na atualidade.

Tal interesse se confirma pela fortuna crítica do autor, pois quanto mais a crítica reflete sobre ela, mais se evidenciam peculiaridades que iluminam aspectos inusitados numa constante atualização de seus textos. Esse autor que se antecipou no tempo, tanto nas questões temáticas quanto na linguagem, aponta para as novas tendências da literatura contemporânea. Como caracteriza Bosi (1994), ao tratar do romance inaugural do Realismo no Brasil, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a experimentação técnica no modo de perceber o mundo e a personagem antecede Proust e Pirandello, naquilo que a personagem tem de mobilidade em sua caracterização tanto física quanto psicológica.

É nesse aspecto que seus contos se destacam. Sem um modelo estereotipado, rígido em sua caracterização psicológica, as personagens dos contos vão ganhando densidade, desfazendo modelos simplificados ilustrativos de tipos sociais. Nas palavras do crítico, “Machado teve mão de artista bastante leve para não se perder nos determinismos de raça ou de sangue que presidiriam aos enredos e estofariam as digressões dos naturalistas de estreita observância” (BOSI, 1994, p. 180). Os procedimentos que caracterizam seus romances se prolongam nos contos breves, que constituem pequenas chaves para compreensão de sua proposta literária. É o caso de “Missa do galo” e “A cartomante”, bastante discutidos pela crítica.

Com isso, os contos, num processo de síntese bastante denso, captam momentos significativos na vida das personagens sem simplificá-los, bem ao contrário tornando-os caracteres ambíguos, polivalentes, com traços cambiantes de difícil definição.

Um dos fatores principais para obter tal efeito é não só a arquitetura do texto, mas a sua materialização na linguagem. Sob a responsabilidade de um narrador distante que dispõe de sua memória incerta, as personagens vão se apresentando ao leitor de modo contido e gradual. Como as personagens são seres de linguagem (BRAIT, 1999, p. 40), é por meio dela que as configuramos, acompanhando o projeto concretizado pelo autor. Por isso, refletir sobre as peculiaridades de seu estilo ajuda a compor não só o perfil dessas personagens, desenredando a trama, mas também os artifícios de sua narrativa.

As características da linguagem machadiana

Os contos expressam de modo breve um modo de narrar explorado nos romances, mas muito mais potente pela condensação na linguagem de imagens e recursos lingüístico-narrativos que se adensam nos mínimos detalhes. O mascaramento do narrador em primeira ou terceira pessoa exemplifica o processo dialógico da linguagem pontuado por Bakhtin (2003, p. 4-20), de modo artístico, ou seja, o narrador representa o desdobramento ficcional da voz do autor. Na constituição desse narrador, o processo arquitetônico se funde com o da expressão de modo a tornar a linguagem o ponto nodal na composição do caráter, constituído na obra. No texto ficcional,

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 plurilingüismo (BAKHTIN, 1990, p. 105).

Apesar de não trabalhar com níveis de linguagem muito divergentes, os narradores machadianos nos contos expressam-se de modo peculiar. Ditos populares, chavões, frases feitas vão compondo um discurso pautado tanto pela formalidade lingüística quanto por uma tonalidade mais coloquial, criando certo descompasso entre o erudito e o informal, sem resvalar, contudo, em

níveis mais populares de linguagem. Desse modo, a expressão lingüística apresenta-se sintonizada com o perfil dos atores dessas cenas fictícias, em sua maioria integrantes da classe média urbana. De modo semelhante, as falas dessas personagens imiscuem-se no discurso do narrador, provocando réplicas ou comentários paralelos. Tal procedimento cria um movimento inter e intradiscursivo, mobilizando o diálogo com a tradição não para reforçá-la, mas para negá-la explicitamente ou para ironizá-la.

