

TANIA DE CASSIA SILVA

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:
A CARACTERIZAÇÃO DE VIRGÍLIA À LUZ
DAS FIGURAS DE LINGUAGEM**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

TANIA DE CASSIA SILVA

**MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:
A CARACTERIZAÇÃO DE VIRGÍLIA À LUZ
DAS FIGURAS DE LINGUAGEM**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a Dr^a Beatriz Berrini.

**SÃO PAULO
2006**

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

Ao nosso Criador que me deu força,
discernimento e perseverança para
concluir mais uma etapa importante
em minha vida.

A minha mãe, por me apoiar nos
momentos difíceis ao longo desta
trajetória.

A meu marido e minha filha por
compreenderem minha ausência,
mesmo estando presente.

AGRADECIMENTOS

A Deus:

Por permitir que eu realizasse um de meus maiores sonhos: fazer o curso de Mestrado em Literatura e Crítica Literária.

Aos mestres:

Em especial, à Prof^a Dr^a Beatriz Berrini, minha professora e orientadora, por me incentivar nos momentos em que eu achava que não estava fazendo um bom trabalho; por me ensinar; por dedicar longas horas a tirar dúvidas de cunho teórico a fim de que elas não prejudicassem minha pesquisa; por compreender os problemas de saúde que me acometeram em determinados momentos... enfim, por acreditar em mim, e à Prof^a Dr^a Maria José Gordo Palo, professora de Pré-Projeto e Pesquisa, por ter me dado a oportunidade de rever meu projeto até que ele adquirisse consistência para se tornar efetivamente uma dissertação. À Leila de Aguiar Costa e à Maria Aparecida Junqueira que também demonstraram ser pessoas muito solícitas a mim, e, sobretudo, à Márcia Lígia di Roberto Guidin, minha inesquecível professora de Literatura do curso de Lato-Sensu.

À minha família:

Sobretudo a minha mãe, por nunca ter duvidado de minha capacidade intelectual na busca de um título tão sonhado; por ter cuidado de minha casa e de minha filha quando precisei, e também pela ajuda financeira em determinados momentos dessa árdua trajetória.

Às minhas amigas:

Penha Heloísa, Jucimeire, Trindade e Mônica, por compartilharem comigo as angústias e alegrias conquistadas nessa batalha. Em particular, agradeço a você

Ana, por agüentar meus ataques de rebeldia e de desespero nos momentos difíceis e, mesmo assim, me encorajar para continuar lutando por meus objetivos.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo:

Por ter me concedido a oportunidade de continuar meus estudos através do Projeto “Bolsa-Mestrado”. Sem ele a realização deste sonho jamais teria sido possível.

A todas as pessoas que acreditaram e confiaram em mim.

...[As palavras] foram inventadas para servirem aos pensamentos, e as melhores conseqüentemente são as que melhor explicam os conceitos do nosso espírito, e fazem nos ânimos [das outras pessoas] o efeito que pretendemos...

(QUINTILIANO, *Instituições Oratórias*)

MEMORIAS POSTHUMAS

DE

BRAZ CUBAS

DE

MACHADO DE ASSIS

RIO DE JANEIRO

TYPOGRAPHIA NACIONAL

1881

... a dor que se dissimula dói mais ... (Brás Cubas)

RESUMO

SILVA, Tania de Cassia. **Memórias Póstumas de Brás Cubas: a caracterização da Virgília à luz das Figuras de Linguagem**. 134 f. Dissertação (Stricto-Sensu) – Universidade Pontifícia Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

Esta dissertação foi concebida a partir da idéia de se fazer uma análise da personagem Virgília - das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - através das Figuras de Linguagem. Para sua realização, foram utilizadas como fundamentação teórica as concepções dos seguintes pesquisadores: Roland Barthes, Chaïm Perelman, Paul Ricoeur, Frederick Nietzsche, Olivier Reboul, Quintiliano, Aristóteles, Gérard Genette, Tereza Lúcia Halliday, Walter de Castro, Hélio de Seixas Guimarães e Ana Cecília Lessa, Beth Brait, Vladímir Propp, Søren Kierkegaard, Márcio Gimenes de Paula, Henri Bergson e Douglas Colin Muecke. Todos eles, de uma forma ou de outra, diretamente ou indiretamente, direcionaram seus estudos à Retórica. A importância desta disciplina advém do fato dela ser, desde a Antiguidade, imprescindível à formação intelectual do povo grego, já que seu objetivo principal era ensinar "a falar e escrever bem", ou seja, era estudar os "meios de persuasão" presentes no discurso. E como nenhum discurso é desprovido de segundas intenções, sabia-se, já naquela época, que a "manutenção do poder" provinha do domínio das "técnicas persuasivas". Assim, partindo desses conceitos, procurou-se justamente colocar em evidência os recursos retóricos, ou melhor, as figuras de linguagem utilizadas por Brás Cubas – o narrador das "Memórias" – na caracterização de Virgília. Mas, para isso, não se perdeu de vista este narrador *autodiegético* (a única voz a narrar a história), porque é claro que ele irá se aproveitar desta situação para denunciar as mazelas sociais, ainda que tenha de expor a si mesmo (enquanto protagonista) e Virgília, seu antigo caso amoroso.

Palavras-chave: figuras de linguagem – ironia – retórica – técnicas persuasivas.

ABSTRACT

SILVA, Tania de Cassia. **Posthumous Reminiscences of Brás Cubas: the description of Virgília through figures of language.** 134 f. Dissertation (Strictu-Sensu) – Universidade Pontifícia Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

This dissertation was born from the idea to make the analysis of the character Virgília – she begins at “Posthumous Reminiscences of Brás Cubas” – through the figures of language. To its achievement were used like theoretic foundation the concepts of the next researchers: Roland Barthes, Chaïm Perelman, Paul Ricoeur, Frederick Nietzsche, Olivier Reboul, Quintiliano, Aristóteles, Gérard Genette, Tereza Lúcia Halliday, Walter de Castro, Hélio de Seixas Guimarães e Ana Cecília Lessa, Beth Brait, Vladímir Propp, Søren Kierkegaard, Márcio Gimenes de Paulo, Henri Bergson e Douglas Colin Muecke. They all, in a way or another, directly or indirectly, take their researches at Rhetoric. This subject was very important to the Greek people because, since the Antiquity, it was necessary to its intellectual upbringing, even though its main goal was to teach “speaking and writing well”, in other words, its objective was to study “the ways of persuasion” present in the speech. And, how it’s known that there isn’t free speech “second intentions”... the Greeks were one of the first people to realize that “the maintenance of the power” come of the dominance of the “persuasive techniques”. This way, based on these concepts, looked for to put in evidence the rhetoric elements, or rather, the figures of the language used by Brás Cubas, the narrator of the “Posthumous Reminiscences”, in the description of Virgília. But, to that, it didn’t lose sight this *autodiegetic narrator*, even though his voice is the only one to tell the respective narrative, and, of course, that he will take this opportunity to denounce the social injustices, even if he has to expose himself (as main character) and Virgília, his old affair.

Keywords: figures of language – irony – rhetoric – persuasive techniques.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa das Memórias Póstumas de <i>Brás Cubas</i> de 1881.....	07
Caricatura de Machado de Assis.....	110
Machado de Assis e a Linha do Tempo.....	114
Curiosidades.....	115
Rio de Janeiro.....	116
A Sociedade Carioca.....	120

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. O que são as “Memórias Póstumas de Brás Cubas”?.....	21
2. Fundamentação Teórica.....	27
2.1. Tereza Lúcia Halliday.....	27
2.2. Frederick Nietzsche.....	29
2.3. Aristóteles.....	28
2.3.1. A <i>Techne Rhetorike</i>	31
2.3.1.1. <i>Inventio</i>	32
2.3.1.2. <i>Dispositio</i>	34
2.3.1.3. <i>Elocutio</i>	35
2.4. Gerard Genette.....	35
2.5. Walter de Castro.....	36
2.6. Paul Ricoeur.....	38
2.7. Olivier Reboul.....	39
3. A Ambivalência do Discurso de Eu-Narrador e do Eu-Protagonista..	42
4. Virgília: a Retórica da Dissimulação.....	47
Conclusão.....	93
Bibliografia.....	104
Anexos.....	111
1. Resumo Biográfico de Machado de Assis.....	112
2. Cronologia das Obras do Autor.....	113
3. Machado de Assis e a Linha do Tempo.....	114
4. Curiosidades.....	115
5. Rio de Janeiro: uma cidade em transformação.....	116
6. A Sociedade Carioca em Imagens.....	120
7. Texto Complementar: A Retórica Antiga.....	122
8. A Retórica: Cronologia.....	131

INTRODUÇÃO

Machado de Assis é incompreensível. Era isto que eu pensava quando, na adolescência lia as obras do autor de *D. Casmurro*. Hoje sei que naquela época fazia uma leitura imatura desse romance e é certo que isto acontecia em relação às outras obras machadianas e de outros autores também.

O que me leva a dizer categoricamente que não fui muito diferente da maioria dos leitores de Machado, pois achava suas histórias cansativas, sem nexos... E assim fui continuando meus estudos. O que quero dizer é que passei por esse escritor sem lhe dar a devida importância, e sem entender o quão valorosa é a Literatura para a formação do indivíduo.

Verdade é que, já naquela época, o Ensino Médio relegava tal disciplina a segundo plano, visto que priorizava a Gramática da Língua Portuguesa como sendo primordial para o ensino da língua materna, isto tanto nos estabelecimentos municipais como nos estaduais.

O tempo passou e aventurei-me a cursar o Ensino Superior; contudo ainda não foi aí que me aproximei deste magnífico autor da forma que deveria ser. Passei pela universidade aprendendo as concepções de cada escola literária, suas analogias e dissonâncias, seus principais representantes e tomando contato com aquelas obras consideradas pela Crítica como universais. Todavia, a Literatura (e em especial a obra de Machado de Assis) não tinha ainda adquirido uma importância vital em minha vida.

A essa altura, alguém poderá indagar: mas afinal quando tal “processo” ocorreu? Ou melhor: quando se deu a mudança desse estágio de leitura “superficial” para um estágio intelectualmente mais avançado, mais amadurecido?

Ele ocorreu durante o curso e pós-graduação que fiz – o *Lato Sensu* –, no momento em que me deparei com uma professora que, além de possuir muito conhecimento e domínio nas questões literárias, conseguiu o que a maioria dos educadores (como eu) desejam: fazer com que a “frieza” do conteúdo programático adquirisse um significado especial, ao mostrar-me a relevância da Literatura na

formação da sociedade brasileira e, em particular, a contribuição de Machado à nossa prosa.

Qual seria o seu método para conseguir tal proeza? Antecipo-lhes a resposta (ainda que ela os deixe decepcionados): não havia nenhum método milagroso, não. Havia uma coisa que a meu ver era bastante simples, mas que acendeu o meu desejo de prosseguir esses estudos, e se resume numa única palavra: paixão. Isto mesmo, paixão pelo que ela fazia, paixão pela Literatura e as “verdades” que encerra.

Assim, se alguém hoje me questionar se Machado continua sendo “incompreensível”, não terei receio em responder que sim, mas deixarei claro que isto não acontece com o mesmo teor de antigamente, pois a cada leitura feita, sobretudo de seus críticos, descubro sempre algo de novo, seja no âmbito de suas obras ou no âmbito de sua vida pessoal.

Contudo, convém dizer que o que mais admiro nele é a sua lucidez na forma de conceber o mundo e em lidar com os problemas humanos, ou melhor, com a psique humana.

Certo é que ao longo desta pesquisa, percebi que foram muitos os que falaram da obra de Joaquim Maria Machado de Assis (sua fortuna crítica é imensa!). Uns enfatizaram sua infância de menino pobre e mulato, sua timidez, sua gagueira, sua infância no morro do Livramento vendendo balas e ouvindo, às escondidas, as aulas destinadas a outras pessoas; outros autores, ao contrário, preferiram consagrar a superioridade de Machado que superou as vicissitudes da vida – sobretudo a epilepsia que muito o atormentou –, mantendo-se sempre perseverante quanto aos seus ideais literários.

Face a isso, gostaria de fazer apenas algumas referências sobre alguns de seus pesquisadores antes de prosseguir.

Lúcia Miguel-Pereira¹ afirma que “(...) o maior valor de sua obra reside no fato de ter sido uma experiência, um modo de interrogar a vida. Interrogação que ficou sem resposta (...). E [que] para esconder (...) a decepção – [Machado] preferiu sorrir, ficar de lado, com um ar de espectador desinteressado” (PEREIRA, 1949, p.16), uma vez que:

¹Biógrafa que escreveu um dos principais livros sobre Machado: *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. 4ªed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1949.

... desde os primeiros escritos, ainda hesitantes, possui[a] a ciência do termo justo, empregado no sentido exato. Nenhum ornato, nenhum excesso na sua frase. O emprego do adjetivo, sobretudo, revela[va-lhe] uma inata vocação estilista (...) . Foi um inovador, o primeiro grande escritor brasileiro; abriu caminho para a nossa geração. No seu tempo, a sua atitude foi de reação. No decurso da sua longa carreira literária, representou, contra a incontinência verbal dos românticos, contra o rebuscamento do fim do século, contra a escravização à forma dos parnasianos, a reação da simplicidade, do bom gosto, do direito do brasileiro a se fazer ouvir na língua que ia criando (PEREIRA, 1949, p.213-214).

Tudo isto porque “abandonou, pouco a pouco, toda a exterioridade para mergulhar no mundo interior, marcando pela primeira vez nas nossas letras o primado do espírito sobre o ambiente²” (PEREIRA, loc. cit. apud ATAÍDE, Tristão de, 1922).

Todavia, com o passar do tempo, o “bruxo do Cosme Velho” acabou descrente na raça humana, ao descobrir que existem males maiores do que os nossos meros problemas individuais, psicológicos, transformando-se num grande pessimista.

Sobre isto, Augusto Meyer dirá

...o ponto de partida do grande pessimista é uma doença (no caso de Machado, a epilepsia), e nessa doença está contida a fatalidade temperamental do seu gênio, do seu insulamento, da sua implacável lucidez também. (...) Condenado pela vida, condena-a também, vingando-se com o sarcasmo implacável, do alto da sua solidão. E a mesma lei de compensação que supriu as deficiências vitais com a reação cerebral, criando nele o analista cruel que se defende atacando, vai sublimar aos poucos o sentido “humano, demasiadamente humano” dessa luta, removendo-a para o campo da arte, polindo as asperezas, curando as feridas com a alegria artística de criar, transformando, enfim, o demolidor num criador (MEYER, 1952, p.96-97).

² Ibidem, p. 217 apud ATAÍDE, Tristão de. Estudo publicado no volume *À margem da História da República*, 1922.

Parece-me que aqui a “lei de compensação” corresponde à “lei da relatividade” pregada por Machado de Assis. Lei esta presente no capítulo CV³ das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde ele nos revela que nada é inteiramente bom ou ruim, nada é o que parece, tudo é relativo.

Vivendo numa época de transição (Monarquia para a República), numa sociedade que se afrancesava em tudo (comia-se, lia-se, vestia-se à francesa, bem como se ia a teatros franceses, como o Alcazar Lírico), Machado não poderia deixar de ser influenciado por aquele mundo. Tanto que, no que tange aos seus escritos, Raimundo Magalhães Jr. afirmou que fazer citações “era esse um dos seus prazeres especiais. Gostava de fazer praça de seus conhecimentos da literatura estrangeira, citando no original o que podia e cabia nos limites de suas crônicas ou de seus contos” (MAGALHÃES JR, 1955, p.225).

Convém dizer que apesar dos recursos limitados, Machado leu muito e dentre os autores lidos encontramos grandes mestres da literatura, e isto, com certeza, contribuiu para enriquecer sua mente criadora, uma vez que adaptando essa literatura à realidade brasileira, pôde promover uma mudança radical na nossa forma de concebê-la.

Agrippino Grieco, por sua vez, vê isso com grande antipatia, e mordazmente declara: “os ironistas, no seu limitado mundo de negação e derrota, só conseguem repetir-se uns aos outros, em episódios anedóticos ou efeitos de palavras de uma aflitiva monotonia (...)” (GRIECO, 1959, p.35).

Para este crítico, Machado de Assis não passou de um aproveitador de “falas alheias”, e, para dar veracidade às suas palavras, GRIECO procurou nos mostrar que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, considerada pela crítica como a maior obra machadiana, não passava de um amontoado de trechos retirados de outras obras da vasta literatura universal.

E, para fazer valer seu ponto de vista sobre esse assunto, fez um levantamento minucioso das citações encontradas na obra do autor de Quincas Borba, reportando-as aos seus verdadeiros donos: Laurence Sterne, Xavier de Maistre, Rabelais, La Fontaine, Lamartine, Garrett, Byron, Shakespeare,

³ O capítulo referido aqui é o intitulado “Equivalência das Janelas” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 608). Nele Brás Cubas reflete sobre a encenação que fez perante D. Plácida, após a saída de sua amada e Lobo Neves, o marido de Virgília, que havia aparecido na casa de Gamboa, lugar onde aconteciam seus encontros amorosos com a moça, mas que aos olhos alheios pertencia a agregada.

Maupassant, Chateaubriand, Flaubert, Heine, Montaigne, etc.(GRIECO,1959, p.34-42 passim).

Certo é que, num dado momento, ele abrandava sua ira e acrescenta: “não há nada de deprimente nas ‘reminiscências’ de Machado (é assim que as chama) (...) Todos (...) imitaram, e às vezes mais do que ele: Stendhal, Eça de Queirós, d’Annunzio, Anatole France” (GRIECO, 1959, p.41).

Todavia isto não passa talvez de um momento de compaixão ao relembrar a vida do “mulatinho de São Cristóvão”, porque em seguida diz ironicamente que “na parte inferior de Sterne é que Machado se aproxima (...), a vontade de ser bizarro a todo o transe, o desejo, nem sempre vitorioso, de assombrar o leitor, o abuso das paradas súbitas, das divagações enigmáticas, das discussões alheias ao contexto (...)” (GRIECO, 1959, p. 46).

Face a tão exaltada ira, há ainda que dizer que Machado não só foi atacado sob este prisma, pois também acusavam-no de absenteísta.

A respeito da escravidão, Machado lutou, a seu modo, contra as injustiças causadas por esse sistema econômico, pois, sendo extremamente comedido, principalmente na fase madura de sua vida, não era um homem

... para rasgos(...). Não fez da abolição (...) um refrão de todos os dias. Seria, porém, erro total, ou de informação, ou de má fé, dá-lo como desinteressado, em relação a tal problema. O cargo, no Ministério da Agricultura, impedira-o de ir para a agitação dos comícios. Mas lá mesmo, ele trabalhava em favor dos escravos (MAGALHÃES JR, 1955, p. 146).

Para elucidar essa questão, Roberto Schwarz utilizará de argumentos que demonstram que Machado se preocupava sim com as questões de cunho nacional, e ao cabo, nos convencerá que o mesmo já enxergava as impropriedades contidas no nosso sistema político e econômico, pautadas na escravidão e no apadrinhamento, face às idéias liberais importadas dos burgueses europeus que foram implantadas aqui no Brasil. Isto porque alguns indivíduos que detinham o poder em nossa sociedade faziam-se liberais sendo na verdade conservadores, ou

seja, estavam a favor da exploração dos escravos em seus latifúndios, já que lucravam com essa prática.

Acrescente-se a essa situação o problema do clientelismo, mais conhecido como a “política do favor”, que cada vez mais se tornava um hábito generalizado. Sistema ideológico por natureza, a relação entre os “homens livres⁴” e os donos dos latifúndios pautava-se num “acordo de cavalheiros”, onde os primeiros deviam gratidão eterna aos segundos.

Relação esta não muito diferente daquele sistema instituído na Idade Média européia e denominado feudalismo, que era assim definido: os servos (pessoas que não tinham propriedades) deviam subserviência a seus suseranos, os senhores donos da terra, bem como deviam pagar-lhes tributos em troca de um pedaço de terra para cultivar. E desde que pagassem a porcentagem que cabia aos senhores feudais, poderiam obter algum lucro com a venda de seus produtos agrícolas.

No entanto, diferentemente deles, o sistema sócio-econômico brasileiro era outro, pois os dependentes, ou melhor, os “agregados⁵” não tinham direito a nada, porque sendo ideológico o vínculo que os prendia aos donos da terra, na prática não existia nenhum contrato que os obrigava a bajular esses senhores nem algum outro que garantisse a sua sobrevivência. Mas como isto era uma prática comum naquela sociedade, ambos, “locador e locatário”, aceitavam as regras daquele contrato invisível, uma vez que ambos tiravam vantagem daquela situação⁶ (SCHWARZ, 1977, p. 13-19).

De forma semelhante a Roberto Schwarz, John Gledson, outro crítico machadiano, dirá que Machado “queria escrever um romance que refletisse o período também em seus aspectos político e intelectual”. Tal romance seria representado especialmente pelo *Quincas Borba*, pois este apresentava “uma importante ruptura na ficção de Machado”. Nela o autor “associa o personagem [QB] com o país: como o Brasil, Rubião enriqueceu subitamente e desperdiçará essa fortuna, deixando-se esbulhar por capitalistas cujos verdadeiros interesses estão no exterior” (GLEDSON, 1986, p.68-72).

⁴ Denominação dada à parcela branca da população que não possuía nenhum tipo de poder, comparando-o aos latifundiários e aos monarcas.

⁵ Outra denominação dada à expressão “homens livres”.

⁶ SCHWARZ, op. cit. p. 13-19 passim.

Em poucas palavras, John Gledson nos afirmará que o marido de Carolina

... pretendia que seu personagem [Rubião] retratasse, através de seu inconsciente e de sua incipiente loucura, os conflitos não apenas do provinciano que enfrenta uma sociedade metropolitana, mas cheio de dinheiro e com uma filosofia louca, os conflitos com os quais estava aturdida a sociedade brasileira, mesmo em níveis dos quais essa sociedade não poderia ter inteira consciência (GLEDSON, 1986, p. 81).

E por fim, concluí: “(...) Creio que as mudanças, as dúvidas, o próprio ceticismo de Machado são resultados em grande parte, de um ajustamento inteligente a um certo tipo de realidade – a brasileira” (GLEDSON, 1986, p.75). O que significa que o autor estava “cada vez mais consciente, de que existe um acordo entre a configuração da História e a forma na literatura” (GLEDSON, 1986, p. 109).

Afrânio Coutinho, outro crítico brasileiro, resumirá Machado no âmbito literário da seguinte forma:

...inimigo do diletantismo e da improvisação, tendo por máxima “aprender investigando” estudou com perseverança, meditou os clássicos e os modelos da língua e dos gêneros, dos quais recebeu as leis da arte literária e com os quais aprimorou o instrumento expressional e a poética do idioma; disciplinou o temperamento, a inspiração e a imaginação; não teve pressa nem cedeu à sedução da facilidade (...) e aprendeu que a originalidade e a invenção não necessitam de lançar-se contra a tradição (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 23).