Esse é o procedimento característico do conto "O lapso", cujo enredo bastante simples e breve trata da história de um médico pesquisador científico de origem estrangeira, Dr. Jeremias, que identifica para os credores o mal que afeta Tomé Gonçalves, um homem abastado, mas "esquecido" de saldar suas dívidas. Dr. Jeremias propõe aos credores um tratamento para curar o devedor incauto da doença do esquecimento. Acordados com o médico, os credores não se responsabilizam pelo pagamento do longo processo de recuperação do doente, deixando isso a cargo do paciente. A partir desse acordo, Dr. Jeremias, aproximando-se de Tomé, convence-o de que se encontra doente e deve submeter-se ao tratamento médico do qual ele próprio se encarrega. Assim, acompanha-o diariamente num longo processo de cujo final o paciente parece sair curado, pois assume suas dívidas diante de seus credores, saldando-as. Entretanto, a dívida com o médico permanece esquecida, por isso, aparentemente curado pelo doutor Jeremias, Tomé não cogita pagar pelo tratamento que lhe trouxe a cura, tornando-se o médico seu único e para sempre credor.

Para relatar esses fatos, o narrador, assumindo a perspectiva da terceira pessoa, situa-os num tempo distante (o ano de 1768), dos quais guarda informações não muito precisas, por isso também ele, como sua personagem, é afetado por lapsos de esquecimento:

Não perguntem pela família do Dr. Jeremias Halma, nem o que é que ele veio fazer ao Rio de Janeiro, naquele ano de 1768, governando o conde de Azambuja, que a princípio se disse o

mandara buscar; esta versão durou pouco (ASSIS, 1962, p. 374-5).

Do mesmo modo que é incapaz de precisar a origem da personagem, o narrador também tem dúvidas e incertezas quanto a pormenores narrativos, pontuados por reticências, interrogações e imprecisões. "Mas então?... Lá vou; nem é outra a matéria do escrito, senão esse curioso fenômeno cuja causa, se a conhecemos, foi porque a descobriu o Dr. Jeremias." A dúvida, introduzida pela condicional "se", quanto à causa do comportamento de Tomé põe em xeque os fatos relatados, sinalizando ao leitor dupla interpretação, visto que tanto pode pontuar a dúvida no que se refere à causa diagnosticada pelo Dr. Jeremias, quanto aos próprios motivos da personagem, no que diz respeito ao seu caráter, sinalizado rapidamente na expressão "velhacaria". Sendo assim, fica sutilmente instalada a ambigüidade cuja solução fica a cargo do leitor no final da narrativa.

Esse modo dúbio de narrar afeta também a caracterização das personagens. O comportamento de Tomé tanto pode ser devido à doença quanto a um problema de caráter, como ato consciente de trapacear: "O descuido podia explicar os seus atrasos, a velhacaria também..." (ASSIS, 1962, p. 375).

Quanto a Jeremias, sua caracterização é dúbia, pois o médico que cura também é vítima da doença, pois a cura não é total, já que o paciente não cogita pagar pelos serviços prestados pelo médico.

Além disso, as negativas recorrentes ao longo da história tanto na forma de relatar quanto na definição do caráter das personagens criam certa imprecisão, envolvendo-as numa caracterização meio nebulosa, como ocorre na definição do caráter de Jeremias: "sem ser casmurro, nem orgulhoso", referindo-se ao médico; ou nas informações sobre o perfil de Tomé:

No fim da rua do Ouvidor, que ainda não era a via dolorosa dos maridos pobres, perto da antiga Rua dos Latoeiros, morava por esse tempo um tal Tomé Gonçalves, homem abastado, e, segundo algumas induções, vereador da Câmara, Vereador ou

não, não tinha só dinheiro, tinha também dívidas... (ASSIS, 1962, p. 375).

A recorrência às negativas, "Vereador ou não", "não tinha só dinheiro", evidencia os tropeços, as incertezas que configuram a personagem e povoam a narrativa. De modo semelhante, as comparações vão tecendo uma imagem do médico que obriga o leitor a compor com o narrador: "Ao contrário, a vida e a pessoa dele eram como a casa que um patrício lhe arranjou na rua do Piolho, casa singelíssima...". Tanto a localização geográfica "rua do Piolho", quanto a caracterização espacial de sua moradia "casa singelíssima", estão em sintonia com a ênfase no seu caráter modesto, que longe de ser uma qualidade aponta para um defeito, cujas conseqüências serão compreendidas no final da estória, já que é pela modéstia que se exime de cobrar o paciente, sofrendo as agruras da pobreza, motivadora do comentário do narrador: "Sim, o Dr. Jeremias era simples, lhano, modesto, tão modesto que.." (ASSIS, 1962, p. 375), para finalizar com a frase: "Mas, ai dele! A modéstia atou-lhe a língua" (Idem, Ibidem, p. 380).