Além disso, completará sua apreciação dizendo que a obra machadiana é

dominada pelo senso estético, pelos valores estéticos. O que nela predomina não é a preocupação social sem embargo de estar presente a imagem do social, a sociedade do seu tempo, por ele observada com olhar agudo, sensível e registrado. Mas a realidade, o meio, para ele, constituíam apenas a base, a matéria-prima que à imagem de todos os grandes artistas, ele transfigurava e transformava em arte (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 24).

A essa altura, é possível questionar: qual terá sido o principal objetivo de minha pesquisa? Discorrer sobre as descobertas realizadas por estes e outros pesquisadores da obra de Machado? Só isso?

É óbvio que não. De fato, meu objetivo não é esse, mas sim estudar a estrutura narrativa das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a fim de caracterizar a personagem Virgília à luz da Retórica; ou seja, pretendo mostrar as suas características, o seu comportamento e tudo mais que lhe diga respeito através dos princípios da Retórica, ou melhor, por meio das figuras de linguagem, o que não foi feito até agora.

Para tanto, utilizarei as concepções de Roland Barthes, Quintiliano, Aristóteles, Gérard Genette, Hélio de Seixas Guimarães/Ana Cecília Lessa, Tereza Lúcia Halliday, Nietzsche, Chaïm Perelman, Paul Ricoeur, Salvatore D'Onofrio, Walter de Castro, Olivier Reboul, Beth Brait, Henri Bergson, Márcio Gimenes de Paula, Søren Kierkegaard, Douglas Colin Muecke e Vladímir Propp como fundamentação teórica.

Depois, aventurar-me-ei no mundo taxionômico das figuras, sem perder de vista aquelas que nortearão minha pesquisa, isto é, em primeira instância, procurarei enfatizar a *ironia* e a *hipérbole*, que a meu ver são as figuras que mais se destacam na obra; e, em segunda instância, darei a devida atenção às demais figuras: a *metáfora*, a *comparação*, o *hipérbato*, o *zeugma*, a *gradação*, o *eufemismo*, a *antítese*, a *sinédoque*...

Convém dizer ainda que apesar de minha pesquisa estar direcionada à personagem da narrativa, deter-me-ei um pouco no narrador desta narrativa, pois, segundo creio, ele é o responsável pela caracterização de Virgília, uma vez que sua voz é a única a narrar a história, ou seja, é a partir de sua perspectiva que tomamos conhecimento acerca de tudo quanto se passa na história.

Mas antes de partir para o campo da Retórica propriamente dito, acredito ser indispensável uma breve exposição sobre o *corpus* escolhido, ou seja, acredito ser relevante trazer à tona algumas questões relativas à estrutura das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis.

1. O QUE SÃO AS “MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS”?

As *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁷ publicada em livro em 1881 foi e ainda hoje é considerada pela Crítica uma das principais obras machadianas por ter sido a responsável por promover uma ruptura com o padrão romanesco do século XIX e com sua obra anterior, aquela da Primeira Fase.

Tanto é verdade que Capistrano de Abreu (1881 apud REGO, 1989, p. 09) após entrar em contato com esta intrigante obra, foi um dos primeiros a indagar a sua procedência, e que depois de algumas considerações concluiu em seu artigo “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance?” que elas são mais alguma coisa, porque “o romance aqui é simples acidente”.

SCHWARZ (1997, p. 61), outro estudioso do assunto, nos dirá que “embora muito solta, a forma do romance é biográfica, entremeada de digressões e episódios cariocas”.

Em MPBC, há um narrador-personagem, Brás Cubas, brasileiro rico e desocupado que, morto, já no além, e cansado de não fazer nada, resolve narrar a própria vida e os maus costumes de sua sociedade.

Todavia, Brás é um indivíduo volúvel⁸ e, por isso, ele mudará o trajeto percorrido por aqueles que seguiam a tradição romanesca, começando a narração infringindo um dos conceitos que fundamentam esta tradição: a verossimilhança (como veremos a seguir no comentário de Roberto Schwarz), ao relatar-nos primeiro o dia de sua morte, ou melhor, do seu funeral, para só depois, cronologicamente, narrar-nos alguns acontecimentos de sua infância, passando pela juventude até alcançar a vida adulta.

Isto significa que sua narração será entremeada de episódios que delatarão a ociosidade em que viveu, a sua completa inutilidade, tanto em agir quanto em tomar decisões cabíveis, assim como será entremeada de acontecimentos onde Brás conta a maneira como esbanjou a fortuna herdada do pai com amores, viagens,

⁷ A partir daqui referir-me-ei às *Memórias Póstumas de Brás Cubas* por meio da sigla MPBC.

⁸ Segundo Roberto Schwarz, a “volubilidade” de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional: o desrespeito e o abuso por parte das classes dominantes em relação aos desfavorecidos. Assim, sendo um legítimo representante desta classe, Brás não abrirá mão de seus privilégios sociais nem depois de morto, transmitindo, enquanto narrador, “travo de classe à escrita” (SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Edições 34, 1997, p. 20-46 passim).

filosofias vãs que apenas firmavam o seu privilégio de classe (como o Humanitismo), projetos políticos sem sentido (como a o aumento das barretinas dos soldados), estudos medíocres na Universidade de Coimbra (como ele mesmo nos contará), amores luxuriosos (como o caso com a espanhola Marcela), passeios ao teatro e ida a jantares em restaurantes caros, como o Pharoux, etc.

SCHWARZ (1997, p. 17) nos dirá ainda que o

tom [desta obra será o] de abuso deliberado, a começar pelo contra-senso do título, já que os mortos não escrevem. A dedicatória saudosa (...) em forma de epitáfio, é outro desrespeito. Mesma coisa a intimidade com que de entrada, é provocado o leitor, caso não goste do livro: “pago-te com um piparote, e adeus”.

Sobre a intromissão deste narrador petulante, o crítico afirmará que sua atitude deverá ser vista como “regra de composição da narrativa e como estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (SCHWARZ, 1997, p. 17-18) Tudo isso porque

... o impasse ideológico [dessa elite] está transcrito no arcabouço de personagens e episódios das *Memórias*. No livro como fora dele, a forma peculiar tomada pela vida do espírito expressava o desconforto e o deleite de participar da vida moderna sem renunciar aos benefícios da iniquidade, isto é, sem pagar tributo ao preceito de igualdade formal entre os homens (SCHWARZ, 1997, p. 67).

Esta concepção foi instituída desde a Revolução Francesa (1789), e constituía a base dos ideais liberais que estavam em voga naquela ocasião.

Este crítico ainda definirá o padrão das MPBC do seguinte modo:

a) um episódio de ação propriamente dita, isto é, tomado à vida de Brás Cubas ou à esfera, em veia realista. [É um mundo] onde a sociedade patriarcal e paternalista tenta conviver com as normas vigentes no liberalismo europeu, ainda que esta mistura seja impossível na prática por serem alicerçadas em bases distintas. b) um episódio intercalado que difere – em assunto e gênero – do primeiro cujo movimento interrompe, [sendo esta interrupção] considerada uma precedência da imaginação sobre a realidade. c) novo episódio em veia realista. Ao reatar com o outro, sublinha o caráter arbitrário da intercalação. Entretanto como não retesa ou disciplina a intriga, a continuação é gratuita por sua vez, também ela se integra à narrativa através da volubilidade (...) estabilizando-lhe o primado. Os condicionantes práticos da ação, que dão caráter realista do episódio, ficam relegados e inaproveitados, quer dizer, sem desaguar na continuidade manifesta do movimento (SCHWARZ, 1997, p.77-78).

Por sua vez, Valentim Facioli (BOSI et al,1982, p. 09-59) afirmará que “a segunda fase romanesca machadiana baseia-se na mudança de foco narrativo”, em que o narrador passa a ser uma personagem que, acima dos demais personagens, isto é, numa posição superior, elevada, denuncia as humilhações e maus tratos presentes no relacionamento da classe dominante em relação aos desfavorecidos (agregados e escravos), embora também seja um integrante desta classe.

Enylton de Sá Rego (1989, p.34), por outro lado, entenderá que a visão deste narrador é oriunda do *Kataskopos* (observador distanciado) e do *spoudogeloion* (riso cômico-sério), ambos pertencentes à tradição luciânica.

Segunda esta tradição, a visão de mundo do narrador é uma visão ambígua, em que se tende a tornar sério o que é cômico e cômico o que é sério, pois através do riso (*gelon*) o satirista fala com seriedade (*spoudaion*) denunciando a falta de virtude daqueles que compunham aquela sociedade.

José Guilherme Merquior (1972, p.12-20 apud SÁ REGO, 1989, p.16) foi outro pesquisador que, em seu “Gênero e Estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, definiu semelhantemente esta obra, dizendo tratar-se de “um representante moderno do gênero cômico fantástico (...), também conhecido como literatura menipéia” (esta designação faz jus a Menipo, fundador desta tradição, que posteriormente será chamada de luciânica, nome este advindo do nome de seu sucessor, Luciano).

MERQUIOR (1972, p.12-20 apud SÁ REGO, 1989, p.13) sugeriu esta definição ao constatar que havia elementos dessa literatura presentes na estruturação narrativa das MPBC, tais como: ausência de distanciamento enobecedor dos personagens e de suas ações, mistura do sério e do cômico, absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança, frequência da representação de estados psíquicos aberrantes e uso constante de gêneros intercalados.

O que me faz afirmar que seus conceitos não diferiam muito dos pesquisadores que citei anteriormente, já que a visão pessimista do narrador – predominante na Segunda Fase machadiana – também é vista por ele como fator determinante de sua posição social (SÁ REGO, 1989, p.20).

A meu ver, são concepções bastante pertinentes, visto que o próprio narrador das MPBC declarará no Capítulo LXXI – “O senão do livro”:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica, vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...(MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 583).

Com certeza, Machado sofreu influência da sátira luciânica, não só pelos argumentos citados acima, mas porque se sabe que uma das obras encontradas em seu acervo – *Oeuvres Complètes de Lucien de Samosate*⁹ (tradução francesa de Eugène Talbot, 1874) – pertencia justamente a este escritor satírico; logo, não é de espantar que as características de sua sátira estejam presentes nas MPBC, podendo ser resumidas da seguinte forma:

⁹ Luciano de Samósata nasceu na cidade de Samósata (pequena vila fortificada às margens do Eufrates e antiga capital do pequeno reinado de Comagena) em meados de 120 e 140 d. C.

... criação – ou continuação – de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia (...); utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; estatuto ambíguo e caráter não-moralizante (...), na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; aproveitamento sistemático do ponto de vista do kataskopos ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua visão-de-mundo (SÁ REGO, 1989, p.42-45).

TEIXEIRA afirmará que “o interesse desse romance não reside no enredo. Todo o seu valor, enorme, consiste na arte com que é escrito e na maneira nova pela qual se ligam os acontecimentos”. Tanto é que, para ele, o objetivo de Machado era antecipar a antinarrativa, visto que

... as *Memórias Póstumas* abandonam a técnica tradicional e introduzem outra, revolucionária, a qual consiste em preferir as surpresas do discurso às surpresas da ação, isto é, busca a novidade na maneira de dizer e não no que acontece (TEIXEIRA, 1988, p.93).

Conseqüentemente, nesse tipo de narrativa, os acontecimentos quase nunca se ligariam por uma relação estrita de causa e efeito, mas sim, mais freqüentemente, pela livre associação de idéias ou palavras (TEIXEIRA, loc. cit). “Forma” esta cultuada exaustivamente pelos artistas do século XX, e responsável por promover grandes mudanças culturais.

Terminada a apresentação do *corpus*, vamos passar agora aos fundamentos teóricos que alicerçarão esta dissertação. Isto é, proponho estudar, ainda que brevemente, algumas concepções teóricas acerca da Retórica, uma vez que elas contribuirão para a realização dos objetivos propostos por mim neste trabalho.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tendo em vista que o objetivo principal de minha pesquisa é esclarecer como as figuras de linguagem contribuem para a caracterização da personagem Virgília, minha proposta é que façamos primeiro algumas considerações acerca das concepções teóricas utilizadas no corpo desta dissertação.

Convém dizer, no entanto, que neste momento não serão citados todos os teóricos apresentados na introdução, pelo simples fato de que certos conceitos foram melhor aproveitados durante a análise da referida personagem (vide capítulo 4); por conseguinte, será possível encontrar abaixo apenas as concepções teóricas de alguns desses pesquisadores: Tereza Lúcia Halliday, Frederick Nietzsche, Aristóteles, Gérard Genette, Paul Ricoeur, Walter de Castro e Olivier Reboul.

2.1. TEREZA LÚCIA HALLIDAY

O que é Retórica? Do que ela trata? Quando surgiu? Qual é a sua função? Estas foram as primeiras indagações que me ocorreram quando tracei de fato o caminho a seguir para a realização deste estudo acadêmico.

Assim, em Tereza Lúcia Halliday encontrei a seguinte explicação a respeito da Retórica: “Numa sociedade democrática, convivem várias ‘retóricas’, isto é, várias maneiras de descrever, explicar e justificar as coisas, buscando o entendimento entre as pessoas que podem concordar ou não com o que lhes é descrito ou explicado” (HALLIDAY, 1990, p. 08).

Isto significa que cabe à Retórica “examinar, descrever, prescrever e avaliar atos e eventos que visem influenciar percepções, sentimentos, atitudes e ações, com palavras e outros símbolos” (HALLIDAY, 1990, p.09), porque “quando agimos retoricamente, construímos a realidade com símbolos, entre os quais palavras, figuras e sons investidos de significados” (HALLIDAY, 1990, p. 45).

E se tudo isto é composto de recursos lingüísticos, fica fácil entender que, para a Retórica, esses recursos são totalmente indispensáveis, uma vez que

os alicerces da construção retórica são assentados com um vocabulário que compõe as imagens e sentimentos a evocar na mente do público e o predispõe a aceitar (ou rejeitar) a definição das coisas propostas pelo comunicador. No assentamento desses alicerces, usamos associações de idéias, que chamamos de “metáforas” (HALLIDAY, 1990, p. 48).

Por fim Tereza conclui: “o uso de metáforas é um hábito indissociável de nossa capacidade de falar e escrever. Todos nós usamos palavras para descrever uma coisa em termos de outra” (HALLIDAY, 1990, p. 49).

2.2. FREDERICK NIETZSCHE

Este teórico irá nos dizer que a Retórica é republicana porque “ela só pode ter lugar entre sujeitos de uma cidadania. Ser cidadão é poder persuadir e ser persuadido” (NIETZSCHE, 1995, p. 12). O que em outras palavras significa que numa sociedade democrática, “se tem de estar habituado a suportar os pontos de vista mais alheios e mesmo experimentar um certo prazer na contradição” (NIETZSCHE, 1995, p. 16).

Tudo isto porque

sem democracia, não há lugar para a persuasão nem, conseqüentemente, para a retórica. (...) Não há lugar para a persuasão pela simples razão de que todos estão já, por definição, persuadidos de uma estória que conhecem e que é a da sua própria existência (mito) (...) (NIETZSCHE, 1995, p. 09-10).

Sobre isso irá dizer ainda que o mito, tal como a retórica, suscita uma opinião (*doxa*) e não um conhecimento verdadeiro (*epistêmê*); sendo a verossimilhança dos fatos seu alvo almejado (NIETZSCHE, 1995, p. 16-17). Contudo, deixemos de lado a questão do mito e continuemos a concepção de NIETZSCHE acerca da Retórica:

A postura persuasiva só faz sentido quando uma diferenciação exista entre os interlocutores que se distinguem pela sua individualidade privada (...) Isto é, só num contexto social e cultural onde haja lugar para uma distinção do público e privado se poderá desenhar uma situação persuasiva e consequentemente retórica (NIETZSCHE, 1995, p. 11).

Adiante ele explica que isto só é possível no momento em que “os interlocutores se reconhecem mutuamente como iguais, ou seja, quando reciprocamente se reconhecem como sujeitos de um discurso que, recusando a violência, é capaz de mover a mente do outro, de a co-mover” (NIETZSCHE, 1995, p. 13).

Ao cabo, Frederick Nietzsche afirma: “a retórica é o inconsciente da linguagem e esta resulta da arte da retórica”, pois “a linguagem surge já feita de artifícios retóricos, nomeadamente de metáforas. A linguagem que pensamos exprimir um sentido primeiro é apenas o esquecimento de uma figura retórica. A linguagem constrói-se sobre o esquecimento da retórica” (NIETZSCHE, 1995, p.18).

E concluí: “(...) A essência da linguagem é retórica porque ‘o homem formador da linguagem’ recebe sensações que restitui sob a forma de cópias formando imagens sonoras que são já um tropo: ‘A plena essência das coisas nunca é apreendida’” (NIETZSCHE, 1995, p.19).

2.3. ARISTÓTELES

Para este filósofo, a Retórica é a essência da linguagem porque “não quer instruir, mas transmitir a outrem uma emoção e uma apreensão subjetivas” (NIETZSCHE, 1995, p. 45). Nesse sentido, “ela se ocupará apenas dos meios discursivos de persuadir e convencer, inventariando as suas técnicas argumentativas” (NIETZSCHE, 1995, p. 09).

Mais tarde, ao refletir um pouco mais sobre estas idéias, Aristóteles chegou à conclusão de que deveria sistematizá-las, e foi assim que surgiu uma de suas mais importantes obras: *Arte Retórica* e *Arte Poética*. Nela, ele prescreveu quais seriam

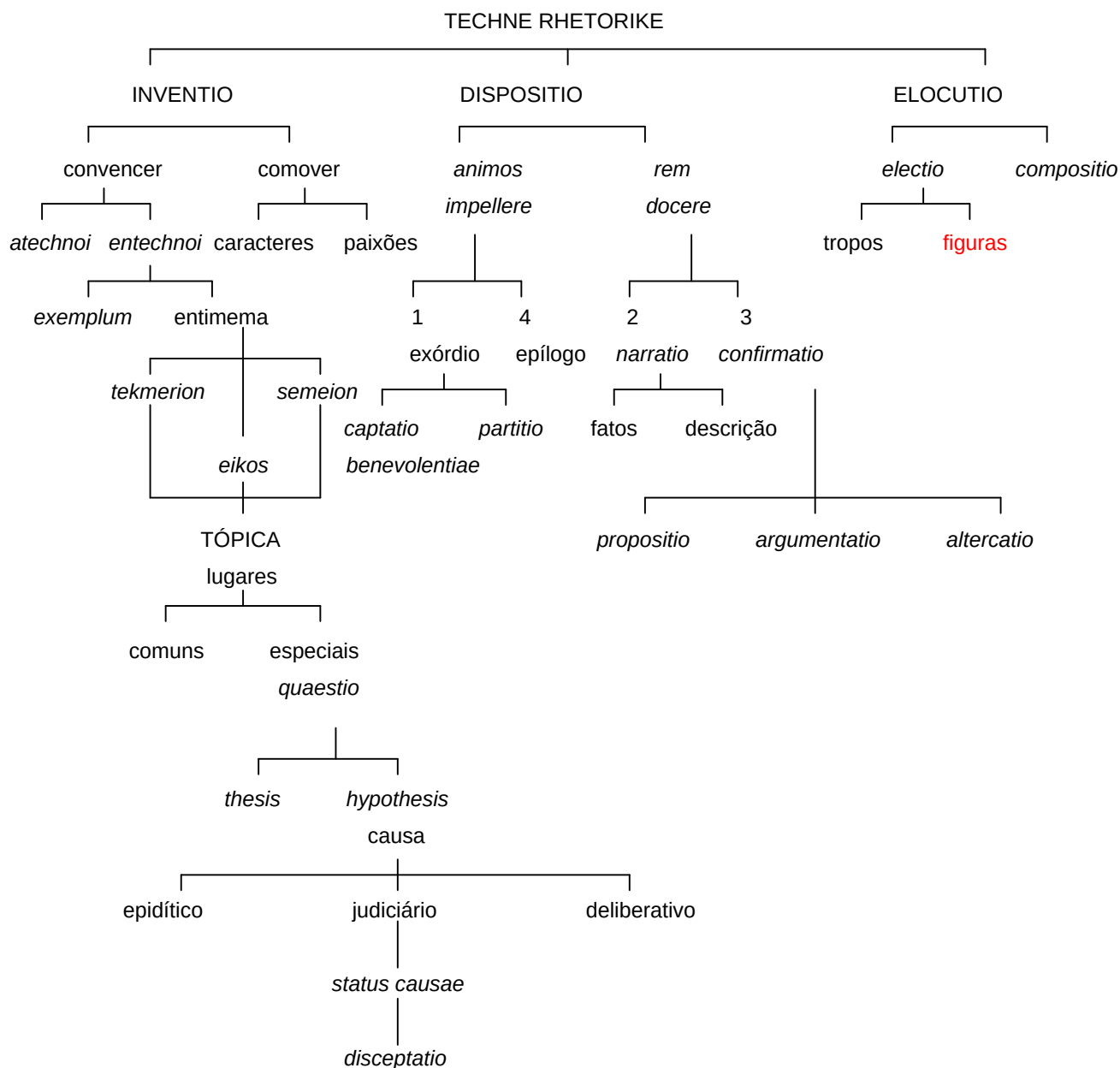
os meios argumentativos necessários para se alcançar um determinado objetivo, ou seja, prescreveu as “técnicas argumentativas” necessárias a um discurso persuasivo e as dividiu em três partes distintas.

Desse modo, irá dedicar o livro I da Retórica ao emissor da mensagem, isto é, ao orador, que ao tomar conhecimento da *Inventatio*, estará apto a conceber argumentos coerentes que posteriormente serão utilizados para persuadir o público ouvinte; já o livro II será voltado a este público, considerado receptor da mensagem; e o último deles, o livro III, será dedicado exclusivamente à mensagem, que se preocupará, sobretudo, com a *lexis* (*Elocutio*), isto é, com as figuras, e com a *taxis* (*Dispositio*), a ordem das partes do discurso (BARTHES, 1975, p. 156) .

Mas como se deu esta subdivisão? Em que Aristóteles se baseou para criar este “manual” de Retórica?

Acredito que ele se baseou em sua *Techne Rhetorike*, mais conhecida como “Árvore Retórica”, e o que me interessa nela é justamente a parte dedicada ao estudo da *Elocutio*, por estarem justamente aí localizadas as figuras de linguagem (vide esquema abaixo).

2.3.1. A *TECHNE RHETORIKE*



A *Techne Rhetorike* ou “Árvore Retórica” de Aristóteles divide-se, como foi exposto acima, em três partes distintas: a *Inventio*, a *Dispositio* e a *Elocutio*. Contudo, faz-se necessário dizer que Aristóteles deixa de fora o quarto e o quinto item da arte retórica: a *hyprocrisis* (a encenação do discurso por parte de um orador

que deve se fazer comediante) e a *memória* (capacidade que o orador tem de lembrar de tudo o que precisa dizer). Todavia, desconsideremos este fato e nos atentemos para a divisão de sua “Árvore Retórica”.