Esse modo de narrar expõe um narrador duplo na materialidade lingüística: afirma e nega, duvida das próprias palavras, como se dialogasse com seu duplo, com o outro que o constitui. Assim como Jeremias, o narrador também recua. Tem medo de "se expor", de "pecar" contra a autenticidade dos fatos que narra. Coloca por isso em suspenso o conceito de verdade, visto que como narrador representa uma máscara, cujo relato apesar de estar situado num tempo e num espaço determinados, constitui um simulacro do real.

Reforçando esse aspecto, o livro de que o conto é parte, *Histórias sem data*, sinaliza para o leitor a atemporalidade do narrado, ou seja, os fatos distantes no tempo podem pertencer a qualquer época, pois dizem respeito à natureza humana. A proposta do título comentada pelo próprio Machado de Assis indica essa intenção subreptícia de criar o distanciamento e ao mesmo tempo a aproximação com o ser humano num tempo indeterminado, para

convalidar e generalizar as peculiaridades do ser humano em geral. Observando os dizeres do autor, na "Advertência da 1ª. edição", a ironia é patente:

De todos os contos que aqui se acham há dous que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título Histórias sem Data parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém que o meu fim é definir essas páginas como tratando, em substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E esse é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação (ASSIS, 1962).

A ênfase dada ao relato de fatos que "não são especialmente do dia, ou de um certo dia", possibilitam a percepção da abrangência pretendida pelo autor. Ao contrapor o título às histórias datadas, o autor sinaliza um modo de ler os contos, pois apesar de datá-los em sua maioria, "não deveriam apresentar data", e se por um lado a explicação do autor torna-se um encaminhamento para a leitura e uma indicação de restrição temporal, por outro as histórias ficam prejudicadas por essa limitação, daí a contradição irônica que será mantida também ao longo desse conto, pois o distanciamento também permite esses laivos de esquecimento, os vazios pontuados de incerteza que caracterizam a narrativa.

O processo dialógico da linguagem e a tessitura narrativa

No conto, é preciso considerar o narrador como uma máscara do autor, apresentando nesse processo o duplo constitutivo de toda comunicação: o eu e o outro, como postula Bakhtin (2003). O texto só se concretiza no diálogo entre duas consciências: do eu e do outro. O outro pode estar no próprio sujeito produtor enquanto leitor e intérprete de seu próprio texto. Também, como no caso do texto literário, pode ser representado por um sujeito alheio ao autor que faz parte de um contexto e que dá sentido ao texto. Há, portanto, na narrativa o encontro de pelo menos dois sujeitos, de dois autores (o que produz e o que lê e interpreta) (BAKHTIN, 2003).

Esse processo dialógico como característica primeira de toda comunicação humana, tem desdobramentos vários, principalmente no que tange à literatura. No texto ficcional, esse procedimento atinge vários níveis, desde o sujeito-autor desdobrado em narrador cuja visão excede à do simples sujeito personagem, até os procedimentos lingüísticos que encontram na linguagem sua concretização, tendo em vista que o ato de comunicação representa um evento discursivo que emerge de uma longa tradição cultural. O homem não é um "Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez" (BAKHTIN, 2003, p. 300).

Essa observação, feita pelo teórico russo, além de demonstrar que a linguagem não é propriedade exclusiva do sujeito, também aponta para a plurivocidade discursiva, pois no fio do discurso perpassam vozes que se cruzam, convergem e divergem em diferentes pontos de vista. Numa obra literária essa questão se torna crucial, pois o autor ao nomear, citar, repetir trechos de textos ou da fala de outrem não o faz aleatoriamente, mas obedece a uma proposta artística de modo coerente. O discurso literário, como todo discurso, representa um campo de tensões e conflitos em que se cruzam vozes de várias instâncias, oriundas do contexto exterior. Sendo assim, se na comunicação normal a bivocalidade é intrínseca, no conto ela se multiplica não só nos mascaramentos assumidos pelo narrador, como também nas vozes que faz soar em sua narrativa.