2.3.1.1. *INVENTIO*

Assim, da *Inventio* partem dois grandes caminhos: um lógico, outro psicológico: *convencer* e *comover*. O primeiro se subdivide em *atechnoi* (razões de fora da *techne*) e em *entechnoi* (razões que fazem parte dela).

Explicando um pouco mais: “as provas *fora-da-techne* são as que escapam à liberdade de criar o objeto contingente [porque elas se encontram] fora do orador. São razões inerentes à natureza do objeto”; enquanto “as provas *dentro-da-techne* dependem, ao contrário, da capacidade de raciocínio do orador” (BARTHES, 1975, p. 184). Estas também se subdividem, dando origem ao *exemplum* e ao *entimema*.

O *exemplum* (*paradeigma*) é “a indução retórica. Procedê-se de um particular a outro, através do elo implícito, até atingir-se o geral. (...) [Ele] pode ter qualquer dimensão: será uma palavra, um fato, um conjunto de fatos ou a própria narração deles”; já o “entimema é um *silogismo retórico*, desenvolvido unicamente ao *nível da mentalidade do público* (diz-se que é preciso se colocar no nível das pessoas), partindo do *provável* ou tendo como ponto inicial, básico, o pensamento popular”. Ele “é uma dedução de valor concreto”, pois é considerado “um raciocínio popular de fácil manejo entre homens incultos” (BARTHES, 1975, p.186-188).

O *entimema* se origina a partir de *premissas*¹⁰, e se subdivide em: *tekmerion* (indício certo que se baseia na universalidade da experiência), *eikos* (indício baseado em uma indução imperfeita, pois representa “uma idéia geral que repousa no conceito que os homens criaram através de [suas] experiências”) e *semeion* (é um indício ambíguo que necessita de um contexto para ser transformado em prova real (BARTHES, 1975, p. 192-193).

Ao serem considerados premissas, o *tekmerion*, o *eikos* e o *semeion* poderão ser extraídos de certos *lugares* (tópica). Segundo Port-Royal, eles são “certos pontos

¹⁰ As premissas são certezas humanas, ou melhor, são indícios captados pelos nossos sentidos; não são, portanto, verdades científicas.

capitais gerais aos quais podemos referir todas as provas de que nos servimos nas diversas matérias tratadas” (BARTHES, 1975, p.194).

Sobre os *lugares*, Olivier Reboul apresentará uma concepção parecida com a de Port-Royal, uma vez que afirma que “o lugar é um argumento pronto que o defensor pode colocar em determinado momento do discurso (...)” a fim de convencer o público que o assiste” (REBOUL, 1998, p. 51). Eles se subdividem em *lugares comuns e especiais*.

Os lugares comuns (*topoi koinoi*) podem ser formas vazias, comuns a todos os argumentos, ou estereotipadas, proposições muito repetidas. Eles se subdividem em: 1) *topos da modéstia afetada* (o orador declara que o assunto está acima de suas forças); 2) *topos do puer senilis* (aborda o tema do adolescente dotado de sabedoria ou do velho prendado com a beleza e graça da juventude); 3) *topos do locus amoenus* (paisagem ideal, Elíseos ou Paraíso) e 4) *as adunatas (impossibilia*; descreve fenômenos, objetos e seres contrários como bruscamente compatíveis); ao passo que os lugares especiais (*eide, idia*) são verdades particulares (BARTHES, 1975, p.197-199).

Deste último, origina-se a *quaestio* (assunto, forma do discurso), e esta se ramifica em *thesis* e *hypothesis*.

A tese (*thesis*) é “uma questão geral, sem parâmetro de lugar ou tempo”; enquanto que a hipótese (*hypothesis*) é “uma questão particular. Implica fatos, circunstâncias, pessoas, um tempo e um lugar. É também conhecida como *causa*: um ponto problemático em que existem contingências variadas e tempo” (BARTHES, 1975, p.201). Sua subdivisão se dá segundo os gêneros do discurso: o epidíctico, o deliberativo e o judiciário.

Dentre esses gêneros, o único a se bifurcar é o *judiciário*. Dele surge a “*statue causae*” (o ponto a julgar, o primeiro choque entre os adversários), e, como consequência, a *disceptatio* (a articulação entre as partes após o atrito das duas partes)” (BARTHES, 1975, p.202).

Uma vez percorrida toda a *probatio* (conjunto de provas lógicas destinadas a convencer), devemos retornar à primeira ramificação para informar que às provas subjetivas ou morais destinam-se à parte do *comover*, mais conhecida como a *Retórica da Paixão* de Aristóteles (BARTHES, 1975, p. 202).

Este tópico se subdivide em dois grandes grupos: *ethe* (os caracteres, os tons, as maneiras do orador se portar) e *pathe* (as paixões, os sentimentos, os afetos) (BARTHES, 1975, p. 203).

Finalizado o campo da *Inventio*, passemos ao campo da *Dispositio* e, em seguida, ao da *Elocutio*.

2.3.1.2. DISPOSITIO

A *Dispositio* é o componente da árvore retórica que faz a “ordenação das grandes partes do discurso”, e, não muito diferente da *Inventio*, ela também se subdivide sucessivamente. E a primeira dicotomia a se estabelecer ocorre entre o *animos impellere* (comover) e *rem docere* (informar, convencer).

O primeiro termo, o *animos impellere* é a parte que trata do *exórdio* (introdução da narrativa) e o *epílogo* (desfecho da narrativa), as duas partes extremas do discurso; já o segundo, *rem docere*, refere-se à *narratio* (relação dos acontecimentos) e a *confirmatio* (estabelecimento das provas ou vias de persuasão), ou seja, as duas juntas referem-se ao “desenvolvimento” do discurso (BARTHES, 1975, p.206).

Retornando ao *exórdio*, encontramos-lo subdividido em: *captatio benevolentiae*, cujo objetivo é “seduzir os ouvintes e ganhar-lhes imediatamente as simpatias por uma prova de cumplicidade, e a *partitio*, que “anuncia o plano a seguir” (BARTHES, loc. cit).

Quanto ao *epílogo* (*peroratio, conclusio*), ele não se subdivide, todavia, convém dizer que ele possui dois níveis: o das “coisas” (*posita in rebus*) e o dos “sentimentos” (*posita in affectibus*). O primeiro diz respeito ao momento de retomar e resumir a história (*enumeratio, rerum repetitio*), e o segundo, como foi colocado, refere-se aos sentimentos das personagens (BARTHES, 1975, p. 208-209).

Sobre a *narratio* (*diegesis*), Roland Barthes nos dirá que ela “é a narração dos fatos que entram em causa (...) é a ‘exposição persuasiva de uma coisa feita ou que se supõe feita’. Ela deve[rá] ser ‘clara, verossímil e breve’, pois é uma ‘uma preparação à argumentação’ ” (BARTHES, 1975, loc.cit.). Esta se estrutura a partir dos “fatos” e das “descrições”.

No que tange à *confirmatio* (*apodeixis*), esta se subdivide em: *propositio* (*prothesis*), *argumentatio* e *altercatio*. A primeira está ligada ao ponto de debate, ou seja, diz respeito ao que causou determinado fato; a segunda, à exposição das razões probantes, e a terceira, à interrupção do diálogo do outro por parte de um advogado com a apresentação de uma testemunha (BARTHES, 1975, p. 210).

2.3.1.3. *ELOCUTIO*

A terceira parte da *Techne Rethorike* denomina-se *elocutio* (elocução ou *lexis*). Seu estudo, como o próprio nome diz, recai sobre “a palavra aplicada em determinado contexto (estilo)”. Esta se ramifica em: *electio* (escolha das palavras, isto é, substituição de uma palavra por outra) e *compositio* (reunião das palavras na frase) (BARTHES, loc. cit.). Sendo a primeira, a *electio*, subdivida em *tropos* e *figuras*.

A essa altura, alguém provavelmente estará se perguntando qual é a importância de conhecer as partes que compõe a Árvore Retórica de Aristóteles. Primeiramente gostaria de dizer que sua relevância advém do fato de se saber fazer bom uso dela, uma vez que os conceitos retóricos presentes fazem referência, sobretudo, ao discurso do outro, sempre visando a sua persuasão. Em segundo lugar, como declarei anteriormente, o objetivo de minha pesquisa é demonstrar como as figuras influenciam na caracterização de Virgília, e é preciso saber como elas agem no discurso de outrem, neste caso, do narrador das MPBC.

2.4. GÉRARD GENETTE

Mas o que são figuras mesmo?

Gérard Genette explicará:

...entre a letra e o sentido, entre o que o poeta escreveu e o que ele pensou, se estabelece uma separação, um espaço, e como todo espaço, esse também possui uma forma. Chamamos esta forma uma figura e haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço formado entre a linha do significante (...) e a do significado (...) (GENETTE, 1972, p. 199).

Desse modo, GENETTE tomará de empréstimo a concepção de FONTANIER quando este prega:

o discurso, que só fala à inteligência da alma, não é, considerado quanto às palavras que o transmitem à alma pelos sentidos, um corpo propriamente dito: não há portanto propriamente figura. Existe, entretanto, nas diferentes maneiras de significar e exprimir, algo de análogo às diferenças de forma que se encontram nos verdadeiros corpos... As figuras do discurso são os traços, as formas e os meios...pelos quais o discurso... afasta-se mais ou menos daquilo que teria sido a expressão simples e comum (GENETTE, 1972, p. 200 apud FONTANIER).

Por esse motivo, GENETTE definirá a figura como “separação entre o signo e o sentido, como espaço interior da linguagem” (GENETTE, 1972, p. 201). Assim, sendo a linguagem originalmente retórica, ela expressará o inconsciente dessa linguagem e, conseqüentemente, fará uso de artifícios retóricos conhecidos como figuras de linguagem com a finalidade de preencher este espaço (NIETZSCHE, 1995, p.18).

2.5. WALTER DE CASTRO

Segundo a perspectiva de CASTRO (1978, p.22 apud COSERIU, p. 11-12), as figuras devem ser vistas como “procedimentos regulares de que o homem se vale

para conhecer e classificar a realidade que o cerca, lançando mão de recursos do próprio sistema lingüístico”.

O que implica em dizer que as figuras são relevantes na medida em que representam uma atividade criadora da linguagem, ou melhor, recriadora, já que sua função é preencher o “espaço vazio” deixado entre a linha do significante e o significado do signo (CASTRO, 1978, p. 04-22 passim).

Partindo disso, CASTRO afirmará que a *metáfora* é considerada a figura mais relevante dentre as existentes no campo da Retórica. Ela é “a rainha” das figuras. Essa visão advém do fato dela “regular um número razoável de outras figuras que lhe são assemelhadas ou vizinhas” (CASTRO, 1978, p. 04).

Em segundo lugar, encontram-se a *metonímia* e a *sinédoque*, fazendo o seu contraponto: a primeira considera a transposição de significado da palavra intuitivamente; enquanto a segunda, analiticamente (CASTRO, 1978, p.18).

Isto ocorre porque os pesquisadores costumam distinguir a metáfora da metonímia de acordo com o caráter subjetivo da primeira opondo-o ao segundo devido ao seu caráter objetivo. É o que querem dizer alguns teóricos quando declaram que a metáfora se caracteriza pela similaridade, enquanto que a metonímia vem marcada pela contigüidade.

Mas será que esse é o único motivo que leva a metáfora a configurar-se como a principal figura de linguagem?

CASTRO nos responderá que não. Ele acredita que sua importância advém do fato dela desempenhar muitas funções as quais denomina *sensibilizadora*, *dissimuladora*, *potenciadora* e *unificadora* (todas essas definições partem de um nível superior cujo nome ele intitula “Função Estética”) (CASTRO, 1978, p. 80 apud VIANU).

A *função sensibilizadora* tem como objetivo, como o próprio nome diz, sensibilizar-nos perante o que está sendo mostrado; sua intenção é fazer com que adquiramos a capacidade de “ver mais claramente as coisas” (CASTRO, loc. cit.).

Já a *função dissimuladora* serve ao propósito de “encobrir ou dissimular as impressões e sentimentos, dado que, muitas vezes, não desejamos ou não nos atrevemos a expressá-las francamente”, e por isso mesmo esta função também é responsável por nos incutir juízos de valor sobre determinado assunto (CASTRO, 1978, p. 83).

Por sua vez, a *função potenciadora* serve para “ênfatizar, potencializar as impressões”, muitas vezes exagerando-as (CASTRO, 1978, p. 81).

Quanto à *função unificadora* seu objetivo é “apresentar os distintos dados da realidade numa unidade mais profunda, fundindo-os numa só expressão”. Isto equivale dizer que “sob a diversidade de coisas, fatos e formas jaz a unidade (...) com que o povo e o artista manifestam o ato de apreensão da realidade” (CASTRO, 1978, p.93).

2.6. PAUL RICOEUR

Para este pesquisador “o condutor do sentido metafórico não é mais a palavra mas a sentença como um todo” (comparando com a teoria substitutiva da Retórica clássica).

Segundo RICOEUR, “o processo de interação não consiste meramente na substituição de uma palavra por outra palavra, de um nome por outro (...), mas em uma interação entre um sujeito e um predicado lógicos”. E declara: “se a metáfora consiste em algum desvio (...), esse desvio refere-se à própria estrutura predicativa. Metáfora, então, precisa ser descrita como uma predicação alterada (...)” (RICOEUR apud SACKS, 1992, p. 147).

A seguir declara: “enquanto for verdadeiro que o efeito de sentido é focalizado na palavra, a produção do sentido é transmitida pelo enunciado como um todo. É dessa maneira que a teoria da metáfora depende de uma semântica da sentença” (RICOEUR apud SACKS, 1992, p. 147).

E conclui: “o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um novo significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras” (RICOEUR apud SACKS, 1992, p. 148).

Em sua obra *A Metáfora Viva*, RICOEUR nos dirá ainda que “a figura é um desvio em relação ao uso da linguagem”, e que, como tal, está associada à mudança de “significação da palavra” (RICOEUR, 2000, p. 77).

Sendo a figura um “desvio”, é necessário que delimitemos o espaço aberto por ela, ou seja, é primordial que façamos a redução desse desvio para não causar ambigüidades no discurso, ou mesmo tornar os textos obscuros por demais, porque isto, com certeza, atrapalharia a comunicação entre os interlocutores (RICOEUR, 2000, p. 228).

Paul de Man já nos alertava quanto a este perigo quando dizia que o “espaço” é um lugar que apresenta um enorme poder figurativo; logo, deveríamos usar o bom senso na hora de utilizarmos as figuras, já que seu mau uso, ou melhor, o seu abuso, poderia insinuar idéias erradas, mover as paixões e induzir-nos a um julgamento errado, o que transformaria os discursos em verdadeiras fraudes (DE MAN apud SACKS, 1992, p.20).

2.7. OLIVIER REBOUL

Em sua obra *Introdução à Retórica*, Olivier Reboul, de certa forma, retomará os conceitos pregados por Aristóteles, sobretudo no que diz respeito à “árvore retórica”. Para ele, a Retórica se divide em: *invenção* (*heurésis*, em grego) – o orador busca descobrir quais argumentos lhe são mais propícios e quais os meios de persuasão mais eficazes em relação ao tema de seu discurso; *disposição* (*taxis*) – trata-se da ordenação desses argumentos, donde resultará a organização interna do discurso; *elocução* (*lexis*) – refere-se à redação escrita do discurso, ao estilo; e a *ação* (*hypocrisis*) – proferição do discurso propriamente dito, com tudo que ele pode implicar: voz, mímicas e gestos (REBOUL, 2000, p.43-44).

Comparando esta concepção com a aristotélica, podemos perceber que diferentemente do primeiro, REBOUL acrescenta a “ação” ou *hypocrisis* em seu sistema retórico. Ademais, quanto à classificação dos gêneros do discurso (judiciário, epidíctico e deliberativo), aos argumentos persuasivos (etos, patos e logos) e mesmo em relação aos lugares do discurso (*topoi*), estes são condizentes à concepção de Aristóteles.

Ele dirá também que a Retórica “é a arte de persuadir pelo discurso”, devendo-se entender discurso como “toda produção verbal, escrita ou oral, constituída por uma seqüência de frases, que tenha começo, meio e fim e apresente

certa unidade de sentido” (REBOUL, 2000, p. XIX). E faz um lembrete importante: “a retórica não é aplicável a todos os discursos, mas somente àqueles que visam a persuadir (...)” (REBOUL, 2000, p. XV).

Por fim, ele nos dirá que a Retórica apresenta não só a função *Persuasiva* (cuja definição foi exposta acima e ao longo deste capítulo), mas também outras três funções: a *Hermenêutica* (refere-se à arte do orador em interpretar textos), a *Heurística* (a descoberta de um novo conhecimento) e a *Pedagógica* (quando ensina a compor e encadear os argumentos de modo coerente e eficaz, a cuidar do estilo, a encontrar as construções apropriadas e as figuras exatas, a falar distintamente e com vivacidade) (REBOUL, 2000, p. XVII-XXII).

Esta última função, a *Pedagógica*, nós a encontramos desde os primórdios da criação da Retórica, quando esta disciplina era ainda conhecida como a arte da eloquência na Grécia Antiga, até seu último maior representante Aristóteles; e mesmo nos dias atuais, ela está presente, embora sua existência não tenha o mesmo brilho de outrora nem receba mais esta nomenclatura.

Quanto à definição de figura, este pesquisador dirá que se trata de

... um recurso de estilo que permite expressar-se de modo simultaneamente livre e codificado. Livre, no sentido de que não somos obrigados a recorrer a ela para comunicar-nos. (...) Codificado, porque cada figura constitui uma estrutura conhecida, repetível, transmissível (...) (REBOUL, 2000, p. 113).

E se as figuras possuem um alto poder persuasivo, conforme diz REBOUL, nada mais justo que aprendamos com elas como se dá a sua influência no discurso, principalmente em relação ao discurso do outro.

Com este propósito em mãos, Olivier, de forma taxionômica, irá propor em sua “Introdução à Retórica”, uma lista de figuras onde procurará classificá-las segundo o teor argumentativo de cada uma delas.

De modo que, aquelas que se referiam à matéria sonora do discurso foram classificadas como *figuras de palavras*; as que se referiam à significação das palavras ou grupo de palavras receberam o nome de *figuras de sentido*; já as que tratavam da estrutura da frase, do discurso, receberam o nome de *figuras de construção*; e, por fim, aquelas que se relacionavam o discurso com seu sujeito

(orador) ou com seu objeto foram enquadradas como *figuras de pensamento* (REBOUL, 2000, p.114-115).

3. A AMBIVALÊNCIA DO DISCURSO DO EU-NARRADOR E DO EU-PROTAGONISTA

Levando em consideração os pressupostos teóricos expostos no capítulo anterior, assim como a explanação acerca do *corpus* selecionado, e, não perdendo de vista o objetivo traçado na introdução desta pesquisa – demonstrar como as figuras de linguagem caracterizam a personagem Virgília –, sugiro esclarecer alguns pontos sobre o narrador Brás Cubas, uma vez que sendo as MPBC um romance **autobiográfico**, é certo que este narrador se configurará conforme os ditames deste gênero.

Como sabemos, as MPBC trata-se de uma narrativa escrita por um narrador, Brás, que, morto, lá no além, resolveu criar para se distrair da monotonia de lá. Até aí, nada de excepcional, pois, como tivemos a chance de expor no início desta dissertação, esta técnica já havia sido utilizada por Luciano de Samósata há muito tempo. Todavia, é importante lembrar que aqui, no ocidente, isto ainda não tinha sido feito; logo, para nós, este procedimento narrativo era uma inovação.

Mas, voltemos nossas atenções para este narrador–protagonista. Ele é intrigante por estar dentro e fora da narrativa ao mesmo tempo e também porque, ao falar de si mesmo no passado, ele cria um outro personagem no presente, sofisticado, complexo e digressivo, diferente daquele que fora um dia (FERNANDES, 1996, p.108-110).

Para Ronaldo Costa Fernandes: “o narrador em primeira pessoa é uma voz alterada (...), é uma enunciação pervertida – não o livre exercício de contar”. Ele é uma “voz dupla” (FERNANDES, 1996, 116-127 *passim*).

Deste modo, resta-nos perguntar: como acreditar na verossimilhança dos fatos narrados por um ser supostamente morto? Como acreditar em sua “integridade”? E o pior, como garantir a caracterização de Virgília através das figuras, se tudo que é narrado passa pela óptica deste narrador?

Em Maria Luiza Ritzel Remédios encontrei a concepção de que o *narrador* é *autodiegético* quando:

... recordando etapas de sua existência, dos espaços e dos encontros com a vida (...), a personagem-narradora obriga-se a situar o que é hoje na perspectiva do que foi (...). Faz do presente da narrativa, uma leitura segunda da experiência vivida. (...) A [sua lembrança lhe dá] novas perspectivas, permitindo-lhe levar em consideração as complexidades de determinada situação, no tempo e no espaço (REMÉDIOS, 1997, p. 404-405).

Juracy Assmann Saraiva, por sua vez, irá dizer que o fato das MPBC serem narradas por um defunto-autor é o que causa a “ambigüidade” na obra (na verdade, o termo usado por ele será “ambivalência”) porque isto rompe com as convenções que instituem a verossimilhança ou a autenticidade do relato, facilmente verificável na sua maneira de narrar; quando faz uso de episódios que não obedecem à concatenação seqüencial dos fatos e, por conseguinte, não apresentam a relação de “causa-efeito” pregada pelos clássicos; e também quando em relação à situação espaço-temporal utiliza um duplo discurso, onde verifica-se a “presença de um sujeito enunciador diverso do enunciado”, pois a sensação que temos ao ler essa obra é a de que os dois – o narrador e o personagem Brás Cubas – não são a mesma pessoa (SARAIVA, 1993, p. 44-45).

O que fazer então para resolver este impasse e instituir novamente a questão da verossimilhança narrativa?

De acordo com o mesmo crítico a resolução do problema é alcançada no momento em que o narrador faz uso de uma “inusitada dedicatória”:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

(MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 510)

E explica: ao agir assim, este narrador “desacreditado”, adquire os meios necessários para “instituir a verdade a ser construída pela ficção”, e, ainda que o ato narrativo repouse sobre a inverdade, a verossimilhança o torna pleno, pois só é possível avaliar a vida depois de tê-la plenamente vivido”. O que em outras palavras quer dizer que “Brás Cubas vive na medida em que narra e encontra, na superação da vida, a possibilidade de interpretá-la” porque...

... pela morte, consolida-se pois, a vida do narrador, e se define seu estatuto enquanto enunciador e protagonista do relato; ao mesmo tempo, sobre a morte funda-se a convenção tácita formada entre narrador e leitor, que repousa na adesão deste ao universo ficcional instaurado por aquele (SARAIVA, 1995, p.46-47).

Ou seja:

A morte é a condição ideológica que legitima o narrador como sujeito do discurso, possibilitando-lhe o desvendamento de verdades antes inacessíveis. Ela investe o narrador da autoridade necessária para dirigir-se a um destinatário e se impõe como estigma evidenciador da radicalidade da mudança (...) (SARAIVA, loc. cit.).

Convém dizer ainda que, “a degeneração total da vida (...) deixa de ser mero sintoma de mudança física, para implicar a transformação interior do indivíduo (...)”. O que dá ao narrador esse direito de avaliar e julgar a si mesmo como a sociedade na qual estava inserido, considerando que, em vida, ou seja, enquanto protagonista, aparentava ser o que não era (SARAIVA, 1993, 47-48).

SARAIVA, porém, não irá terminar sua explanação aí, e dirá que a “ambivalência” ocorre ao “nível do discurso”, tanto do narrador quanto do protagonista Brás Cubas, porque revela um problema relacionado à “focalização” dos dois.

Tanto é que adiante, ele conclui que isto ocorre porque o “narrador divide, por vezes, com o protagonista a enunciação da diegese”. Isto significa que os dois

discursos, em determinados momentos da narrativa, se “mesclam”, posto que “a informação, transmitida inicialmente sob a perspectiva do narrador, passa à do protagonista, mas volta a ser apresentada pelo narrador” (SARAIVA, 1993, p. 51). Vejamos o excerto tirado do Capítulo CVI – Jogo Perigoso das MPBC, o que está destacado representa o discurso do protagonista, ao passo que o excedente refere-se ao discurso do narrador:

Respirei e sentei-me. Dona Plácida atroava a sala com exclamações e lástimas. Eu ouvia, sem lhe dizer coisa nenhuma; refletia comigo se não era melhor Ter fechado Virgília na alcova e ficado na sala; mas adverti logo que seria pior; confirmaria a suspeita(...) *Mas depois? Que ia acontecer em casa de Virgília? Matá-la-ia o marido? Espancá-la-ia? Encerrá-la-ia? Expulsá-la-ia?* Estas interrogações percorriam lentamente o meu cérebro (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 608)

Sobre este assunto, AGUIAR E SILVA declarará que

... nos romances de focalização autodiegética (...) aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à intuspecção e ao confessionalismo que caracterizam em geral o romance de narrador autodiegético (...), condicionada pelo temperamento, pelo caráter e pela ideologia do narrador-personagem (AGUIAR E SILVA, 2002, p. 773).

E é isto que justamente acontece com este narrador, pois, neste caso, a *focalização interna* nos assegura apenas o conhecimento daquilo que se passa no seu interior. É por isso que SARAIVA afirma que “a alternância das formas discursivas e, em decorrência a variação no grau de informações, opõem a onisciência do narrador à focalização interna do protagonista e confere autonomia à voz [do narrador] (...)” (SARAIVA, 1995, 51).

Com isso, o narrador não terá acesso à interioridade das outras personagens e terá o seu saber limitado, e isto conseqüentemente fará com que preencha as

lacunas de sua memória a partir das impressões que tivera de si e das demais personagens quando ainda era vivo.

Além disso, não procurará justificar sua má conduta de outrora porque, enquanto narrador, Brás Cubas irá conceber as “imperfeições” humanas como oriundas de sua própria natureza (SARAIVA, 1995, p. 52).

Verdade é que, ao agir assim, este narrador instituirá uma outra divergência no campo narrativo, mas agora não mais entre ele e o seu eu-protagonista, e sim em relação ao seu interlocutor: o leitor. Isto ocorre porque o narrador ao antecipar “os pronunciamentos do leitor e, ao introduzi-lo no próprio discurso, explicita o confronto dialógico que emerge entre ambos” (SARAIVA, loc. cit.).

Tal “conflito” se dá porque o leitor compartilha com o protagonista a mesma perspectiva, ao passo que o narrador, ao adquirir o *status* daquele que ultrapassou a morte, passa a ver com ironia a falsidade que impera nas relações humanas.

Por tudo isso, parodio as palavras de SARAIVA, dizendo que a ambivalência é a característica fundamental do discurso do narrador das *MPBC* e, por isso mesmo, ela impede a consolidação de seu sentido, fazendo com que os leitores menos preparados vejam esta obra com certa antipatia por desconhecer o seu procedimento.

4. VIRGÍLIA: A RETÓRICA DA DISSIMULAÇÃO

Como procurei evidenciar, o que me levou a escolher Virgília como objeto de meus estudos foi o fato dela se sobressair em relação as demais personagens femininas das MPBC, uma vez que, usando as palavras de Alfredo Bosi, ela parece ter uma autodeterminação que “contraria as expectativas do seu meio” (BOSI, 1999, p.97).

Além do mais, à medida que eu refletia sobre o comportamento dessa personagem, foram surgindo algumas indagações que começaram a me incomodar: Como Virgília se situa dentro do contexto social da sociedade patriarcal e paternalista do século XIX? Será que ela representa um novo tipo de mulher espelhado dentro no romance? De que maneira ela enfrenta o universo masculino daquela época? Com submissão? Com astúcia? Adotando comportamentos ambíguos e inesperados? Será que ela tinha consciência de que suas atitudes divergiam dos ideais daquela época quanto ao padrão feminino estabelecido? Será que tinha consciência de aquela sociedade oprimia os menos favorecidos (no caso, os pobres, os escravos e as mulheres), ou ela própria fazia uso dos “dependentes” para alcançar seus objetivos?

Tais questionamentos pareceram-me bastante pertinentes, e a análise dessa personagem sob esta óptica um tanto quanto inovadora, de modo que empreendi um tempo considerável nessa tarefa, a fim de chegar, pelo menos, a algumas respostas plausíveis.

Bem, a primeira informação que temos acerca de Virgília sucedeu no dia do funeral de Brás Cubas:

... Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, – a filha, um lírio do vale, – e... Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentes. (...) Não digo que se carpirse, não digo que se deixasse rolar pelo chão, convulsa. (...) E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo (Machado de Assis, 2004, p. 514).

Ao proceder assim, ou seja, ao apresentar a respectiva personagem por meio do anonimato, de forma misteriosa, Brás consegue chamar a atenção dos leitores para esse fato, ou melhor, para o procedimento que adotou para apresentar Virgília, já que com isso atiçou a curiosidade do leitor em saber quem era essa personagem.

Para conseguir tal efeito, o narrador, por meio da comparação, ainda nos diz que ela “padeceu mais que as parentes” e que o que menos convinha “era aparentá-lo”. O que nos leva a considerar que seu vínculo com Brás representou muito mais que uma mera amizade. Ou seja, tratava-se provavelmente de um antigo relacionamento amoroso.

Adiante, este narrador acrescenta: “...De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção” (Machado de Assis, 2004, p. 515).

Ao descrever Virgília deste modo, o narrador, fazendo uso da *hipotipose*, evoca e traz aos nossos olhos a imagem de uma pessoa completamente inconformada com aquela situação: a da morte de Brás. Morte esta que ele procurou salientar através do uso da *sinédoque* em “olhos estúpidos” e do *eufemismo* “minha extinção” em vez de dizer simplesmente “morte”.

QUINTILIANO, conhecido retórico grego, explicará que a *sinédoque* “foi inventada principalmente para mover os ânimos, pintar as coisas, e pô-las à vista” (QUINTILIANO, 1944, p. 116), e CASTRO, pesquisador das metáforas machadianas, afirmará que o *eufemismo* é a “porta de escape de nomes ou expressões chocantes, que variam conforme o meio e o tempo (CASTRO, 1978, p. 31)

Continuando: após algumas digressões nas quais o narrador, entre outras coisas, conta que o que o levou à morte foi a idéia fixa de inventar um emplasto devido a uma pneumonia mal curada, ele narra a sua genealogia, ou melhor, narra a farsa que envolvia a história da origem de sua família; e, posteriormente, ele volta sua atenção para o momento de sua morte, relatando que a terceira mulher que o velara era Virgília.

Sobre as digressões, Salvatore D’Onofrio, outro crítico importante, nos dirá que elas devem ser consideradas uma espécie de figura porque “interrompe[m] o contato entre os elementos principais da frase ou do período pela inserção de elementos secundários, que têm a função de acrescentar uma reflexão ou sentimento sobre o que está sendo narrado” (D’ONOFRIO, 1978, p. 96).

...Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova (...) pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 518).

Atentemos aqui para o fato de que, após anos sem ver Virgília, Brás depara-se com ela no seu leito de morte e faz questão de dizer, através da *metáfora*, que ela “era uma ruína”, enfatizando o seu estado de “degradação física” pela repetição da palavra “ruína” antecédida pelo adjetivo “imponente” (figura esta conhecida como *anáfora* e, segundo Quintiliano, como *reduplicação*¹¹).

Isto leva-nos a afirmar que, outrora, era provável que Virgília tivesse sido uma pessoa bela e altiva e que, mesmo sendo hoje uma anciã, ainda tentava manter uma postura superior. O que torna *irônica* sua posição atual, pois a utilização do adjetivo “imponente” que devia dar-lhe a idéia de “grandeza”, acaba denotando “depreciação”, uma vez que este adjetivo intensifica o estado em que ela se encontrava.

Outro fato que nos leva a acreditar que essa personagem era uma pessoa dominadora de seus sentimentos diz respeito à maneira com que ela se portou ao se deparar com o estranho que estava no quarto de Brás. Inicialmente, a hesitação que demonstra parece retratar uma personagem romântica que, prestes a dar de cara com o amado moribundo, não tem coragem de enfrentar a visão perturbadora. Porém, isto não passa de um equívoco, visto que, decidida, Virgília entra na alcova, “firme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos (...)” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 519). Ou seja, ela entra decididamente no quarto.

Isto nos faz dizer que a hesitação aparente não era causada por nenhum arroubo sentimental, mas sim pelo fato de ser vista sozinha no quarto de um homem solteiro, o que não era recomendável às moças solteiras.

Sobre a situação das mulheres brasileiras do século XIX, gostaria de fazer um parêntese: segundo Ingrid Stein, se fossem abastadas, deveriam viver confinadas ao lar sob a tutela de um marido, uma vez que não poderiam se emancipar porque não

¹¹ QUINTILIANO, M. Fábio. *Instituições Oratórias*. 2º Vol. Trad. Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944, p. 155.

tinham quase ou nenhuma instrução, não podiam trabalhar fora, não tinham direito ao voto e nem de participar como integrante na política, sendo, por isso mesmo, o casamento o único meio de adquirirem reconhecimento e posição social. Além disso, cabia-lhes também a função de supervisoras das tarefas domésticas (realizadas por escravos e/ou funcionários), a de procriação (sendo que os filhos deveriam ser, de preferência, do sexo masculino, para que mais tarde pudessem continuar a administrar os bens que lhes seriam deixados pelos pais), como também deveriam ser perfeitas anfitriãs e servir como “objetos de ornamentação”, já que freqüentemente eram exibidas como um “troféu” aos olhos dos outros homens (STEIN, 1984, p. 23-30 passim).

Mas voltando aos dois fragmentos anteriores, convém dizer que a forma *antitética* pela qual é descrita esta personagem – uma ora estando “sem ânimo”, outra ora mostrando-se forte, corajosa, ao entrar firme na alcova do ex-amante –, faz com que a vejamos como uma pessoa dissimulada, já que ela não se deixa afetar por nada, adaptando-se rapidamente às mais variadas situações, desde que isso a beneficiasse de alguma forma, é claro, sobretudo frente à opinião pública.

... Virgília deixou-se estar de pé, durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? *De dois grandes namorados, de duas grandes paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois*; havia apenas dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 519).

Além da referência ao atual “estado físico” de Virgília, podemos apreciar neste fragmento a presença de outros elementos retóricos que direcionam os argumentos do narrador, como por exemplo, a interrogação (Quem diria?), que muito mais do que um questionamento, demonstra a perplexidade do narrador (D’ONOFRIO, 1978, p. 101) ao constatar que vinte anos depois nada mais restava do relacionamento dos

dois amantes, a não ser um sentimento de saciedade, mesmo que em doses diferentes.

QUINTILIANO, por sua vez, denunciara que essa “tática” do narrador tem por objetivo “tornar verdadeiro o discurso”, porque ao proceder assim, o discurso parecerá mais sincero (QUINTILIANO, 1944, p. 139).

Outra figura que ocorre no trecho destacado é o *hipérbato*, visto que a oração se apresenta invertida de acordo com o padrão gramatical da língua que poderia ser escrito da seguinte forma: “Vinte anos depois, nada mais havia ali de dois grandes namorados, de duas grandes paixões sem freio”. Seu uso demonstra que o discurso do narrador agora está fragmentado, tal qual seu pensamento que, em questão de segundos, embaralha as imagens do seu passado com as de seu presente.

Gérard Genette declarará que a função do *hipérbato* é justamente essa: incitar a emoção de modo a atrapalhar a “ordem das coisas, portanto, das palavras” (GENETTE, 1972, p. 209).

A descrição de Virgília prossegue, e o narrador nos diz que ela

...tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez(...); e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata (MACHADO DE ASSIS, loc.cit.).

Isto significa que seu aspecto físico havia mudado com o passar dos anos. Agora estava velha e, apesar disso, mantinha uma certa beleza. Beleza que advinha de um ar “sério e materno” que a envolvia. Pura *ironia* porque, como veremos a seguir, isto não passava de fingimento.

Além disso, o narrador fazendo uso de uma oração subordinada substantiva predicativa, diz que Virgília “era das que resistem muito”, ou seja, era uma pessoa

que cuidava da aparência com dedicação extrema. Assim, todo o zelo que tinha consigo mesma retardou-lhe o envelhecimento, pois seus cabelos só começaram a branquear após os cinqüenta anos, quando adquiriu alguns “fios de prata” (*metáfora* de cabelos brancos) e alguns quilogramas a mais atenuados pelo uso da *litote*.

REBOUL comenta que a *litote* é uma espécie de *eufemismo*, porque ao substituir “um significado por outro menos forte”, ela atenua o impacto que a palavra poderia causar na pessoa (REBOUL, 1998, p.122). Tanto é que, aqui, o narrador optou pela expressão “menos magra” em vez de usar o vocábulo “gordo”. Certo é que esse procedimento não foi à toa, pois Virgília havia sido “a eleita de seu coração” durante boa parte de sua vida.

Podemos ainda encontrar as seguintes figuras no citado fragmento: a *metáfora* (novamente), a *sinédoque*, a *comparação* e a *reduplicação*.

A *metáfora* além de estar presente em “fios de prata”, como vimos, ocorre também em “duas grandes paixões sem freio”. Na verdade, está última expressão, por ser uma repetição de sua antecedente, tem apenas a função de enfatizá-la, ou melhor, de enfatizar o amor intenso que Brás e Virgília tinham nutrido um pelo outro.

Em relação à *sinédoque*, podemos declarar que ela ocorre em “dois corações murchos”, já que, tomando a parte (coração) pelo todo (corpo humano), ela sugere que somente “os corações” estão “velhos, vazios e sem energia”, e não os corpos em sua totalidade.

REBOUL explicará esta figura do seguinte modo: ela ocorrerá quando se designar “uma coisa por meio de outra que tem com ela uma relação de necessidade, de tal modo que a primeira não existiria sem a segunda” (REBOUL, 1998, p.121). E não é isto o que acontece nesta passagem? Como conceber que apenas os corações estejam “murchos, devastados pela vida e saciados dela” e não o ser todo?

Quanto à *comparação*, ela se dá quando o narrador compara a Virgília de agora com a de antigamente, dizendo que a de agora está “menos magra” que a outra.

Além dessas figuras, o narrador vai delineando o caráter de Virgília com comentários sarcásticos, e fazendo uso da *ironia* dirá: “tinha agora (...) um ar austero e maternal”, o que em outras palavras significa que “antes ela não o tinha”, ou seja, esta era mais uma de suas “máscaras sociais”.

(Virgília e seu filho visitam Brás Cubas) (...) Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 520).

Aqui verificamos mais uma vez que a *dissimulação* de Virgília é uma constante, tanto que o narrador faz questão de dizer, por meio da *ironia*, que ela “tinha o aspecto das vidas imaculadas”, ou seja, ela tinha apenas a aparência de uma pessoa virtuosa, porque a vida que levava provava justamente o contrário.

Além dessa figura, podemos notar ainda a presença da *anáfora* na repetição da palavra “nenhum”. Figura que ao lado do *hipérbato*, da *sinédoque* e da *metáfora* apresenta-se com determinada frequência nas *Memórias Póstumas*.

Quanto ao trecho “...uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras”, dá-nos a entender que naquela sociedade – patriarcal e tradicionalista – tal conduta não era “normal”, uma vez que demonstrava ser o oposto do esperado: ela não era dócil nem submissa à vontade de seu pai ou de seu marido.

(Brás) Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois?... A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações. Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; *era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa.* (...) Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. *Era isto Virgília*, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, – devoção, ou talvez medo, creio que medo (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 549).

Neste fragmento, o que inicialmente chama a atenção é o uso que o narrador faz da *reticência*, que, conforme diz REBOUL, “interrompe a frase para passar ao auditório [neste caso, ao leitor] a tarefa de completá-la” (REBOUL, 1998, p. 127).

Assim sendo, acredito que não seja desvario sugerir que a força argumentativa dessa figura advém do fato dela retirar o argumento para incitar o leitor a retomá-lo e a preencher o “espaço vazio” por sua conta.

Convém dizer, no entanto, que este narrador, ardiloso do jeito que é, não irá esperar o leitor completar o discurso que ficou em suspensão, pois, em seguida, declarará que a tal senhora era “a mesma”, era aquela que em 1869 o vira morrer, ou seja, era Virgília.

Depois, o narrador faz-nos uma descrição do que havia sido Virgília na juventude, quando a conhecera. E, já naquela época, ele nos diz quão “forte e decidida” era a moça, assim como nos mostra que “o atrevimento e a volúpia” já faziam parte do caráter dela: “era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação”.

Nesta passagem, podemos observar, mais uma vez, a maestria com que o narrador usou a *ironia*, pois, sua intenção era dizer que a moça não se relacionava intimamente com ele para garantir a procriação, segundo o que pregava a religião católica, mas agia daquela maneira a fim de satisfazer a paixão que pulsava em suas entranhas.

As *figuras* que aparecem aqui são: o *hipérbato*, a *antítese*, o *zeugma*, a *anáfora*, a *metáfora* e a *gradação*.

A primeira (em *itálico*) está invertida; logo, temos aqui a presença do *hipérbato* que, ordenadamente, poderia ter sido escrito assim: “Era talvez a criatura mais atrevida de nossa raça, e, com certeza a mais voluntariosa” e “Virgília era isto”.

Ainda observando esta citação, encontramos a *antítese*, pois “era talvez a criatura mais atrevida de nossa raça” e “com certeza a mais voluntariosa”; percebemos que num primeiro momento o advérbio “talvez”, que indica “dúvida, probabilidade”, logo é contradito pela locução adverbial “com certeza”, que expressa “convicção” naquilo que se diz. O que, trocando por miúdos, fica subtendido que Virgília era certamente a “dona do próprio nariz”.

Quanto ao *zeugma*, ele pode ser facilmente identificado por meio da omissão do verbo “era” antes da expressão “mais voluntariosa”. Isto porque, de acordo com

D'ONOFRIO (1978, p. 97) esta figura distingue-se da elipse “pela não repetição de uma palavra ou de um sintagma já expresso anteriormente numa outra parte do discurso”.

A *anáfora*, por sua vez, ocorre na repetição do predicativo do sujeito “clara” que enfatiza a “cor da pele” de Virgília. Enquanto que a *metáfora* encontra-se no predicativo “fresca”, porque tal qual uma flor que desabrocha, Virgília também se encontra nessa fase da vida: a da “juventude”.

Juntando-se a esses predicativos, temos ainda “vaidosa, ignorante, ingênua, impulsiva, preguiçosa e medrosa”, que, sequencialmente, denotam a presença da *gradação*.

(Brás atrasa-se ao encontro com Virgília) (...) Entrei apressado; achei Virgília ansiosa, mau humor, fronte nublada. (...) No fim dos cumprimentos disse-me a moça com sequidão:

– Esperávamos que viesse mais cedo. Defendi-me do melhor modo (...) De repente morre-me a voz nos lábios, fico tolhido de assombro. Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito (...) e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada. Olhei-a bem (...) eram as bexigas. Creio que fiz um gesto de repulsa (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 559-560).

Aqui, o narrador inicia esta passagem fazendo uso da *elipse* em “entrei apressado”, que, de acordo com GUIMARÃES E LESSA, tem a função de omitir “um termo ou uma oração inteira, sendo que essa omissão geralmente fica subtendida pelo contexto” (GUIMARÃES E LESSA, 1988, p. 38). Os termos omitidos, nestes exemplos, são os pronomes pessoais do caso reto: “eu” e “nós”, ambos subtendidos através dos verbos “entrar” e “amar”.

Há ainda outras figuras, tais como a *interrogação*, a *reticência*, a *metáfora*, a *antítese*, a *sinédoque*, a *prosopopéia* e o *hipérbato*.

A *interrogação*, como foi dito anteriormente, expressa perplexidade perante um fato, o que é perfeitamente verificável em “Virgília... seria Virgília aquela moça?”, visto que o narrador parece não estar muito certo daquela visão.

Antecedendo esta figura, encontraremos a *reticência* que, aqui, suspende o discurso para enfatizar a visão distorcida do narrador (nem ele acredita no que está vendo).

No que tange à *metáfora*, esta ocorre em conjunto com a *personificação*, uma vez que “as bexigas tinham-lhe comido o rosto” significa que “a doença havia lhe deformado o rosto, destruindo suas feições naturais”. Acresce a isso o fato de se atribuir uma característica humana (comer) a um ser inanimado.

Sobre esta figura, GUIMARÃES e LESSA declararão que sua função “consiste em pensar seres inanimados ou irracionais como se eles fossem humanos, atribuindo-lhes linguagem, sentimentos e ações típicos dos seres humanos” (GUIMARÃES e LESSA, 1988, p. 54).

Já a *sinédoque* ocorrerá na expressão “lábio triste”, pois não é só ele que certamente está “triste”, mas a pessoa, neste caso, Virgília. Aliás, esta figura também está presente em “Os olhos que eram travessos”, pelo mesmo motivo do exemplo anterior.

Quanto à *antítese*, ela está expressa em “Os olhos que eram travessos, fizeram-se murchos”, porque “olhos travessos” significam “viçosos”, e, quando se diz que eles “fizeram-se murchos”, se conclui que eles perderam “a exuberância, o vigor”.