Considerando esse princípio constitutivo do texto artístico, convém analisar com cuidado as escolhas de Machado de Assis, como o autor responsável pela arquitetônica da obra, efetuadas ao longo de sua narrativa.

Antes de tudo é preciso considerar a epígrafe inicial, extraída do texto bíblico do livro de Jeremias. A epígrafe sinaliza para o leitor um modo de ler o conto estabelecendo um diálogo tenso entre o trecho recortado, a fonte de onde foi extraído e a narrativa em questão. Assim, além de sintetizar uma ação que diz respeito à personagem do conto, também faz remissão ao papel desempenhado por essa personagem bíblica, acionando a memória do leitor

que transita de uma para outra instância comunicativa criando um eco sobre os fatos relatados no conto. Convém, por isso, recuperar a história desse personagem mítico, de acordo com a versão original. No texto bíblico, o profeta Jeremias cumpre a função de um anunciador de catástrofes ao povo hebreu, cujas ações de adoração de ídolos estrangeiros provocam a ira divina, revertendo em tragédias, doenças e mortes para o povo. Por isso a ação do profeta junto ao povo é pregar aquilo que as pessoas não querem ouvir, ou seja, as maldições de que irão ser vítimas. Sua pregação em tom profético, poético ou confessional, prevê a destruição e os males que afetarão o povo, por isso é recebida com protestos que motivam sua prisão. Essa missão árdua, digna por ser ele o eleito, o escolhido para ser o porta-voz divino é ao mesmo tempo ingrata, porque é a ela que se devem seus infortúnios. Por isso não é aceita passivamente, ao contrário, é motivo de protesto cuja intensidade resulta em sua prisão. Assim, ao final de sua vida, Jeremias amaldiçoa-se pela tarefa que lhe foi atribuída por Deus.

Essa menção inicial, em forma de epígrafe, embora não explicita todo o infortúnio vivido pelo personagem bíblico, sinaliza o diálogo estabelecido com o conto, cujo trecho recortado enfatiza o pedido do povo ao profeta — que aceite suas súplicas. Inicialmente, essa é a atitude correlata no conto em que os credores pedem a intervenção de Jeremias para curar Tomé, e assim, reaverem o dinheiro aplicado. Sob esse aspecto, a epígrafe e a narrativa encontram-se em sintonia. Entretanto, ao mencionar o episódio bíblico toda a história de Jeremias é acionada na memória do leitor, sinalizando tanto similaridades quanto divergências num processo tenso na constituição desse enunciado ficcional. Assim, como o profeta, Jeremias ao diagnosticar a doença de Tomé, é assediado pelos credores que suplicam sua intervenção. Todavia, ao tratar do doente, salva o povo da miséria, contrariando seu papel original de apenas prever desgraças. Por outro lado, o destino trágico dessa personagem está associado ao papel do profeta, pois no conto Dr. Jeremias sofre os infortúnios do mal que curou em parte, mas do qual se tornou a maior vítima, porque

trabalhou sem receber e, apesar de ser uma pessoa de muitos méritos, morreu pobre, como afirmam os credores socorridos por ele: "Adeus, grande homem!", "Grande homem, mas pobre diabo" (ASSIS, 1962, p. 380).

A segunda voz desfaz o valor heróico da personagem, estabelecendo um contraponto com seu homônimo bíblico, cuja ambigüidade de caráter tem o papel desmitificador.

A epígrafe inicial aponta o rumo que o texto vai tomar, não de modo pontual, mas sugestivo, mantendo com ele a tensão dialógica, já que não se trata mais da concepção religiosa do contexto bíblico da epígrafe. Mas, sim, de um modo laico de interpretá-la, dando ao texto um tom ao mesmo tempo erudito e irônico.

A ironia como um procedimento de linguagem

A ironia como figura de linguagem foi discutida ao longo do tempo desde os conceitos filosóficos propostos por Aristóteles, entendida como uma atitude do homem, até os dias atuais, em que é tomada como efeito de linguagem na perspectiva discursiva. Conceituada no plano da retórica e por várias teorias lingüísticas, como atesta Brait (1996, p. 60-103), a ironia diz respeito aos significados implícitos na materialidade lingüística. Traçando o percurso das diversas teorias que tratam dessa questão, Brait situa-a na perspectiva discursiva, demonstrando que a ironia decorre do contraste entre o enunciado e a enunciação:

O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões (BRAIT, 1996, p. 106).