Segundo Reboul, a *antítese* “é uma oposição baseada numa inversão” (REBOUL, 1998, p.127); por conseguinte, pretende-se enfatizar aqui a confusão mental em que se encontrava o narrador ao sobrepor as imagens de Marcela e Virgília, já que com isso, Virgília que tinha a pele “fina, rosada e pura” adquiria, a seus olhos, o aspecto asqueroso da pele de Marcela, que marcada pela doença, apresentava-se “amarela e estigmada”.

A *prosopopéia* é outra figura constante nas *Memórias*, de modo que ela aparece em “a atitude cansada”, pois o adjetivo “cansada” diz respeito a um estado humano, a um estado de prostração.

Por fim, há *hipérbato* em “De repente morre-me a voz nos lábios”, porque está alterada a ordem direta desta expressão, que poderia ser: “De repente a voz me morre nos lábios”. O que me faz afirmar também que há *metáfora* nesta mesma expressão, uma vez que “a morte da voz” indica, na verdade, que ela não conseguiu articular-se ao nível do som.

– Virgília afastou-se, e foi sentar-se no sofá. (...) Calada, fazia estalar as unhas. (...) Falei-lhe de cousas estranhas ao incidente; ela porém não me respondia nada, nem olhava para mim. Menos o estalido, era a estátua do Silêncio. Uma só vez me deitou os olhos, mas muito de cima, soerguendo a pontinha esquerda do lábio, contraindo as sobrancelhas, ao ponto de as unir; todo esse conjunto de cousas dava-lhe ao rosto uma expressão média, entre cômica e trágica.

Havia afetação naquele desdém; era um arrebique do gesto. Lá dentro, ela padecia, e não pouco, – ou fosse mágoa pura, ou só despeito; e porque a dor que se dissimula dói mais, é mui provável que Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

Lendo este fragmento, percebemos claramente que Virgília não procurou disfarçar a sua decepção com Brás Cubas, tanto que permaneceu calada o tempo todo diante dele; ela era “a estátua do Silêncio”, e como tal, dava-se o direito de não falar. D’ONOFRIO chamará a figura que substituí o nome conhecido (=Virgília) por outro constituído de vários termos (= estátua do Silêncio) *antonomásia* (D’ONOFRIO, 1978, p. 100).

A seguir, encontraremos a *metáfora* na expressão “Uma só vez me deitou os olhos”, já que na verdade o que o narrador queria afirmar era que “apenas uma vez ela lhe direcionou o olhar”, pois estava extremamente irritada com ele, e não se importava em demonstrar isso.

De acordo com GUIMARÃES E LESSA, esta figura ocorrerá quando “um termo substitui[r] outro em vista de uma relação de semelhança entre os elementos

que esses termos designam (GUIMARÃES E LESSA, 1988, p.09-10). E não é isto o que ocorre neste fragmento?

Podemos ainda acrescentar à cena acima, a *ironia* com que o narrador se refere a Virgília, pois ao contrair as sobrancelhas e levantar a ponta do lábio, sua feição era tão fingida que “todo esse conjunto (...) dava-lhe ao rosto uma expressão média, entre cômica e trágica”. E o comentário sarcástico não acaba por aí, não, porque adiante o narrador diz “Lá dentro, ela padecia, e não pouco (...) porque a dor que se dissimula dói mais, é provável que Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer”.

“Positivamente, *era um diabrete Virgília*, um diabrete angélico (...)”
(MACHADO DE ASSIS, 2004, loc. cit.) .

Observamos nessa passagem, mais uma vez a presença do *hipérbato* (ver palavras sublinhadas), sendo a ordem direta: “Positivamente, Virgília era um diabrete”, e da *anáfora*, através da repetição da palavra “diabrete”. Repetição esta que tem a função de destacar o referido adjetivo.

Além dessas figuras, há ainda uma outra que denominamos *paradoxo ou oxímoro*, cuja função aqui é a de mostrar o antagonismo do caráter da moça. Ela é apresentada como “um diabrete” e “um anjo”. Duas características que em sua essência são simplesmente incompatíveis, pois ou se é um “diabo” ou um “anjo”, não dá para ser as duas coisas ao mesmo tempo. Todavia, tratando-se de Virgília, isto não devia causar nenhum espanto.

(Uma semana após o rompimento do noivado de Brás e Virgília, ela) perguntou ao Lobo Neves, a sorrir, *quando seria ele ministro*.

— Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês.

(...) Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com seu espanto, o seu despeito (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 561).

A “festa” das figuras continua nesse fragmento, sendo perceptível a presença *do hipérbato, do zeugma e da metáfora*.

A primeira, o *hipérbato*, ocorrerá na expressão em destaque, uma vez que ela deveria estar, de acordo com o padrão gramatical da língua, na seguinte ordem: “quando ele seria ministro”, e como vemos, ela está invertida; a segunda, o *zeugma*, em “Pela minha vontade, já; pela dos outros (...)”, visto que a palavra “vontade” embora omitida, está claramente subentendida; e a terceira, *metáfora*, ocorrerá por meio das palavras “águia” e “pavão”.

O primeiro substantivo, “águia”, refere-se obviamente a Lobo Neves que, mesmo não sendo tão galante e rico quanto Brás, o “pavão”, é ágil, esperto, deseja a carreira política e demonstra ter garra para vencer na vida. Ele está predestinado a alcançar seu objetivo: ser ministro e depois marquês (ele tem “garra e talento”), ao passo que Brás, o “pavão”, a servir como mera “ave de ornamentação”.

Assim, comparando os dois pretendentes, ficou claro para Virgília que se quisesse fazer parte da “nobreza”, teria que optar por aquele que tivesse mais condições de “alçar vôo”, ou seja, aquele que tivesse mais capacidade de lutar por seus interesses, por isso preferiu o Lobo Neves.

(Brás conversa com Luís Dutra, primo de Virgília, e descobre que a ex-noiva havia chegado de São Paulo. No outro dia, à porta da tipografia do Plancher, ele a reencontra na rua do Ouvidor) (...) *vi assomar, a distância, uma mulher esplêndida*. Era ela; só a reconheci a poucos passos, tão outra estava, a tal ponto a natureza e a arte lhe haviam dado o último apuro. Cortejamo-nos; ela seguiu; entrou com o marido na carruagem, que os esperava um pouco acima; fiquei atônito (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 566).

Nesse trecho, há um emaranhado geral de figuras e, a meu ver, a intenção do narrador foi a de mostrar o quanto ficou “pasmado” ao dar-se conta de que a “mulher esplêndida” que via era a mesma Virgília com quem praticamente noivara algum tempo atrás; mostrar o quanto seus sentimentos se “desestabilizaram” ao revê-la.

Mais uma vez menciono a presença do *hipérbato*, que está presente nos termos destacados, quando deveria ser: “vi uma mulher esplêndida assomar a distância”.

Notemos também que há aí, nesse trecho, uma oração subordinada adjetiva restritiva reduzida de infinitivo que está intercalada (assomar = que assomava). Sua função é caracterizar e restringir o substantivo que a antecede e o qual ela se refere, neste caso: Virgília.

O *hipérbato* também aparece em “tão outra estava”, visto que a ordem direta seria: “(ela) estava tão outra”. Lembremos que essa “desordenação” nas palavras é um meio de demonstrar a perturbação interior do narrador ao rever a ex-noiva, porque, sem sombra de dúvida, o “desequilíbrio” dos termos que compõe a oração me autoriza essa sugestão.

Uma outra figura que aparece nesta expressão é a *elipse*, porque o pronome pessoal do caso reto “ela” está subtendido através do verbo “estava”. Aliás, esta figura também se presencia na passagem “(ela) entrou com o marido na carruagem”, pelo mesmo motivo.

(Brás reflete) (...) Há umas plantas que nascem e crescem depressa; outras são tardias e pecas. O nosso amor era daquelas; brotou com tal ímpeto e tanta seiva que, dentro em pouco, era a mais vasta, folhuda e exuberante criatura dos bosques. Não lhes poderei dizer, ao certo, os dias que durou esse crescimento (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.569).

Ao lermos este fragmento, a primeira coisa que nos chama a atenção é a *metáfora* em “[o nosso amor] brotou com tal ímpeto”, pois o “amor” não é uma planta para brotar, e sim um sentimento muitas vezes inesperado. Encontramos ainda nesta expressão o *zeugma*, uma vez que se omite a expressão “o nosso amor”, mas nem por isso ela deixa de ser subtendida.

É interessante notar que o narrador, nesta passagem, deixa uma brecha para o leitor contestar sua palavra, ou melhor, a verossimilhança dos fatos narrados, visto que ele mesmo diz: “Não lhes poderei dizer, ao certo, os dias que durou esse crescimento”, ou seja, nem ele tem certeza absoluta sobre o que está narrando. Assim, é preciso, pois, desconfiarmos do seu discurso.

Outro fato interessante é o uso que Brás faz da comparação sem utilizar algum conectivo comparativo. Porém ela se evidencia pelo contexto, quando se percebe que ele está comparando “o seu amor e o de Virgília” com “o vigor das plantas que nascem e crescem depressa”.

A *antítese* também mostra as caras neste trecho, uma vez que, de um lado, apresenta plantas “viçosas”, que “nascem e crescem depressa”; de outro, as que são “tardias e pecas”, isto é, as “minguantes”.

... Lembra-se, sim, que, certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quiserem chamar, *um beijo que ela me deu, trêmula, – coitadinha, – trêmula de medo*, porque era ao portão da chácara. Uniu-nos esse beijo único (...) uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, - vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade (...) (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

A *epanortose* é a figura que por excelência retifica o discurso (REBOUL, 1998, p. 131-132). Encontramo-la acima na expressão “ou o beijo” presente no trecho “abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quiserem chamar”. Não nos esqueçamos que Brás, sendo um narrador realista, será totalmente contrário a qualquer arroubo excessivamente sentimental.

Outra coisa que me surpreendeu foi o fato de Virgília ter tido a coragem de beijar Brás ao portão da chácara, num lugar em que qualquer um poderia tê-los visto e, conseqüentemente, se isto ocorresse, eles ficariam “em maus lençóis”, ou melhor, ela ficaria, pois aquela sociedade – patriarcal e paternalista – a condenaria prontamente se fosse descoberta cometendo adultério simplesmente porque ela era mulher.

Tanto é que o discurso dirigido à personagem Virgília sempre será permeado pela *ironia*, como se pode verificar na passagem destacada. Nela o narrador ao narrar o “episódio do beijo”, diz veementemente que Virgília estava “trêmula, – coitadinha – trêmula de medo” quando lhe deu um beijo ao portão da chácara. No fundo, quis dizer que ela não tinha nada de coitadinha, não, porque tinha consciência de que seu ato, para a época, era criminoso.

Adiante o narrador cinicamente constata: “uniu-nos esse beijo único, (...) uma hipocrisia paciente e sistemática”, isto é, o que os uniu foi a falta de caráter de ambos em manter aquele relacionamento indecoroso.

A respeito de outras figuras, há: a *anáfora*, por meio da repetição das seguintes palavras: “beijo”, “trêmula”, “hora” e “resto”; a *gradação* em “vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes”; *personificação/ elipse* em “outra hora vinha e engolia aquela (hora) (não nos esqueçamos que a personificação é, na verdade, uma metáfora)”; e *antítese* em “[beijo] único freio de uma paixão sem freio”.

Convém esclarecermos que aqui a *anáfora* tem exclusivamente a função de emocionar o(s) leitor(es) que lê(em) as *Memórias*, pois como disse anteriormente, o objetivo do narrador é induzir-nos a compartilhar com ele a mesma concepção a respeito de Virgília.

Quanto à *gradação*, pude constatar que sua função é bem parecida com a da *anáfora*, pois ao repetir os adjuntos adnominais “[vida] de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes”, o narrador deseja emocionar o leitor ao mostrar quão conturbado fora o seu relacionamento com Virgília.

Em relação à *personificação*, ela ocorre quando se atribui característica humana à palavra “hora” (um ser inanimado), como se a “hora” tivesse a capacidade humana de “engolir”. Certo é que a hora em que Virgília e Brás se encontravam, era um momento prazeroso para os dois, e isso era suficiente para os dois esquecerem a realidade em que se pautava seu relacionamento amoroso.

Por fim, a *antítese* ocorrida em “[beijo] único freio de uma paixão sem freio” contrasta duas idéias opostas: “[beijo] único freio” de “uma paixão sem freio”. O que nos leva a deduzir que o “beijo” é o único meio de satisfazer a paixão descomedida dos dois enamorados.

REBOUL definirá a *antítese* como uma figura que “ressalta uma contradição colocando-a no interior de uma repetição” (REBOUL, 1998, p. 127), o que demonstra que este raciocínio não está equivocado.

SIM, SENHOR, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impedião, agora é que nos amávamos deveras. *Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório (...)* (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.571).

Se acreditarmos que Brás Cubas, defunto-autor dessas *Memórias*, não irá poupar ninguém em sua narração, aceitaremos a idéia de que a *ironia*, sem sombra de dúvida, será a sua figura predileta, e como não poderia deixar de ser, ela estará presente aqui neste fragmento, quando expõe “Sim, Senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impedião, agora é que nos amávamos deveras”.

A função desta figura será, pois, evidenciar que o relacionamento de Brás e Virgília só se concretizou a partir do momento em que se configurou num completo desatino. Mas como diz o ditado popular: tudo que é proibido...

Voltando à análise das figuras, encontramos a *símile* ou *comparação* (vide palavras destacadas) entre “Brás e Virgília” e o famosíssimo casal da *Divina Comédia* de Dante Alighieri: “Francesca e Paulo” que, condenados à morte, não se

separaram nem mesmo depois de mortos, pagando juntos a penalidade de ter que “viver” no Inferno. É provável que o narrador tenha tido a intenção de dizer que o amor entre Virgília e ele era tão forte que resistiria até a morte, tal qual o amor do casal da Divina Comédia. Pura ilusão, uma vez que o amor dos dois não sobreviveu à saciedade que os acometeu.

(Brás) Um dia, depois de me confessar que tinha momentos de remorsos, como eu lhe dissesse que, se tinha remorsos, é porque me não tinha amor, Virgília cingiu-me com os seus magníficos braços, murmurando:

– Amo-te, é a vontade do Céu.

E esta palavra não vinha à toa; Virgília era um pouco religiosa. Não ouvia missa ao domingos, é verdade, e creio até que só ia às igrejas em dia de festa, e quando, havia lugar vago em alguma tribuna. Mas rezava todas as noites, com fervor, ou, pelo menos, com sono. Tinha medo às trovoadas; nessas ocasiões, tapava os ouvidos, e resmoneava todas as orações do catecismo (MACHADO DE ASSIS, 2004, loc. cit.).

Podemos notar nessa passagem que o narrador continua a descrever Virgília, com o único intuito de mostrá-la como uma pessoa de pouco caráter. E, como era de se esperar, ele continua fazendo uso da *ironia*, já que desejava realmente dizer que a moça “não era nada religiosa”, uma vez que só ia às igrejas nos dias de festas religiosas e quando havia um lugar vago nas assembléias públicas. Acrescentemos a isso o fato de suas orações não passarem de preces feitas com sono; portanto, realizadas de qualquer jeito, sem a devida fé.

Convém dizer que a *ironia* não pára por aí, pois o narrador, fingindo atenuar o tom sarcástico dessa figura, acaba por enfatizá-la ainda mais ao constatar que “Virgília não ouvia missa aos domingos, é verdade, (...) mas rezava todas as noites com fervor, ou, pelo menos, com sono à missa, porém rezava todas as noites”, ainda que mecanicamente.

[Lobo Neves] achava que Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amável, elegante, austera, um modelo. E a confiança não parava aí. Da fresta que era, chegou a porta escancarada (...) (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

Mais uma vez, podemos nos deleitar com a presença da *gradação* que, progressivamente, faz sobressair as “supostas” qualidades físicas e morais de Virgília. Isto porque, aos olhos do Lobo Neves, ela era um modelo. Palavra esta que resume tudo o quanto Virgília significava para ele: uma *boa esposa* — elegante, amorosa e (acreditem!) íntegra. Integridade esta revelada na metáfora “Virgília era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas”. O que certamente não condizia com a verdade, pois, como sabemos, ela tinha muita coisa a esconder.

Ainda nesta passagem, encontramos uma belíssima *metáfora*: “[a confiança] da fresta que era, chegou a porta escancarada”. Aqui o narrador faz questão de declarar que Lobo Neves depositava total confiança em Virgília, uma vez que ela representava muito bem o seu papel de esposa.

(Brás reencontra um ministro, antigo companheiro de colégio e reflete) “(...) Por que não serei eu ministro?” (...) Entrava no Passeio Público, e tudo me parecia dizer a mesma coisa. (...) Entrei, fui sentar-me num banco, a remoer aquela idéia. E Virgília que havia de gostar (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 572)

Aqui, o que nos interessa é o fato de Brás ter percebido que o que interessava a Virgília era o **reconhecimento social** advindo de uma futura participação dele no meio político se ingressasse na política. Não nos esqueçamos que ela tinha “sede de nomeada”.

As figuras de linguagem encontradas aqui são o *hipérbato* e a *elipse*. A primeira em “Por que não serei eu ministro?” que está invertida, devendo ser escrita

assim: “Por que eu não serei ministro?”, e a segunda, na omissão do pronome pessoal do caso reto: “eu”, subtendida pelas desinências verbais do verbo “entrar”.

Sobre esta última figura, D’ONOFRIO explicará que ela é “a omissão do sujeito, do artigo, do verbo, do objeto ou de qualquer outro elemento frásico”. Sua função é puramente estilística, uma vez que confere “rapidez e concisão ao discurso” (D’ONOFRIO, 1978, p. 97).

(Brás após o reencontro com Quincas Borba, um antigo companheiro de traquinagens) FUI TER com Virgília; depressa esqueci o Quincas Borba. *Virgília era o travesseiro do meu espírito, um travesseiro mole, tépido, aromático, enfrornado em cambraia e bruxelas. Era ali que ele costumava repousar de todas as sensações más, simplesmente enfadonhas, ou até dolorosas* (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.575).

A figura que se destaca neste trecho é a *metáfora* em “Virgília era o travesseiro do meu espírito”. Segundo CASTRO, esta figura configura-se quando a associação entre os termos de dois campos semânticos distintos se dá a partir de um mesmo critério semântico (CASTRO, 1978, p.27). Isto quer dizer que os termos comparados compartilham um mesmo significado.

Vejamos: na *metáfora* “Virgília era o travesseiro do meu espírito” estão sendo comparados dois termos distintos “Virgília” e “travesseiro”. Contudo, eles possuem o mesmo significado: “lugar de descanso”, pois assim como o “travesseiro” é “o lugar para se descansar a cabeça”, “Virgília” era “o porto seguro” de Brás; um lugar tranquilo, onde ele sempre se amparava frente as decepções e frustrações da vida. Como exemplo disso, temos o episódio em que Brás sofre a decepção, ou mesmo o aborrecimento, de rever Quincas Borba, o amigo de infância, numa situação de mendicância pelas ruas da cidade, não que ele se entristecesse com isso, mas simplesmente porque se convencionou que um amigo deve ajudar o outro, e isto era uma incumbência que Brás não queria.

Outra figura utilizada pelo narrador nessa passagem é a *anáfora*. Figura esta evidenciada na repetição da palavra “travesseiro”, assim como a *gradação*: “mole, tépido, aromático, enfronhado em cambraia e bruxelas”. Não nos esqueçamos que tais figuras funcionam como meio de sensibilizar o leitor.

(Brás encontra Virgília) (...) Três semanas depois, indo à casa de Virgília (...) achei-a triste e abatida. Não me quis dizer o que era; mas, como eu instasse muito:

— Creio que o Damião desconfia alguma cousa. Noto agora umas esquisitices nele... Não sei... Trata-me bem, não há dúvida; mas o olhar parece que não é o mesmo. Durmo mal; ainda esta noite acordei, aterrada; estava sonhando que ele me ia matar (...) (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

Neste trecho, a presença da *reticência* faz jus às dúvidas que permeiam o pensamento de Virgília, pois a moça começa a suspeitar de “certas” atitudes do marido. Ela observa, por exemplo, que seu “olhar parece não ser o mesmo”, *comparando-o* com o de antigamente.

Adiante, é interessante observar a falta de conectivos, ou melhor, o uso do *assíndeto* e do *hipérbato* em “Durmo mal; ainda esta noite acordei, aterrada; estava sonhando que ele me ia matar”, configurando o estado emocional em que se encontrava Virgília: descontrolada. Ordenadamente, segundo o padrão da língua portuguesa, este trecho ficaria assim: “Durmo mal. Esta noite acordei aterrada porque havia sonhado que ele ia me matar”.

Virgília amava-me com fúria (...). Com os braços ao meu pescoço, calada, respirando muito, deixou-se ficar a olhar para mim, com os seus grandes e belos olhos, que davam uma sensação singular de luz úmida; eu deixei-me estar a vê-los, a namorar-lhe a boca, fresca como a madrugada, e insaciável como a morte. A beleza de Virgília tinha agora um tom grandioso, que não possuía antes de casar. Era dessas figuras talhadas em pentélico, (...) tranqüilamente bela, como as estátuas, mas não apática nem fria. Ao contrário, tinha o aspecto das naturezas cálidas (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 576).

Nesta passagem, o narrador faz largo uso das figuras. Estão presentes: a *hipérbole*, a *sinédoque*, a *comparação*, a *antítese*, a *sinestesia* e a *metáfora*.

A *hipérbole*, como bem diz D'ONOFRIO é “uma figura formada por um “acréscimo” de semas, exagerando-se a realidade das coisas” (D'ONOFRIO, 1978, p.125-126), e, isto é o que acontece com a expressão em destaque, sobretudo devido ao uso do advérbio “com fúria” referindo-se ao verbo “amar”.

Enquanto que a *sinédoque* aparece em “eu deixei-me estar a vê-los (os olhos), a namorar-lhe a boca”. Como se o narrador apenas visse os “olhos” de Virgília e namorasse apenas a “boca”. Salientar uma característica do objeto (no caso, Virgília), é, pois, função desta figura retórica.

Já a *comparação* apresenta-se em vários trechos: “[boca] fresca como a madrugada”, “[boca] insaciável como a morte” e “Era dessas figuras (...) tranqüilamente bela, como as estátuas”.

No primeiro exemplo, compara-se a “boca” de Virgília com a “madrugada”, já que ela é “ligeiramente fria”, mas agradável como este período da noite. Depois, compara-se “boca insaciável” com a palavra “morte”, uma vez que ambas parecem nunca se satisfazer – a primeira com os beijos do amante, que deseja sempre mais, e a segunda, com a matança infinita de pessoas. Por último, compara-se Virgília com uma “estátua”, visto que seu semblante e sua tez apresentavam-se tão serenos quanto este objeto.

No entanto, convém que se esclareça que, embora “bela como uma estátua”, Virgília não era “apática nem fria”, e isto nos remete à informação contida no início do fragmento “Virgília amava-me com fúria”; logo, ela era uma mulher “impetuosa”, que o amava desesperadamente.

Além disso, há *antítese* e, mesmo *oxímoro*, nos vocábulos “madrugada” e “morte”, considerando que eles se contradizem completamente porque incorporam a idéia de “começo” e “fim”, e como sabemos, estas duas coisas não podem ocorrer ao mesmo tempo.

Quanto à *sinestesia*, encontramos-la, de acordo com CASTRO (1978, p. 104), em “luz úmida” na passagem “Virgília (...) deixou-se ficar a olhar para mim, com os seus grandes e belos olhos, que davam uma sensação singular de luz úmida (...)”. E como sabemos a “luz” não irradia nenhuma “umidade”, mas quando o narrador junta dois semas tão distintos, consegue “aproximar (...) sensações [que são] percebidas por diferentes órgãos dos sentidos” (GUIMARÃES e LESSA, 1988, p.19), como a “óptico-tátil”, gerando esta insólita figura de linguagem.

(Brás sugere a Virgília fugir) (...) Virgília empalidecera muito, deixou cair os braços e sentou-se no canapé. Esteve assim alguns instantes, sem me dizer palavra, não sei se vacilante na escolha, se aterrada com a idéia da descoberta e da morte. Fui-me a ela, insisti na proposta (...). Virgília ouvia-me calada; depois disse:

— Não escaparíamos talvez; ele iria ter comigo e matava-me do mesmo modo (MACHADO DE ASSIS, 2004, 576).

Neste fragmento, o narrador procura nos mostrar que a proposta feita por Brás – fugir – não soou muito bem aos ouvidos de Virgília; tanto é que ela “empalidecera” ao ouvir aquilo. Fugir não estava em seus planos, pois se considerava uma mulher bem casada: tinha uma vida economicamente boa, bem como o tão sonhado reconhecimento social; de modo que aquela proposta lhe parecia totalmente descabida.

Todavia, ela não podia expor tais idéias a Brás, porque obviamente elas lhe causariam uma má impressão. Assim, para disfarçar a emoção de ter sido pega de surpresa, procurou se esquivar da resposta, optando pelo silêncio.

Convém dizer, no entanto, que esta atitude não era a de uma pessoa vacilante nem de uma pessoa medrosa, era sim a atitude de alguém que, convergindo para si mesma, procurava achar uma solução rápida para resolver aquele impasse.

Mas Brás insiste na proposta, e não tendo como mais se esquivar, Virgília dá-lhe uma desculpa esfarrapada: “Não escaparíamos talvez; ele iria ter comigo e matava-me do mesmo modo”. Porém esta desculpa é calculada, pois encobre sua verdadeira intenção: fazer com que Brás desista daquela idéia absurda.

É interessante salientar, no entanto, que Virgília não era a única a dissimular; o Brás-protagonista também age assim, pois enquanto ela acredita que ele vai desistir da fuga para não pô-la em alguma situação de perigo, ele se despe da culpa de manter um relacionamento com uma mulher casada, porque é ela que não quer assumir o relacionamento dos dois; é ela que prefere viver na clandestinidade.

(Lobo Neves chega a sua casa e encontra Brás Cubas lá. Este finge estar à espera do amigo. Eles conversam e Virgília, voltando à sala, é informada pelo marido que terão de ir à ópera da Candiani) (...) bateu palmas, levantou-se, deu um beijo no filho, com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 576-577).

Após ser informada que teria que ir à ópera com o marido, Virgília reage com um entusiasmo exagerado, isto é, reage como uma espontaneidade própria de uma criança. Ela, que era uma pessoa calculista e dissimulada, mostra uma faceta que até então Brás desconhecia. Lembremos: ela desejava “a glória social”, e com certeza a ida àquele lugar lhe proporcionaria esta satisfação pessoal.

O narrador, percebendo isso, faz questão de *ironizar* a reação da amante, informando-nos que o “ar de alegria pueril destoava da figura”, ou melhor, “destoava muito da figura”, pois não correspondia com a Virgília que ele conhecia. É provável

que todo aquele alvoroço não passasse de mais uma de suas “encenações”, pois era só aparentemente que ela era uma “boa esposa” e uma “boa mãe”.

Por outro lado, poderíamos cogitar a idéia de que aquele “contentamento” era legítimo, visto que as idas ao teatro, à igreja e às festas nos grandes salões da Corte era o único jeito das mulheres de seu nível social se divertirem.

(No dia seguinte à ópera, Brás vai à casa de Virgília e encontra-a com os olhos vermelhos de tanto chorar) — Você não me ama (...) tratou-me ontem como se me tivesse ódio. (...) Tratou-me como não se trata um cachorro... A esta palavra, peguei-lhe nas mãos, beijei-as, e duas lágrimas rebentaram-lhe dos olhos (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 578).

Até aqui, ou melhor, até o final das *Memórias*, podemos perceber que o relacionamento de Brás e Virgília é permeado de episódios passionais. O que nos faz ter a impressão de que seu relacionamento irá entrar em erupção a qualquer momento.

Vejam os: no dia seguinte à ópera, Brás encontra a amada com “os olhos vermelhos de tanto chorar” (puro exagero da parte dela). Virgília sabe que ele ficara, no mínimo, intrigado com a sua reação, e para evitar mais uma discussão, ela se faz de vítima daquela situação: “[Você] tratou-me como não se trata um cachorro”. E, para completar o “show”, forja “duas lágrimas” com o propósito de ludibriá-lo, fazendo-o esquecer aquele assunto.

Certo é que todo este “furdunço” me faz pensar que a *hipérbole*, associada à *ironia*, são as principais figuras utilizadas pelo narrador em seu discurso; logo, elas também devem ser responsáveis pela caracterização de Virgília, mas... não antecipemos os fatos.

(Brás diz a amada que o melhor é aceitar a proposta que lhe fizera e Virgília responde) — Pensei nisso, acudiu Virgília; uma casinha só nossa, solitária, metida num jardim, em alguma rua escondida, não é? Acho a idéia boa; mas para que fugir?

Disse isto com o tom ingênuo e preguiçoso de quem não cuida em mal, e o sorriso que lhe derreava os cantos da boca trazia a mesma expressão de candidez (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.578).

Novamente, encontramos nossa magnificente figura: a *ironia*. Ela perpassa pelo fragmento quando o narrador declara: “Disse isto com o tom ingênuo e preguiçoso de quem não cuida em mal, e o sorriso que lhe derreava os cantos da boca trazia a mesma expressão de candidez”.

Ao fazer este sarcástico comentário, o narrador tenciona dizer que a moça era tão inescrupulosa que sequer tinha pudor em lhe dizer que não se importava em manter uma “vida dupla”, contanto que aquele relacionamento não comprometesse sua vida social.

(Brás enfurecesse com a resposta da amante) Virgília desatou a chorar, e para não atrair gente, metia o lenço na boca, recalcava os soluços; explosão que me desconcertou. Se alguém a ouvisse, perdia-se tudo. (...) Mostrei-lhe o perigo; o terror apaziguou-a. (...) Pedi-lhe que esquecesse tudo (...). Virgília enxugou os olhos e estendeu-me a mão. Sorrimos ambos; minutos depois, tornávamos ao assunto da casinha solitária, em alguma rua escusa... (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 578-579).

Prestemos atenção a esta cena: uma mulher chorando, acusando o amante de não amá-la mais. Choro este, digamos, “inventado”, cujo fim era o mesmo de sempre: manipular Brás. Para isso, não bastou apenas “desatar a chorar”, mas “reprimir o pranto com um lenço enfiado na boca”. Vê-se logo que a *hipérbole* e a *ironia* continuam a ter o papel de destaque: a primeira mostrando o arroubo

sentimental de Virgília (“desatou a chorar, e para não atrair gente, metia o lenço na boca, recalrava os soluços”); e a segunda, o fingimento com que manipulou Brás, que estava furioso, a “baixar a defesa” e fazer as pazes com ela (“Virgília estendeu-lhe a mão. Sorrimos ambos; minutos depois, tornávamos ao assunto da casinha solitária”).

(Depois de propor fuga a Virgília, Brás conclui) (...) Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. (...) Vá lá; arranжемos a casinha (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 581).

Fica claro nesse fragmento que Virgília não queria renunciar à consideração social (que certamente a condenaria se descobrisse que ela era uma mulher adúltera) porque ela tinha “sede de nomeada” ; ou seja, almejava ascender de escala social através de algum título nobre, como o de baronesa, marquesa.... A fuga proposta por Brás só lhe traria uma vantagem: uma vida confortável, mas sem a tão sonhada “ascensão social”, e, como sabemos esta só seria adquirida por meio do reconhecimento e aprovação dos integrantes daquela sociedade.

A *hipotipose* é a figura que se destaca desta vez. Ela surge como se fosse um *insight*, um “clarão”, que esclarece a Brás o motivo da amada não querer fugir com ele. Sua função é exclusivamente a de “evidenciar” um fato, tornando-o visível aos olhos “de quem não enxerga”.

Convém revelar que o *zeugma* é outra figura que aparece nesse fragmento, bem ao final, em “Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma”, ficando subtendido o termo anteriormente expresso: “vantagem”.

“(Na casa de Gamboa) (...) Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, (...) o ininterrupto discurso do amor” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 584).

Aqui, já estabelecidos na casa de Gamboa, e sob a “proteção” de D. Plácida, o narrador conta que seu relacionamento com Virgília ia de “vento em popa”, isto é, ia muito bem. Ali, viviam um “conto de fadas”, e é claro que o amor dos dois era tão “puro” quanto o verdadeiro, o conjugal. Ali tudo era perfeito, e como não poderia deixar de ser, o casal apaixonado comia, “um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos...”.

Segundo QUINTILIANO, a repetição dos termos “comíamos” e “comer”, um após o outro, configura a existência de uma figura de linguagem denominada *derivação*, e sua função é puramente enfática (QUINTILIANO, 1944, p. 155).

Mas voltando à expressão “comer virgulado”, acredito que se configura nela a *metáfora*, uma vez que ela possui o sentido de “comer pausadamente, comer entre as conversas típicas dos enamorados”; assim como há *metáfora* em “palavrinhas doces” que, escritas deste jeito no diminutivo, significam “palavras carinhosas, palavras próprias do discurso amoroso”.

Virgília entrou risonha e sossegada. Os tempos tinham levado os sustos e vexames. Que doce que era vê-la chegar, nos primeiros dias, envergonhada e trêmula! (...) As entrevistas entravam no período cronométrico. A intensidade do amor era a mesma; a diferença é que a chama perdera o tresloucado dos primeiros dias para constituir-se um simples feixe de raios, tranqüilo e constante, como nos casamentos (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 587).

Podemos verificar, nesse trecho, que o narrador demonstra um certo “saudosismo” do tempo em que Virgília se preocupava em disfarçar-se para ir ao seu encontro. Esta interpretação é possível graças à presença do ponto de *exclamação* que põe em evidência o “estado de espírito” de Brás. QUINTILIANO (1944, p.142) nos dirá que esta figura, tal qual a *interrogação*, nascerá do entusiasmo com que o narrador expuser seus sentimentos ao leitor. Sentimentos, diga-se de passagem, inventados.

Certo é que neste trecho fica evidente que o relacionamento dos dois estava passando para outra fase: a da acomodação. Agora, os encontros amorosos entre Virgília e Brás, podiam ser “cronometrados”. Eis aí uma *metáfora* insólita que poderia ser explicada da seguinte forma: os encontros estavam diminuindo; ou melhor, tinham menos duração e frequência.

Todavia, o narrador faz questão de explicar que, apesar disso, o “amor” continuava o mesmo, embora a paixão tivesse perdido a intensidade de outrora, como, aliás, acontece na maioria dos casamentos.

Além dessa *metáfora*, encontramos outra em “simples feixe de raios”, expressão que nos passa a idéia de que não há paixão nos casamentos por conveniência (pelo menos na maioria deles); logo, eles estarão fadados à tranquilidade, ou melhor, ao tédio; e o *assíndeto* a conferir rapidez à ação por meio da supressão do conectivo coordenativo “mas” entre as palavras “mesma” e “diferença”.

(Brás reflete a respeito de Virgília) (...) Essa mulher esplêndida sabia que o era, e gostava de o ouvir dizer (...). Na antevéspera, em casa da baronesa, valsara duas vezes com o mesmo peralta depois de lhe escutar as cortesances, ao canto de uma janela. Estava tão alegre! (...) Tão cheia de si! Quando descobriu, entre as minhas sobrancelhas, a ruga interrogativa e ameaçadora, não teve nenhum sobressalto, nem ficou subitamente séria (...). Veio depois a mim, tomou-me o braço, e levou-me a outra sala, (...) onde se queixou do cansaço, e disse muitas outras coisas, com ar pueril que costumava ter, em certas ocasiões, e eu ouvi-a quase sem responder nada (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.).

Na descrição da cena acima, Brás relembra um encontro na casa da baronesa. Lá, ele observara Virgília sendo cortejada por um outro cavalheiro, e ela em vez de se mostrar indignada com a ousadia do rapaz, deliciara-se com suas palavras ao se demonstrar “tão alegre!”.

Como já disse anteriormente, Virgília tinha sede de reconhecimento social, e queria, a qualquer custo, ser admirada e invejada pelos outros. Brás também tinha noção disto, tanto que ele mesmo afirma que ela era “uma mulher esplêndida” e que ela mesma tinha ciência de seu poder de sedução (“Tão cheia de si!”).

O interessante é perceber que, mesmo depois de ter visto Brás perscrutando-a, a moça não se sentira intimidada, nem mesmo quando viu a “ruga interrogativa e ameaçadora” formar-lhe na fronte. Por sinal uma belíssima *metáfora* para a raiva que o narrador estava sentindo.

Só depois de cansar-se do “peralta” é que ela caminhou em direção ao narrador, e, antes que este pudesse lhe censurar alguma coisa, foi logo se queixando que estava cansada... Tudo isso sem o menor constrangimento. Mas o narrador não esquece de revidar-lhe e, ao narrar essas *Memórias*, ele sempre se dirigirá a ela com *ironia*. Veja: “Veio (...) a mim, tomou-me o braço, e levou-me a outra sala, (...) onde se queixou do cansaço, e disse muitas outras coisas, com ar pueril que costumava ter, em certas ocasiões (...)”.

(Brás explica a Virgília que se ausentara no chá da tarde porque estava com ciúmes de Damião)...Não, eternas estrelas, nunca vi olhos mais pasmados. A boca semi-aberta, as sobrancelhas arqueadas, uma estupefação visível, tangível, que se não podia negar, tal foi a primeira réplica de Virgília; abanou a cabeça com um sorriso de piedade e ternura, que inteiramente me confundiu. (...) E foi tirar o chapéu, lépida, jovial como a menina que torna do colégio; depois veio a mim que estava sentado, deu-me pancadinhas na testa, com um só dedo, a repetir: — Isto, isto; — e eu não tive remédio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. Era claro que me enganara (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 587-588).

Mordazmente, o narrador continua a sua desforra, e, através da *ironia* conta-nos que Virgília, ao ouvir que sua ausência era causada pelo ciúme que sentia de Lobo Neves, mudou logo de expressão, revestindo-se “com um sorriso de piedade e ternura que inteiramente [o] confundiu” (aquilo não era de seu feitio). E para concluir, diz: “depois veio a mim que estava sentado, deu-me pancadinhas na testa, com um só dedo, a repetir: – Isto, isto; – e eu não tive remédio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. Era claro que me enganara”.

Além da *ironia*, há, neste fragmento a presença da *sinédoque* em “nunca vi olhos mais pasmados”, como se só esta parte do corpo ficasse “estupefata” e não o ser na sua totalidade; e da *apóstrofe* em “eternas estrelas”.

D’ONOFRIO nos informará que a *apóstrofe* “é uma interpelação direta e inopinada a elementos do mundo real ou imaginário, animados ou inanimados (...) [que expressam] uma emoção viva e profunda que de repente invade o espírito do narrador” (D’ONOFRIO, 1978, p. 101-102). E não é isso que acontece aqui? Brás não se dirige a um ser inanimado para demonstrar que não estava acreditando no que via?

Observando atentamente, verificamos que há mais algumas figuras: a *sinonímia* e a *comparação*. Segundo QUINTILIANO (1944, p. 170) a sinonímia ocorre quando colocamos sinônimos consecutivamente. Isto ocorre no trecho analisado, uma vez que “lépida” e “jovial” são palavras sinônimas e estão na disposição exposta acima.

Quanto à comparação, ela ocorre na expressão “foi tirar o chapéu, lépida, jovial como a menina que torna do colégio”. Ou seja, se está comparando “Virgília”, uma mulher, com uma “moça”, pois ela se apresenta “cheia de vida”, tal qual uma adolescente.

(Virgília recebe do marido a notícia que ele iria ocupar o cargo de presidência de província) (...) não pôde dissimular a repugnância que isto lhe causava. (...) Virgília ficou desorientada. No dia seguinte achei-a triste, na casa de Gamboa, à minha espera (...) tinha os olhos no chão, parados, sem luz, as mãos deixadas sobre os joelhos, (...) na atitude de suprema desesperança. Noutra ocasião, por outro motivo, é certo que eu me lançaria aos pés dela (...); agora era preciso compeli-la ao esforço de si mesma, ao sacrifício, à responsabilidade da nossa vida comum, e conseqüentemente, desampará-la, deixá-la, e sair; foi o que fiz.

[Ela] quis agarrar-me, mas eu já estava fora da porta. Cheguei a ouvir um prorromper de lágrimas, e digo-lhes que estive a ponto de voltar, para as enxugar com um beijo, mas subjuguiei-me e saí (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 588-589).

Vejamos como esta “cena” se deu: Virgília, após saber da nomeação do marido para a Presidência da Província, não consegue disfarçar a decepção que isto lhe causava, pois, com certeza, a ida para uma província iria afastá-la da ostentação da vida em sociedade. Tanto é que ela, naquele momento, não conseguiu dissimular nenhuma reação favorável àquele “projeto”.

Então, quando se encontrou com o amante no outro dia, Brás pôde perceber que tal notícia havia sido um golpe duro para ela, porque a encontrou desanimada na casa de Gamboa: seus olhos estavam “parados” e “sem luz” (a “aparição” da *metáfora* dá-se nessa passagem). Obviamente a moça estava refletindo sobre o ocorrido, tentando achar alguma saída para aquela situação. Porém, não encontrando nenhuma resposta para seus problemas, ela se deixou abater ficando num estado de completa apatia.

Brás Cubas, ao perceber que a amada vacilava em tomar uma decisão, resolve sair de cena, pois tinha certeza que esta atitude a retiraria do torpor em que ela se achava. E acertou ao pensar assim, porque Virgília quando viu que ele se retirava, tentou agarrá-lo e, não conseguindo, prorrompeu-se em lágrimas. Só que desta vez essa artimanha feminina não adiantou, visto que Brás não voltou atrás, deixando-lhe toda a responsabilidade de ter que tomar uma decisão nas costas.

Na noite seguinte fui efetivamente à casa do Lobo Neves, estavam ambos, Virgília muito triste e ele muito jovial. (...) [ela], ao pé da mesa, fingia ler um livro, mas por cima da página olhava-me de quando em quando (...).

— (...) Quer você dar um passeio ao Norte? (...) Ia de secretário comigo (perguntou o marido).

Meu espírito deu um salto para trás, como se descobrisse uma serpente diante de si. Encarei o Lobo Neves, fixamente, imperiosamente, a ver se lhe apanhava algum pensamento oculto... Nem sobra disso (...). Respirei, e não tive ânimo de olhar para Virgília; senti por cima da página o olhar dela, que me pedia a mesma cousa, e disse que sim, que iria (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.589-590).

Há nesta passagem muitas figuras. Vejamo-las: a *elipse* ocorre em “(eles) estavam ambos”; o *zeugma* em “Virgília (estava) triste, ele (estava) muito jovial”; *assíndeto* e *antítese* na mesma expressão: “Virgília muito triste, (e) ele muito jovial (a *antítese* ocorre nas palavras em destaque, uma vez que nos mostra como se sentiam cada um dos dois, Lobo Neves e Virgília; o primeiro, “alegre” e a segunda, “triste”); *hipérbato* na pergunta do Lobo Neves: “Quer você dar um passeio ao Norte?” e *reticência* em “encarei o Lobo Neves, fixamente, imperiosamente, a ver se lhe apanhava algum pensamento oculto...”. Veja que a utilização desta última figura, tem exclusivamente o objetivo de mostrar que o interesse de Brás era descobrir o que o marido de Virgília conhecia do romance dos dois.

Do mesmo modo, verificar-se-á a presença do *Epanodos* ou *Regressão*. Figura de repetição que, como o próprio nome diz, repete separadamente as palavras que anteriormente foram ditas juntas (QUINTILIANO, 1944, p. 157)

Além dessas figuras, há a *personificação* em “meu espírito deu um salto para trás, como se descobrisse uma serpente diante de si”, visto que é impossível ao “espírito” adquirir essa habilidade humana. É provável que, aqui, Brás queira dizer que ficou de sobreaviso ao ouvir a proposta de Lobo Neves, ou melhor, preocupado, pois começou a achar que ele, sabendo do seu romance com Virgília, queria era matá-lo em uma possível emboscada.

Porém, está dúvida logo se esvaece, pois ao olhar fixamente nos olhos de Damião, Brás constata que o mesmo não estava dissimulando; logo, tudo não passava de uma grande armação realizada pela sua Virgília, e, como ele também sempre lhe fizera os gostos, não teve coragem de negar o pedido de Lobos Neves.

(Todavia, a nomeação de Lobo Neves é adiada e Brás reflete) ...QUEM ESCAPA a um perigo ama a vida com outra intensidade. Entrei a amar Virgília com muito mais ardor, depois que estive a pique de a perder, e a mesma cousa lhe aconteceu a ela. Assim, a presidência não fez mais do que avivar a afeição primitiva; foi a droga com que tornamos mais saboroso o nosso amor, e mais prezado também. Nos primeiros dias, depois daquele incidente, folgávamos de imaginar a dor da separação, a tristeza de um e de outro (...) Esse foi, cuido eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha (...) Repousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer... (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.594).

Este trecho inicia-se com uma das famosas verdades filosóficas do narrador: “Quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade”. Essa verdade universal é conhecida no âmbito literário como *aforismo*, “uma sentença que, em poucas palavras, expõe uma verdade moral de grande alcance” (TEIXEIRA, 1988, p. 63). E é exatamente isto que Brás procura mostrar quando faz este comentário, porque só depois de quase perder Virgília é que começa lhe dar o devido valor.

As figuras que se destacam desta vez são: o *pleonismo*, o *zeugma*, a *metáfora* e a *reticência*.