Sendo assim, há um jogo interdiscursivo estabelecido entre o eu e o outro, o enunciador e o enunciatário, de modo a fazer soar dois tons diferentes

no fio do discurso, evidenciando o contraste de duas vozes, uma que afirma e outra que nega, como se fosse uma citação. Nesse sentido, a ironia é:

uma citação, ou seja, o ironista convoca em seu enunciado, sob forma de alusão ou de paródia, um universo axiológico (coletivo ou individual) estabelecido em outros discursos e com o qual ele não compartilha (BERTRAND *apud* BRAIT, 1996, p. 106).

Para compor esse universo irônico, o autor muitas vezes recorre a textos de outros autores, de vozes estranhas, em forma de fragmentos, de citações, com o objetivo de subverter os valores estabelecidos. Entre os vários meios de incorporação do já-dito encontram-se: repetição, citação explícita, alusão indireta, possibilidade de diferentes traduções de um mesmo texto, citação sem tradução, citação entre aspas sem referência precisa, paródia, trocadilho, clichê, provérbio, como ensina Brait (1996, p. 107).

Sendo assim, a epígrafe inicial constitui por si só uma citação, pois, apesar de situar-se fora da narrativa, dela participa, constituindo com ela um tenso diálogo. A citação é uma forma de mobilização de conhecimentos adquiridos, mas esquecidos, provocando o leitor, acionando sua memória. Compagnon, partindo da origem latina do termo "citare" (excitar, mobilizar), procura explicar a sua função discursiva:

Toda citação no discurso procede ainda desse princípio e conserva seu peso etimológico: é um embuste e uma força motriz, seu sentido está no acidente ou no choque. Analisando-a como um fato de linguagem, é preciso contar com sua força e zelar para não neutralizá-la, pois essa força fenomenal, esse poder mobilizador, é a citação como é em si mesma, antes de ser para alguma coisa (COMPAGNON, 2007, p. 60).

Assim, a menção ao episódio bíblico na epígrafe cria o movimento de aproximação e afastamento do enunciado narrativo com o original místico, sugerindo, além das palavras citadas, uma relação trágica entre os destinos das duas personagens: a do conto e a do relato bíblico. Entretanto, o grau de tragicidade da vida de ambas não é equivalente, por isso a ironia se estabelece em vários níveis.

Num primeiro momento, evidencia-se o contraste entre a função profética da personagem bíblica, designada pela divindade, e o apequenamento da personagem do conto, cujo âmbito se restringe a uma comunidade interessada nos bens materiais, voltada para o lucro decorrente do sistema capitalista. A referência ao espaço físico onde vive Jeremias é um indicativo desse apequenamento frente à grandiosidade mítica do profeta homônimo, cuja vida trágica tem conotação divina. Ele obedece a um projeto existencial traçado pela divindade do qual ele se torna mero mediador. Jeremias, ao contrário é reconhecido por sua projeção profissional em áreas pouco significativas, sem ressonância no âmbito social.

Num segundo momento, a salvação dos credores no conto se opõe à destruição da vida prevista pelo profeta. Esse contraste entre a missão divina cumprida pelo profeta e a missão diminuta cumprida pela personagem no conto tem efeito irônico. O místico, em contraste com o profano, também cria o embate de duas vozes em dissonância, instalando a ironia.

Além desse recorte mais evidente que, de certo modo, organiza a narrativa e conduz a leitura, há outras referências que são dignas de serem mencionadas, pelo jogo significativo que mobilizam.