GUIMARÃES e LESSA (1988, p. 43) vêem o *pleonismo* como uma figura de repetição que apresenta uma redundância, pois é “uma repetição desnecessária, tanto do ponto de vista sintático quanto do ponto de vista semântico”. Isto é o que com certeza ocorre neste trecho em: “Entreí a amar Virgília com muito mais ardor, depois que estive a pique de a perder, e a mesma cousa lhe aconteceu a ela”. Não há necessidade alguma de se usar o pronome “lhe” e logo em seguida “a ela”.

Quanto ao *zeugma*, sua presença se verifica facilmente na omissão do termo “a presidência” antes do verbo “ser”; e no que se refere à *metáfora*, encontrá-la-emos em “repousado esse tempo, começamos a descer a encosta, com as mãos presas ou soltas, mas a descer, a descer...” , uma vez que esta expressão significa que a paixão que nutriam um pelo outro sucumbiu à saciedade, isto é, foi diminuindo, diminuindo cada vez mais. É o que nos sugere a *reticência* ao término do período.

(Brás observa como Virgília trata Viegas, um parente dela que estava à beira da morte) (...) Ela era menos escrupulosa que o marido: manifestava claramente as esperanças que trazia no legado, cumulava o parente de todas as cortesias, atenções e afagos que poderiam render, pelo menos, um codicilo. Propriamente, adulava-o; mas eu observei que a adulação das mulheres não é a mesma coisa que a dos homens. Esta orça pela servilidade; a outra confunde-se com a afeição (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 596).

A figura a se destacar aqui é a *litote*, e, como disse há algumas laudas, sua função é atenuar o que poderia soar de forma grosseira. De acordo com D'ONOFRIO (1978, p.125-126), “a gentileza da expressão é formada pela ‘supressão’ de semas, dizendo-se a menos do que a circunstância exigiria”. O que me faz pensar que ela não sentia remorsos em ser fingida com o Viegas, mesmo ele estando quase morrendo.

Ao dizer que “ela era menos escrupulosa que o marido”, o narrador também faz uso da *ironia* e da *comparação*, pois seu discurso indica que “a moça tinha menos caráter que seu marido”. E se considerarmos que ele não tinha caráter, o que sobra para ela então?

Por fim, o narrador sarcasticamente compara a adulação das mulheres com a dos homens, e conclui: “Esta orça pela servilidade; a outra confunde-se com a afeição”. Ou seja, a primeira indica uma aparente “submissão”, enquanto a segunda, é marcada pela “amizade”. Porém, no fundo, tudo não passava de adulação.

...Nada. Nenhuma lembrança testamentária, uma pastilha que fosse, com que do todo em todo não parecesse ingrato ou esquecido. Nada. Virgília trouxe raivosa esse malogro, e disse-mo com certa cautela, não pela coisa em si, senão porque entendia com o filho, de quem sabia que eu não gostava muito, nem pouco (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 598).

A ênfase dada aqui à palavra “nada” pelo narrador funciona simplesmente como um “balde de água fria”, pois como sabemos, Virgília bajulou o Viegas com o único propósito de conseguir que este lhe deixasse uma parte da herança, ou alguma outra coisa de valor. Foi tão ostensiva sua campanha que nem o doente caiu na sua armadilha. Na verdade, foi ele quem a enganou, pois não lhe deixou nenhum vintém.

A reação de Virgília ao se dar conta de que foi “passada para trás”, foi surpreendente, porque por mais nervosa que estivesse, ela “tragou o malogro”, isto é, aceitou o fato de ter sido enganada por um doente em fase terminal.

(Brás) — Como está a minha querida mamãe?

A esta palavra, Virgília amuou-se como sempre. (...) Não gostava de semelhante alusão (...). Supus a princípio que o embrião (...) lhe restituíra a consciência do mal. Enganava-me. (...) Imaginei também que a concepção seria puro invento, um modo de prender-me a ela (...). Não era absurda esta hipótese; a minha doce Virgília mentia às vezes, com tanta graça!

Naquela noite descobri a causa verdadeira. Era medo do parto e vexame da gravidez. Padecera muito quando lhe nasceu o primeiro filho; e essa hora (...) dava-lhe já imaginariamente os calafrios do patíbulo. Quanto ao vexame, complicava-se ainda da forçada privação de certos hábitos de vida elegante (MACHADO DE ASSIS, 2004, 601).

O interessante aqui é perceber que este “defunto-autor” é tão hipócrita quanto Virgília, visto que ele procura insistentemente nos manipular ao sugerir idéias preconcebidas sobre a índole da moça.

Para conseguir êxito nisso, ele faz questão de deixar claro que Virgília ficava de mau humor quando ele fazia alguma referência à sua gravidez. Depois, mais maleficamente, sugere: “Supus a princípio que o embrião (...) lhe restituíra a consciência do mal”, ou seja, que a nova gestação lhe trouxesse algum tipo de arrependimento. Depois, imaginou que “a concepção seria um puro invento (...)”, e explica ironicamente: “a doce Virgília mentia com tanta graça!”, isto é, mentia descaradamente, sem o menor sinal de remorso.

Adiante, o narrador esclarece que a introspecção da amada não era devido a nenhuma dessas duas coisas, mas sim devido à má experiência que ela tivera durante o parto de seu primeiro filho, e, sobretudo pelo confinamento que lhe seria imposto quando sua barriga começasse a crescer, pois naquela época era motivo de escândalo uma mulher grávida andar pelas ruas.

(Virgília, na casa de Gamboa, narra a Brás o episódio da carta anônima que os denunciava ao marido e o diálogo que travou com o mesmo). (...) Virgília leu a carta e disse com indignação que era uma calúnia infame. (...) Instou com a mulher que lhe confessasse tudo, porque tudo lhe perdoaria. Virgília compreendeu que estava salva; mostrou-se irritada com a insistência, jurou que da minha parte só ouvira palavras de gracejo e cortesia. A carta devia de ser de algum namorado sem ventura. E citou alguns (...) pelo nome (...), estudando os olhos do marido, e concluiu dizendo que, para não dar margem à calúnia, tratar-me-ia de maneira que eu não voltaria mais lá. Ouvi tudo isto um pouco turbado, (...) pela tranquilidade moral de Virgília, falta de comoção, de susto, de saudade, e até de remorsos (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.602).

Começo por dizer que muitas figuras se fazem presentes neste excerto: a *sinédoque*, a *ironia*, a *gradação*...; porém, advirto que analisarei apenas aquelas que me convier neste momento.

Assim, sugiro primeiro prestarmos atenção aos fatos que se sucederam: inicialmente, temos o marido de Virgília a mostrar-lhe a carta anônima que a denunciava; ela não se fez de rogada e até o fim da conversa afirmou veementemente ser inocente daquela acusação. Ele insiste; ela mostra-se irritada, (como se fosse realmente inocente), e, para fazer valer sua palavra, ela lhe diz que tal carta provavelmente pertenceria a algum de seus “admiradores”, e cita seus nomes olhando direto nos olhos do marido, ou seja, observando-lhe a reação (aqui temos um caso de *sinédoque*, pois ela observava não só a expressão dos olhos dele, mas o rosto inteiro). Então, para não deixar nenhuma dúvida quanto à sua

pessoa, ela lhe diz que trataria Brás com certo desprezo, de modo que ele não voltaria a procurá-los mais.

Depois, ao encontrar-se com o amante, Virgília conta-lhe o ocorrido. Brás a ouve, estarecido, pela sua “tranqüilidade moral, pela falta de comoção, de susto, de saudade, e até de remorsos” que demonstrava (temos aqui a *gradação*), ou seja, fica “perplexo” diante da impassibilidade dela ao contar-lhe tudo aquilo.

Virgília notou a minha preocupação, levantou-me a cabeça, (...) e disse-me com certa amargura:

— Você não merece os sacrifícios que lhe faço.

Não lhe disse nada. Ela batia nervosamente com a ponta do pé no chão; aproximei-me e beijei-a na testa. Virgília recuou, como se fosse um beijo de defunto (MACHADO DE ASSIS, 2004, 602-603).

Bem, comparando esta situação com outras ocorridas, podemos perceber que Virgília sempre ludibriava Brás, e toda a relia terminava em risadas. Entretanto, isto não ocorre nesta passagem, pois Virgília faz questão de demonstrar que está nervosa e que nenhum afago irá desfazer isso. Interpretação que me parece bastante viável, uma vez que “ela batia nervosamente com a ponta do pé no chão”. Para mim, esta atitude demonstrava sua impaciência com aquela situação.

É provável que o jeito com que tratava Brás também tenha mudado, pois ela lhe disse, com um olhar de amargura, que ele “não merecia os sacrifícios que fazia”.

Nosso “herói” tenta fazer as pazes com ela beijando-lhe a testa, mas Virgília não aceita isto e recua como se o beijo recebido fosse um “beijo de defunto”. Aqui há uma *comparação*, já que o narrador compara o beijo de Brás com o de um defunto, isto é, sugere que seu beijo foi recebido asquerosamente pela moça. E é claro que aquilo não era um bom sinal.

(...) Há aí, no breve intervalo, (...) antes do beijo e depois do beijo, há aí largo espaço para muita coisa, — a contração de um ressentimento, — a ruga da desconfiança, — ou enfim o nariz pálido e sonolento da saciedade... (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 603).

O narrador ao tomar ciência da reação de Virgília sente que alguma coisa estava errada com ela, visto que a impaciência dela não passava. E conclui: “Há aí, no breve intervalo, (...) antes e depois do beijo, há aí espaço para muita coisa”, tal qual o conceito de figura que vimos há muitas laudas atrás, porque entre a linha do significante e do significado há um “espaço” a preencher com um “novo sentido”. Mas Brás não nos dá este trabalho, pois ele próprio afirmará que naquele “espaço” poderá se configurar “a contração de um ressentimento” – isto é, alguma contrariedade = metáfora), “a ruga da desconfiança” – que não deveria ocorrer, uma vez que os dois aceitaram viver aquela farsa, – e até mesmo “o nariz pálido e sonolento da saciedade” – o “estágio” mais alto do **fastio**.

Quanto a estas duas últimas expressões, elas podem representar tranquilamente a *personificação*, porque o narrador atribui à “desconfiança” e à “saciedade” características próprias dos seres animados, já que “a desconfiança” não é um ser para ter ruga, nem “a saciedade” para ter um nariz pálido e sonolento.

Alguém se lembra do comentário do narrador sobre os encontros com Virgília? Ele nos disse que eles estavam entrando em período “cronométrico, o que a meu ver significa que eles estavam se tornando cada vez mais escassos”. Agora, com essa “rejeição”, ele nos informa um fato novo: seu relacionamento com Virgília estava começando a dar sinal de desgaste, ou algo mais, uma vez que ela mostrou-se aborrecida com o beijo dado por ele. Fato que, como disse, nunca havia acontecido.

(Virgília conta a Brás que Lobo Neves havia sido nomeado e o amante diz)
 — De maneira, que desta vez fica você baronesa (...). Ela derreou os cantos da boca, e moveu a cabeça a um e outro lado; mas esse gesto de indiferença era desmentido por alguma coisa menos definível, menos clara, uma expressão de gosto e de esperança. *Não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atraí-la à virtude, não pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. Que ela amava cordialmente a nobreza. Um dos maiores desgostos de nossa vida foi o aparecimento de certo (...) conde B. V., que a namorou durante três meses.* Esse homem, vero fidalgo de raça, transformara um pouco a cabeça de Virgília que, além do mais, possuía a vocação diplomática (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 605).

Após ser informado que Lobo Neves conseguira enfim a tão sonhada nomeação, Brás, de certa forma parabeniza Virgília, mas como resposta, ela finge não se importar com aquilo. Todavia, o “gesto de indiferença era desmentido por alguma coisa menos definível, menos clara, uma expressão de gosto e de esperança”. Ela finalmente iria se sobressair perante a alta sociedade.

O narrador não se dá por vencido e, *ironicamente*, destila seu veneno: “Não sei por que, imaginei que a carta imperial da nomeação podia atraí-la à virtude, não pela virtude em si mesma, mas por gratidão ao marido. Que ela amava cordialmente a nobreza (...)”. Na verdade, ele não achava nada disso, porque sabia que intimamente Virgília nunca mudaria, muito menos por causa de outra pessoa.

A figura que me chamou a atenção foi o *anacoluto*. Figura que GUIMARÃES e LESSA (1988, p. 45) definem como uma “figura sintática que ocorre quando um termo antecipado fica desligado sintaticamente da oração, dado a um desvio que a construção da oração sofreu”. O que podemos verificar na passagem destacada acima, pois num momento temos o narrador refletindo sobre a possível “remissão” de Virgília, e, no outro, ele já está narrando o namoro dela com um tal conde B. V.

Por fim, Brás constata que além da beleza física e de uma personalidade forte, decidida, sua amada ainda possuía inteligência, mas uma inteligência superior à das outras mulheres, tanto que possuía até “vocação diplomática”.

(Brás atrasa-se para o encontro com a amada na casa de Gamboa e D. Plácida inventa-lhe que Virgília estava sofrendo com a atitude dele. Contudo) Três dias depois, estava tudo explicado (...) , mas não perdoado, e menos ainda esquecido. Virgília dizia-me uma porção de cousas duras, ameaçava-me com a separação, enfim louvava o marido. Esse sim, era um homem digno, muito superior a mim, delicado, um primor de cortesia e afeição; (...) enquanto eu, sentado, com os braços fincados nos joelhos, olhava para o chão (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 606-607).

Parece-me que neste trecho, Brás e Virgília não se entendem mais. Ela agora não lhe perdoava mais os atrasos e havia passado a exaltar a figura do marido: ele sim “era um homem digno, muito superior a Brás, delicado, um primor de cortesia e afeição”; enquanto Brás nem servia mais para amante.

É nítido que a situação de ambos mudara, e que aquele sentimento forte que os unira – a paixão – também havia acabado, pois os dois estavam agora saciados dela.

Brás tornara-se um amante descuidado, e Virgília ao perceber isso, bradava com ele, insultava-o. Mas esta reação intempestiva não surtia o menor efeito, uma vez que ele não respondia às ofensas, continuando “sentado, com os braços fincados nos joelhos, olhando para o chão”. O que fazer? Nada. Ele sabia que qualquer coisa que dissesse não iria abrandar a **ira** de Virgília.

(Após a discussão, Virgília prepara-se para ir embora quando, de repente, D. Plácida exclama) — Virgem Nossa Senhora! Aí vem o marido de laiá! O momento de terror foi curto, mas completo. Virgília fez-se da cor das rendas do vestido, correu até a porta da alcova; (...) eu dispus-me a esperar o Lobo Neves. Esse curto instante passou. Virgília tornou a si, empurrou-me para a alcova, disse a D. Plácida que voltasse à janela (...). – O senhor por aqui (...) Entre , faça favor. Adivinhe quem está cá... (...) Virgília, que estava a um canto, atirou-se ao marido. (...) Lobo Neves entrou lentamente, (...) e circulou um olhar em volta da sala (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 607).

Nesta passagem, D. Plácida, a “protegida” de Virgília, encontra-se totalmente aterrorizada ao ver Lobo Neves se aproximando da casinha de Gamboa. Para percebermos isso, basta que nos atentemos aos pontos de exclamação que permeiam a fala dela. Todavia não é só ela que se encontra emocionalmente descontrolada, Virgília também é tomada pelo mesmo desespero, fazendo-se da “cor das rendas de seu vestido” (*metáfora*), ou seja, empalidece, como era de se esperar, afinal de contas estava preste a ser flagrada, pelo próprio marido, cometendo adultério.

Outra *metáfora* digna de apreço ocorre em “Lobo Neves entrou lentamente, (...) e circulou um olhar em volta da sala”, isto é, “observou atentamente o lugar” procurando algum vestígio que comprovasse a traição da mulher.

Todavia, esse “momento de terror” dura pouco, pois Virgília domina o medo que a assolava, empurrando Brás para o quarto. Em seguida, ordena D. Plácida a abrir a porta. Depois, fica à espreita, esperando o momento certo para entrar em cena.

(Lobo Neves entra na casa de Gamboa, conversa com D. Plácida. Virgília pergunta-lhe se ele vai para casa e este responde afirmativamente. Ela então lhe pede o chapéu e, diante do espelho) (...) punha o chapéu, atava as fitas, arranjava os cabelos, falando ao marido, que não respondia nada. (...) Virgília, dominado o primeiro instante, tornara à posse de si mesma (MACHADO DE ASSIS, loc. cit.)

Aqui, neste fragmento, o narrador faz uso novamente da *ironia* ao mostrar-nos a esplêndida atuação de Virgília que, estando frente a frente com o marido, na casa onde se encontrava com seu amante, teve que encenar uma visita à D. Plácida, agregada de sua família. Seus gestos eram tão descontraídos que o marido, apesar de desconfiado, ficou sem saber o que fazer naquela ocasião. “Virgília, dominado o primeiro instante, tornara à posse de si mesma”, isto é, passado o impacto da

presença do marido ali naquele lugar, a moça controlou-se, voltando a ser “senhora de si”.

(Lobo Neves leva Virgília da casa de Gamboa e Brás reflete) (...) Que ia acontecer em casa de Virgília? matá-la-ia o marido? espancá-la-ia? encerrá-la-ia? expulsá-la-ia? Estas interrogações percorriam lentamente meu cérebro, como os pontinhos e vírgulas escuras percorrem o campo visual dos olhos enfermos e cansados (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 608).

Há nesta passagem duas figuras: a *metáfora* e a *comparação*. A primeira ocorre em “Estas interrogações percorriam lentamente meu cérebro”. É certo que a intenção do narrador era declarar que não sabia o que pensar, nem como agir diante daquela “nova” situação, pois Lobo Neves praticamente pegara Virgília em flagrante. A segunda, eu diria, é um complemento da primeira, porque o narrador ao comparar as tais “interrogações” com “os pontinhos e vírgulas”, gostaria de dizer, na verdade, que elas estavam turvando sua visão tal qual ocorre com a visão dos doentes.

Sobre tais *interrogações*, elas também são consideradas figuras aqui, uma vez que denotam a exaltação em que se encontrava Brás.

(Virgília) “Não houve nada, mas ele suspeita alguma coisa; está muito sério e não fala (...). Não me tratou mal nem bem; Deus queira que isto passe. Muita cautela, por ora, muita cautela”. (...) Esse retalhinho de papel (...) era um documento de análise, que eu não farei neste capítulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. Poderia eu tirar ao leitor o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo dessas poucas linhas traçadas à pressa (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004,p. 609).

No fragmento acima, Virgília escreve um bilhete para Brás, a fim de acalmá-lo (lembremo-nos que ele estava inconsolável), e pedir-lhe muita cautela para não serem descobertos.

As figuras que aparecem aqui são a *elipse*, a *anáfora*, a *preterição* e a *gradação*. A primeira através da omissão do pronome “ele”; a segunda, pela repetição insistente da palavra “cautela”; a terceira, ocorre quando o narrador declara que não vai analisar o bilhete para não “tirar ao leitor o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo daquelas poucas linhas traçadas à pressa”, e acaba fazendo justamente o contrário. D’ONOFRIO (1978, p.98) explica esta figura do seguinte modo: “é uma contradição ao nível do discurso, pois declara-se não querer dizer aquilo que está sendo dito”. Quanto à *gradação*, ela ocorre em “a frieza, a perspicácia e o ânimo”, uma vez que amplia o conceito negativo do narrador frente os dizeres daquele bilhete.

Faz-se necessário dizer, no entanto, que mais uma vez a *ironia* é a figura a sobressair, já que é ironicamente que o narrador nos conta tudo isto.

(Virgília despede-se de Brás) — SIM, É AMANHÃ. Você vai a bordo?

— Está douda? É impossível.

— Então, adeus!

— Adeus!

— Não se esqueça de D. Plácida(...)

— Certamente. (...) Separemo-nos.

— Custa-me muito.

— Mas é preciso; adeus, Virgília!

— Até breve. Adeus! (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 613).

E por falar em “frieza”, observamos nesta passagem como se deu o rompimento de vinte anos de um relacionamento amoroso intenso: ele terminou com um diálogo seco e indiferente, como se os dois fossem duas pessoas estranhas.

(Brás) A PRIMEIRA VEZ que pude falar a Virgília, depois da presidência, foi num baile em 1855. Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outro tempo. Não era a frescura da primeira idade; ao contrário, mas ainda estava formosa, de uma formosura outoniça, realçada pela noite. Lembra-me que falamos muito, sem aludir a cousa nenhuma do passado. Subentendia-se tudo. Um dito remoto, vago, ou então um olhar, e mais nada (MACHADO DE ASSIS, 2004, p.623).

Neste fragmento, cabe ao narrador apenas lembrar, saudoso, os momentos felizes vividos outrora com Virgília. Assim, lançando mão da *antítese*, o narrador nos informa que, agora, ela não apresenta a “frescura da primeira idade”, e que apesar disso, ela continuava “formosa”, embora não fosse mais jovem.

É também correto afirmar que ao se reencontrarem, Brás e Virgília tenham ficado em “expectativa”, ou melhor, curiosos, em saber se havia ainda algum sentimento que poderia uni-los novamente. Contudo, como disse anteriormente, não havia restado mais nada do antigo relacionamento.

(Brás) Fui ao enterro. Na sala mortuária achei Virgília, ao pé do féretro, a soluçar. Quando levantou a cabeça, vi que chorava deveras. Ao sair o enterro, abraçou-se ao caixão, aflita; vieram tirá-la e levá-la para dentro. Digo-vos que as lágrimas eram verdadeiras. (...) Tinham ido todos; só o meu carro esperava pelo dono. Acendi um charuto; afastei-me do cemitério. Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do enterro, nem dos ouvidos os soluços de Virgília. Os soluços tinham o som vago e misterioso de um problema. Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade. Eis uma combinação difícil que não pude fazer em todo o trajeto; em casa, porém, (...) suspeitei que a combinação era possível, e até fácil. Meiga Natura! (...) A moral repreenderá, porventura, a minha cúmplice; é o que te não importa, implacável amiga, uma vez que recebeste pontualmente as lágrimas (...) (MACHADO DE ASSIS, 2004, 634-635).

Bem... minha análise termina por aqui, já que os capítulos restantes não se referem mais à Virgília, e sendo este o fim, proponho terminá-lo falando um pouco mais da *ironia*.

Vejamos: Brás ao saber da morte de seu “concorrente”, tem a audácia de ir ao seu enterro, mesmo depois de tudo que fez. Chegando lá, na sala mortuária, ele depara-se com a seguinte cena: Virgília, ao pé do caixão, chorando e soluçando sem parar. E conclui: “as lágrimas eram verdadeiras”, e é aí que sua língua *irônica* ataca mais uma vez a ex-amante, porque comenta: “Virgília traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade”. Isto é, em ambos os casos agiu dissimuladamente, porque não havia nada de sincero nas suas atitudes, era tudo premeditado.

Outra figura presente neste trecho é a *metáfora* em “Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do enterro, nem dos ouvidos os soluços de Virgília”; ela significa, pois, que o narrador não conseguia esquecer aquele triste episódio. Achava que aquela reação não tinha o porquê de ser, já que ela o traíra a vida toda sem demonstrar o mínimo de remorso.