A musa da dança e da alegria, Terpsícore, é mencionada estabelecendo o diálogo com a mitologia: "Terpsícore bracejou e perneou diante deles as suas graças jucundas, e tanto bastou para que alguns esquecessem a úlcera secreta que os roía" (p. 377). A seguir o narrador se distancia dos fatos para fazer um comentário, empregando para isso uma citação latina: "*Eheu! Fugaces... Nem mesmo a dor é constante.*" (p. 377), pontuando numa tonalidade diferente as observações sobre a rapidez com que o esquecimento das dores e angústias que assolam o homem se instala diante de prazeres temporários, "fugaces". A recuperação dessa voz faz ecoar a tradição filosófica sobre o comportamento humano, responsável pela decadência do império romano. Ao lado dessa citação latina aparece outra na língua inglesa, "the open, trusting generous manner of the other", recuperando a mordacidade do pensamento anglo-saxão,

sobre o comportamento natural do homem. Essa citação de uma tradição mais moderna vem apoiada na teoria pseudo-científica de Charles Lamb, sobre as duas raças que constituem a humanidade: as que emprestam e as que tomam emprestado.

Lamb foi um autor que viveu no início do século XIX, nasceu na Inglaterra, mas viveu grande parte de sua vida na Índia. Conhecido por seus ensaios e cartas, foi responsável pela tentativa de popularização de Shakespeare para a juventude, escrevendo, com a colaboração de sua irmã Mary, *Tales from Shakespeare*. Seus ensaios são, em sua maioria, de cunho autobiográfico, de teor melancólico e, muitas vezes, irônico. Tornou-se conhecido por suas cartas que constituem importante documento literário e humano.

Ao fazer menção a essa teoria de Lamb, a ironia machadiana fica patente, pois faz referência ao evolucionismo e ao positivismo, teorias científicas do final do século XIX, que procuram explicar a natureza humana no padrão rigoroso das ciências. Lamb é conhecido por tentar explicar muito do comportamento humano sob o prisma científico, mas de modo empírico. Ao repetir as palavras desse pensador em sua língua original inglesa, reveste-as de autoridade, mas de uma autoridade insignificante, pois seu autor não tem muita representatividade nem conhecimento para formular teorias desse teor. Além disso, mistura duas observações de campos diferentes: o racial e biológico com o psicológico e comportamental.

“A teoria de Ch Lamb acerca da divisão do gênero humano em duas grandes raças: a dos que emprestam e a dos que tomam emprestado”. O comentário do narrador vem pontuado pelo sarcasmo, pois os que emprestam o fazem de má vontade enquanto os que recebem acreditam na generosidade daqueles. Ao invés de mostrar que o que empresta confia na lealdade do devedor, o narrador inverte a perspectiva, como se os que recebem fossem mais generosos: “a primeira contrasta pela tristeza do gesto com as maneiras rasgadas e francas da segunda, *the open, trusting, generous manner of the*

other" (ASSIS, 1962, p. 377). Desse modo, o narrador vai contra a expectativa do leitor, fazendo soar uma voz estranha que desconstrói a visão estabelecida de um contexto social mercantilista, marcado pelo lucro e pela usura.

Além dessas referências, pautadas pela autoridade, o narrador insere, em seu discurso narrativo, outros tipos de citação de cunho popular, tais como ditos, chavões, provérbios. Enunciados de afirmações e conclusões prontas, como os que seguem:

"Ah! Mas aqui pegou o carro";
"Mateus, primeiro os teus";
"[...] a boa justiça começa por casa";
"Quem é tolo pede a Deus que o mate", fazem soar vozes de naturezas diferentes, oriundas do empirismo cotidiano.

Os provérbios, incluindo nessa categoria, de modo geral, chavões e ditos populares, têm essa característica de veicular um saber popular cuja origem é desconhecida, mas que se atualiza a cada momento de sua enunciação, servindo, desse modo, a propostas comunicativas diferentes. Ao mobilizar esse recurso, o narrador se posiciona como um integrante de uma comunidade social, portador de um saber generalizado, mas que contém uma forma de conclusão, uma verdade particular já pronta, recebida passivamente pelo leitor.

D'une manière générale la locution désigne un état de fait sous l'espèce de l'énoncé. C'est toute la différence par rapport au mythe ou à la devinette, formes qui se réalisent dans le couple quesio-réponse et donc l'espèce est donc comme on l'a vu, la *conversation* ou le *dialogue*. Mais l'énoncé de la locution ne progresse pas par liaison ou par conclusion d'une idée à une autre, d'un jugement à un autre ; il se rapport à un état de fait d'une manière unique et absolue et nous dirons que son espèce est celle de l'*affirmation* et non du *déroulement*, qu'elle est *apodictique* et non pas *discursive*. Il est clair que l'espèce affirmative est la seule qui permette à ce que nous avons appelé l'expérience de s'exprimer (JOLLES, 1972, p. 130-1).

Diferentemente do mito, dos emblemas e das adivinhas, o provérbio não propõe um questionamento, não interroga o leitor (JOLLES, 1972, p. 127-

30). Também não apresenta um conteúdo moral, mas um comentário generalizante, abrangente.

O narrador no conto incorpora, assim, um modo de compreender os fatos de acordo com a visão corrente, apresentando uma resposta pronta aos problemas relatados. Essas vozes em forma de comentário, recuperadas do contexto social imediato, justapostas a outras vindas de uma tradição cultural instituída, como a cultura grega, a judaico-cristã e a literária, cria certa dissonância entre elas, de efeito irônico, pois apela ao mesmo tempo ao instituído, fazendo soar a voz da autoridade e ao imediato da sabedoria popular, fazendo soar a voz do bom senso, da prática cotidiana. A tensão decorrente desse embate é responsável pela ironia. Como fenômeno bivocal, dialógico, essas formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico, são formas de subversão de valores estabelecidos (BRAIT, 1996).

Assim, a finalização da estória, com a negação da verdade suposta "Tudo falso" e a afirmação do inesperado, "a verdade é que o Tomé Gonçalves, no dia em que falecera, tinha um só credor no mundo — o Dr. Jeremias", estabelece o contraste entre a expectativa de cura pelo saber e conhecimento do médico e a incapacidade de solução do próprio problema, passando da posição de herói para a de vítima de sua própria incompetência.

Tal fragilidade encontra-se também na enunciação narrativa, tendo em vista que o narrador, como responsável pelo que relata, também titubeia naquilo que enuncia, demonstrando sua fragilidade como contador. Ao contrário do narrador, cuja autoridade é inquestionável e que povoa as narrativas da tradição romântica e realista, o narrador do conto, cuja voz está enfraquecida, necessita do apoio de outras vozes para dar veracidade aos fatos. Em decorrência dessa situação também trapaceia na linguagem, assim como as personagens que participam de sua narrativa. Coloca em xeque os saberes em todos os níveis, desde os míticos até os científicos, quando menciona as duas grandes raças que constituem a humanidade, na perspectiva de um ensaísta

cujos conceitos científicos estão fundados em sua visão particular do comportamento humano.

A cenografia que compõe essa cena enunciativa “se mostra para além de toda cena de fala que seja dita no texto”, ela mostra “um processo fundador, formando uma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252-3).

As marcas que caracterizam uma cenografia podem ser de vários tipos. Podem mostrá-la no texto, implicitamente; pode ser indicada no título ou na menção de um gênero, no prefácio do autor ou explicitamente no próprio texto (MAINGUENEAU, 2006, p. 256).

Nesse conto de Machado de Assis, ela se valida no prefácio em que o autor já explicita a ironia de sua proposta na explicação do título e na sua contradição: as histórias sem data são datadas. Em sintonia com essa contradição, o narrador conta os fatos sem segurança sobre o que relata, afirmando e negando ao mesmo tempo, demonstrando a duplicidade de sua enunciação que necessita de outras vozes para ser validada. Dialoga por isso tanto com a tradição quanto com as vozes da sabedoria popular.

Desse modo, o autor engendra sua narrativa, inovando e antecipando um processo moderno de composição literária, cujo narrador perdeu a posição de conhecedor absoluto daquilo que relata, refletindo desse modo as injunções de um contexto social pautado pela insegurança, decorrente das transformações provocadas pela industrialização e pelo progresso urbano. Os saberes e o conhecimento adquirido ao longo do tempo não respondem mais às novas necessidades, atuando de modo arrevesado sobre os seres que vivenciam as transformações em tal contexto.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado. *Histórias sem data*. In:_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, vol.2.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2002.

BIBLIA SAGRADA. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Balsa, 1974.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____; MELO R. Enunciado, enunciado concreto, enunciação. In:_____
(Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *A personagem*. 7.ed. São Paulo: Ática, 1999.

COMPAGNON, Antonio. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JOLLES, André. *Formes simples*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.