Por fim, Brás termina sua narração invocando a “Meiga Natura!, isto é, a morte”, dizendo-lhe que, certamente, “(...) A moral repreenderá (...) a minha cúmplice”, e debochará: “é o que não te importa, implacável amiga, uma vez que recebeste pontualmente as lágrimas (...)”.

CONCLUSÃO

Levando-se em consideração o caminho percorrido até aqui, assim como os objetivos propostos nesta dissertação, proponho primeiro retomar alguns pontos que considero importantes nesta trajetória, antes de realizar a conclusão propriamente dita deste trabalho.

Deste modo, começo esta incumbência lembrando que a paixão suscitada por este autor adveio de um curso de Literatura Brasileira no qual havia participado, o que não é nenhuma novidade, pois isto só vem confirmar que fui mais uma, dentre os vários leitores, que se apaixonou por este magnífico escritor. Convém dizer que este sentimento foi fundamental para que eu continuasse meus estudos, porque me impulsionou a seguir em frente.

Em seguida, achei conveniente situar “o autor de D. Casmurro” no tempo, e resolvi comentar as obras de alguns de seus pesquisadores (tanto os de sua vida quanto os de sua obra): Lúcia Miguel-Pereira, Augusto Meyer, Raimundo Magalhães Júnior, Agrippino Grieco, Roberto Schwarz, John Gledson e Afrânio Coutinho, em virtude da inviabilidade de pesquisar todas as obras que falam a seu respeito.

Tendo feito isso, optei por esclarecer que minha meta não era simplesmente retomar esses pesquisadores, mas aprofundar meus conhecimentos sobre Machado de Assis, a fim de organizar minhas idéias e verificar se minhas hipóteses eram pelo menos plausíveis.

Assim, dentre tudo que articulei, a hipótese que se sobressaiu em relação as demais foi a possibilidade de caracterizar Virgília, uma das personagens das *Memórias Póstumas*, por meio das figuras de linguagem. Mas, para que isto fosse possível era primeiro necessário conhecer a fundo esta obra.

Foi pesquisando a concepção de Capistrano de Abreu, Valentim Facioli, José Guilherme Merquior, Enylton José de Sá Rego, Ivan Teixeira e a de Roberto Schwarz, que descobri que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance autobiográfico, e, como tal, ele possui determinadas especificidades.

De modo que, além de fazer várias releituras desta obra, dediquei uma parte de meu tempo às questões literárias, não perdendo de vista o meu objeto de pesquisa: Virgília.

Mas como validar minha hipótese?

Naquela ocasião, lembrei-me de alguns conceitos que estudei na disciplina de Retórica e intuí que aquele deveria ser o caminho a seguir. Então, lancei-me à procura dos teóricos que tratavam deste assunto: Roland Barthes, Quintiliano, Aristóteles, Gèrard Genette, Hélio de Seixas Guimarães e Ana Cecília Lessa, Tereza Lúcia Halliday, Friedrich Nietzsche, Paul Ricoeur, Salvatore D'Onofrio, Chaïm Perelman, Walter de Castro, Olivier Reboul, Beth Brait, Henri Bergson, Søren Kierkegaard, Márcio Gimenes de Paula, Douglas Colin Muecke e Vladímir Propp.

Faz-se necessário dizer, no entanto, que não utilizei as concepções de todos esses estudiosos de uma vez, mas sim ao longo de todo o trabalho.

Outra coisa que procurei esclarecer ao iniciar esta pesquisa foi: o fato de que, embora meu objetivo tenha sido caracterizar Virgília através das figuras de linguagem, não iria tratar de todas as figuras existentes na referida obra, mas só daquelas presentes no discurso do narrador que se referissem à respectiva personagem, tanto que no capítulo dedicado à sua análise utilizei apenas os excertos que tratavam desta questão.

Entretanto, devo acrescentar que, antes disso, destinei um breve capítulo ao narrador das *Memórias*, o qual intitulei: “A ambivalência do discurso do eu-narrador e do eu-protagonista”, pois vejo este narrador totalmente envolvido na construção desta narrativa, uma vez que tudo o que é narrado passa por seu olhar perscrutador.

Bem, tendo sido retomados os pontos que considere relevantes ao longo desta dissertação, passarei à sua conclusão.

Começo por dizer que dentre as descobertas realizadas, fiz a seguinte constatação: é através da ideologia e do discurso do narrador que a ambigüidade presente nas *Memórias* se institui. E isto, certamente, se refletirá na sua estrutura, tanto no que se refere ao enunciado quanto à enunciação.

De forma que, faço minhas as palavras de Juracy Assman Saraiva, quando exponho que o modo de proceder do narrador tem como objetivo encobrir a sua verdadeira intenção: safar-se do infortúnio da morte, uma vez que ao narrar a respectiva história lá do além, este narrador autodiegético passará a adquirir vida e vontade próprias, o que lhe assegurará aquele “ar de superioridade” que conhecemos tão bem, já que ele poderá se vangloriar de ter enganado a “indesejada das gentes”.

Assim sendo, passemos adiante e descubramos como as figuras de linguagem atuam não só para a caracterização de Virgília, como também reflete o discurso do narrador:

- a gradação será chamada a atuar quando o narrador quiser exaltar ou ironizar as qualidades físicas e morais de Virgília;
- a *sinédoque* entrará em cena no momento em que o interesse do narrador residir sobre um traço, normalmente físico, da moça;
- a *apóstrofe* será utilizada quando o narrador, não acreditando naquilo que vê, evocar a natureza para que esteja presente em determinada situação, ainda que a natureza não lhe dê qualquer resposta, como é óbvio;
- a *antítese* ou o *paradoxo* atuarão naqueles momentos em que o desejo do narrador for o de salientar as contradições da personalidade da amada;
- a *elipse*, o *zeugma* e o *assíndeto*, por sua vez, serão convocados para conferir maior rapidez à fluidez do discurso;
- o *hipérbato* e o *anacoluto* serão os responsáveis por demonstrar o desequilíbrio emocional em que se encontram as personagens, uma vez que, a falta de ordem dos elementos sintáticos será reflexo de um desajuste mental;
- a *sinestesia* será invocada quando se quiser mostrar a intenção do narrador em ativar nossos sentidos;
- a *reticência* ficará incumbida de sugerir, mais do que mostrar explicitamente, determinados significados ou omiti-los de vez;
- diferenças à parte, a *comparação*, a *metáfora* e a *personificação* darão vida ao discurso, seja comparando elementos de naturezas distintas, seja atribuindo uma característica humana a um ser inanimado ou irracional;
- o *eufemismo* ou *litotes* terão a responsabilidade primeira de amenizar enunciados grosseiros, tornando-os mais polidos;
- o *pleonismo* será utilizado quando o narrador quiser enfatizar um termo já expresso; na maioria das vezes tal repetição parece desnecessária ao discurso;
- a *interrogação* e a exclamação ganharão *status* de figura no momento em que simularem fortes emoções;
- a *antonomásia*, ao se focalizar um aspecto particular do referente, como no discurso em que o narrador diz que Virgília era a “estátua do silêncio”, porque ela se dava ao direito de não emitir nenhuma palavra;

- a *digressão*, quando o narrador interromper a diacronia de sua narrativa, fazendo reflexões que parecem não ter relação alguma com sua vida;
- o *anacoluto*, ao mudar de assunto abruptamente, desorganizando a sintaxe da frase, isto é, dando-lhe um novo rumo quanto a seu significado;
- a *metonímia* será o recurso unificador das *Memórias*, visto que elas parecem um amontoado de capítulos desconexos; quando porém o leitor consegue chegar à coluna dorsal do texto, percebe-se que a união desses capítulos é que forma o todo da narrativa;
- a *hipérbole* será usada nos momentos de grandes arroubos sentimentais do casal de protagonistas: Virgília e Brás Cubas;
- por fim, a *ironia* será vista como uma figura moralizante, pois denunciara as hipocrisias sociais.

Realizadas estas constatações, gostaria de enfatizar, conforme disse no início deste trabalho, que dentre essas figuras de linguagem há duas que se sobressaem: a *ironia* e a *hipérbole*. Sendo a primeira, a meu ver, a figura mais importante, por representar a “visão de mundo” do narrador frente aos acontecimentos narrados.

Mas será que estas idéias são plausíveis?

Para responder a esta indagação, utilizarei como fundamentação teórica a concepção de alguns estudiosos que tratam do referido assunto, ou seja, que tratam especificamente dessas figuras de linguagem.

Assim sendo, começo minha argumentação lembrando que Sócrates foi um dos primeiros a teorizar sobre a *ironia*. Para ele, o que os retóricos concebiam como figura de linguagem era, na verdade, um “ponto de vista”, uma indagação sobre as verdades instituídas (PAULA, 2001, p.53), tanto que lutou, a seu modo, contra tudo isso. Mas infelizmente seus esforços foram em vão, porque ao expor essas idéias à sociedade, acabou pagando um preço muito caro por isso: foi julgado e condenado à morte por questionar entre outras coisas, por exemplo, a existência dos deuses gregos. Tudo isso porque, volto a frisar, ele não aceitava os dogmas impostos pelas instituições gregas.

Alguns séculos adiante, nos depararemos com o seguinte conceito de Soren Kierkegaard a respeito da *ironia*: ela é um “mal-entendido”. Não no sentido de alguma briga, discussão, mas por apresentar um discurso totalmente ambíguo (PAULA, 2001, p.51). E declara:

... assim como os filósofos afirmam que não é possível uma verdadeira filosofia sem a dúvida, assim também pela mesma razão pode-se afirmar que não é possível a vida autêntica sem a ironia (MUECKE, 1995, p.19 apud KIERKEGAARD, *The Concept of Irony*, 1966, p.338).

O que me faz dizer que sua postura é parecida com a de Sócrates face às indagações humanas.

Já o alemão Friedrich von Schlegel explicará que a ironia provém do fato do homem ser um indivíduo “finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível” (MUECKE, 1995, p39).

Nela tudo deve ser brincadeira e seriedade, expressão sincera e profunda dissimulação (...). Ela contém e suscita o sentimento do conflito insolúvel do absoluto e do circunstancial, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação total (...) (BRAIT, 1996, p. 26, apud SCHLEGEL o qual por sua vez retomou as idéias de Bange, 1976).

De maneira equivalente, encontraremos em Henri Bergson a concepção de que a ironia consiste em “enunciar o que deveria ser, *fingindo* (grifo meu) acreditar que isso é precisamente o que é” (BERGSON, 2001, p.95).

Douglas Colin Muecke, em sua obra *Ironia e o Irônico*, conceituará esta figura do seguinte modo: “[*Ironia*] é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas” (MUECKE, 1995, p.49). O que, de certa forma, retoma o conceito de KIERKEGAARD.

Já na perspectiva de Georg Lukács, a *ironia* é “a auto-superação de uma subjetividade que chegou tão longe quanto era possível chegar, é a mais alta liberdade que se pode conseguir num mundo sem Deus” (MUECKE, 1995, p.86, apud LUKÁCS, *The Theory of the Novel*. Trad. Anna Bostok, London, 1971, p.86).

Enquanto para Beth Brait, na obra *Ironia em perspectiva polifônica*, esta figura se configura a partir da:

... 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).

Para ela,

A ironia que rege a estruturação narrativa e discursiva, (...) [cria] ambigüidades próprias do empreendimento discursivo. Esse aspecto obriga o narrador (no domínio e controle de seu método) a periodicamente insistir na coerência metódica de seu discurso, no objeto de sua narrativa, no domínio e controle de seu método, na sua condição de sujeito consciente de seu objeto, seus métodos e sua linguagem(...) (BRAIT, 1996, p.180).

E explica:

...o processo da ironia conta com a conivência, a cumplicidade enunciadador-enunciatário, ao sublinhar os discursos que estão sendo ironizados, o produtor procura demonstrar que eles são indesejáveis não apenas para ele, mas necessariamente para o enunciatário que foi qualificado pelo contrato de cumplicidade que o próprio discurso foi estabelecendo. Assim, narrar um acontecimento torna-se também uma forma de interpretar não apenas o acontecimento mas o modo de apresentá-lo e representá-lo. É a maneira particular de interpretação presente na ironia que se dá a partir da constituição de vozes. Pela maneira de organizá-las, o enunciadador evidencia as que lhe são contrárias e as que a ele se alinham, distanciam-se das primeiras, valorizando as outras e constituindo, ao mesmo tempo, o parceiro, a recepção qualificada que participará dos sentidos aí instaurados. O que faz é mostrar o ponto de vista, a maneira de ser dos discursos mobilizados. Ao colocá-los em evidência, estabelece sua principal estratégia persuasiva (BRAIT, 1996, p.197).

Por fim, finaliza reafirmando que a *ironia* é ambígua porque

... espera que o receptor reconstrua a referencialidade, constituída necessariamente pelo que está explícito e pelos subentendidos, implícitos, pressupostos que sustentam o processo irônico como lógica da contradição (BRAIT, 1996, p. 198).

A essas alturas, faz-se necessário chamar a atenção para o fato de que todos esses conceitos acerca da *ironia*, de uma forma ou de outra, se enquadram na estrutura do referido *corpus*, e recuperam as definições já presentes nos discursos daqueles teóricos que foram citados no início desta pesquisa e que se dedicaram ao estudo das *Memórias*.

Mas, vale fazer uma ressalva: dentre essas teorias, é provável que a mais abrangente seja a de Douglas Colin Muecke, já que além do que foi dito acima, ele ousou subdividir a ironia e classificá-la em várias categorias: *Instrumental*, *Paradoxal* ou *Aberta*, *Fechada*, *Observável*, *Verbal*, *Autotraidora*, *Romântica*, *Dramática*, etc, conforme a especificidade de cada uma delas.

Assim, segundo este estudioso, na *Ironia Instrumental*, “o ironista, em seu papel de ingênuo, [irá propor] um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘translitera’ “ (MUECKE, 1995, p.58).

Já na *Ironia Paradoxal* ou *Aberta* o autor irônico se deparará com uma realidade inerentemente contraditória (MUECKE, 1995, p. 66). Caso contrário, estaremos falando da *Ironia Fechada* caracterizada, “emocionalmente, por sentimentos de superioridade, liberdade e divertimento e, simbolicamente, por um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior” (MUECKE, 1995, p.67).

No que se refere à *Ironia Observável*, ela ocorrerá toda vez que os “maus” se tornarem vítimas de sua própria maldade (MUECKE, 1995, p.73).

Quanto à *Ironia Verbal*, MUECKE diz que, neste tipo de ironia, o discurso do ironista sempre terá como objetivo dizer o contrário do que ele enuncia (MUECKE, 1995, p.78).

Na *Ironia Autotraidora*, o autor irônico se revelará através de sua própria fala (MUECKE, 1995, p. 109).

No que tange à *Ironia Romântica*, ela se dará quando “(...) a inerente limitação da arte, a incapacidade de uma obra de arte, como algo criado, de captar plenamente e representar a complexa e dinâmica criatividade da vida” tornar-se consciente na mente do leitor (MUECKE, 1995, p. 95).

A *Ironia Dramática*, como o próprio nome diz, aparecerá sempre que a platéia conseguir ver “uma personagem confiantemente inconsciente de sua ignorância” sobre determinado assunto (MUECKE, 1995, p. 103).

Todavia, a *ironia* que mais me chamou a atenção foi aquela que Douglas Colin Muecke (1995, p.26) denominou de *Ironia Cósmica*, por ela ser, acredito eu, o resultado da contemplação humana face ao destino do mundo, uma vez que há uma clara discrepância entre a percepção do homem em relação ao seu destino e suas aspirações e sonhos.

Esta *ironia* será concebida por KIERKEGAARD como *Welt-Ironie*, e ele também a explicará segundo a perspectiva de MUECKE: o homem como vítima do *Cosmos*, isto é, o homem como vítima das leis que regem o universo (MUECKE, 1995, p.39).

Contudo, convém dizer que todas essas ironias (assim como as outras que não foram citadas) possuem um traço em comum: todas encaminham para a idéia do absurdo da existência e do paradoxo que é a vida humana. Como conciliar a existência de um mundo “bom”, como quer a Bíblia, e a realidade do ser humano nesse mundo “sem Deus”.

É por isso que KIERKEGAARD afirmará que a *ironia* é uma figura importantíssima, pois ela terá a função de “[pôr] a claro as coisas” (KIERKEGAARD, 2001, p. 62), ou seja, ela atuará como “instrumento da verdade”.

E finalizo este assunto com a concepção de Haakon Chevalier, que, para mim, resume tudo o que foi exposto anteriormente: “o traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” (MUECKE, 1995, p.52 apud CHEVALIER, Haakon, *The Ironic Temper*, 1932, p.42).

Se a *ironia* é o traço marcante e inovador da visão de mundo do narrador exposto nas Memórias Póstumas, só me resta estabelecer a sua conexão com a *hipérbole*, ou vice-versa, visto que a presença da *hipérbole* reforça essa visão de mundo.

Walter de Castro irá dizer que a função da *hipérbole* é justamente exagerar alguns aspectos de uma dada realidade a fim de sensibilizar e persuadir o interlocutor (CASTRO, 1972, p. 87). Se for assim, esta figura “andar de braços dados” com a *ironia*, pois constatei que todas as vezes que ela apareceu foi justamente fazendo o papel de coadjuvante.

Vladimir Propp declarará que a *hipérbole* possui duas “nuances”: uma negativa e uma positiva. E explicará: se a atuação da *hipérbole* for negativa, sua presença ao lado da *ironia* levará o objeto ironizado à depreciação, caso contrário à heroicização (PROPP, 1992, p.90). E me parece que esta função “negativa” está presente nas *Memórias*, por meio da aliança estabelecida entre estas duas figuras de linguagem. O que significa que a junção delas têm o poder de potenciar o discurso destruidor do narrador, e isto é o que causará um profundo impacto no leitor. O que me faz lembrar, aliás, os dizeres de Márcio Gimenes de Paula quanto ao “riso mau” que predomina nesta obra:

... os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos maldosos, ruins e a maledicência. Deste riso, em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misântropos que não compreendem como por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação (PAULA, 2001, p.159).

Se considerarmos que as MPBC se instituem a partir da perspectiva irônica de seu narrador autodiegético, que através de sua visão de *Kataskopos* vê o mundo do alto, numa atitude de supremacia, acredito ser viável também afirmar que é através desta mesma perspectiva que se concretizará a caracterização da personagem Virgília porque, como pudemos constatar no capítulo dedicado à sua análise, seu comportamento é marcado principalmente pela ambigüidade.

Em outras palavras, isto quer dizer que a caracterização dessa personagem só será possível se nos colocarmos no lugar desse narrador, visto que é preciso descobrir o que é que o Brás Cubas-narrador pensa a seu respeito; é preciso

decodificar aquela figura cujo nome é *ironia*, isto se quisermos traçar adequadamente o seu perfil.

Roberto Schwarz diz que, em oposição ao universo masculino do século XIX, “Virgília não é figura diminuída”. Ela “também faz questão do bom e do melhor, em que se incluem as audácias da elegância moderna tanto quanto as vantagens da situação tradicional”. Tudo isso “sem prejuízo de vida familiar sólida, consideração pública, oratória de jacarandá no quarto, reputação imaculada, privilégio” (SCHWARZ, 1997, p. 128-129).

E não é justamente isto que constatamos ao analisar esta personagem? Não é isto que o próprio Brás procura demonstrar nas várias passagens da história, quando, por exemplo, diz: “era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 581).

Como resolver o problema do adultério? Como conciliar o papel de “boa esposa e mãe” com a de “concubina”?

Para atenuar este problema, Virgília sugere a Brás alugar uma casa em Gamboa, porque “não se trata de crime ou delito, mas uma boa forma de arranjar as coisas de modo satisfatório”. Confessar o adultério “ao marido ou a quem quer que fosse seria perder tudo quanto já se obteve: o **matrimônio** e o **patrimônio**” (grifo meu) (BOSI, 1999, p. 26).

Autonomia e objetividade são, pois, a meu ver, as “marcas” do caráter de Virgília, uma vez que, em nome dos “instintos e do cálculo, sua pessoa consegue, ao mesmo tempo, demonstrar uma natural candura e, logo em seguida, dissimular frente a uma situação repentina” (BOSI, 1999, p. 21).

Como exemplificação disso, temos o episódio em que Brás e a moça são surpreendidos pela aparição inesperada de Lobo Neves, e, para disfarçar, ela se retira apressadamente da sala, onde ele (o marido) entraria daí a três minutos, e, passado outros minutos, ela tornaria à sala como se nada tivesse acontecido (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 576-577).

E o que dizer das “reações impetuosas de despeito e cólera” de Virgília quando era contrariada (BOSI, 1999, p. 21)? Elas denotavam uma ira incontável que só se aplacava quando ela se dava conta que estava se expondo demais, como pudemos verificar no capítulo LXIV das *Memórias*: após mais uma discussão com

Brás, Virgília “desatou a chorar, e para não atrair gente, metia o lenço na boca, recalçando os soluços” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 578-579). Ou mesmo o capítulo XCVI, em que Virgília diz com amargura: “Você não merece os sacrifícios que lhe faço”, batendo “nervosamente com a ponta do pé no chão” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 602-603).

E quanto ao amor que ela dizia sentir por ele? Será que era um sentimento verdadeiro? Acredito que sim, mas acho pertinente lembrar que, para Virgília, seus interesses pessoais estão acima de tudo, inclusive acima do amor que sentia por Brás. De modo que, não é de se estranhar o discurso do narrador quando este nos conta que o amor que sentiam sucumbiu à **saciedade** com o passar dos anos; sendo a paixão desenfreada substituída por um outro sentimento: o **fastio**.

No que tange à morte de Lobo Neves (que estava com o “pé na escada ministerial”) e o conseqüente desespero de Virgília durante o seu funeral, é mais um exemplo do caráter ambíguo dessa personagem, pois ela “traíra o marido, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 635). Toda essa encenação não passava, é óbvio, de fingimento, dissimulação.

Mas convenhamos, Virgília desempenhara seu papel de forma magnífica ao conceber pontualmente as lágrimas ao marido, isto é, ao chorar sua morte conforme as convenções sociais estabelecidas.

É assim que chegando ao fim desta dissertação, paródio, mais uma vez, as palavras de BOSI declarando que: “a grandeza de Virgília advém do fato dela apresentar uma liberdade interior que contraria as expectativas do seu meio” (BOSI, 1999, p.71), e reitero que, sendo o discurso do narrador **ambivalente**, é inevitável que a caracterização de Virgília (assim como a das demais personagens desta narrativa), não seja construída a partir de sua visão de mundo; um narrador que almeja, acima de tudo, desnudar aos olhares públicos a hipocrisia que impera em uma sociedade pautada na aparência que, entre outras coisas, abominava o adultério, mas, na prática, pregava o **casamento** por **conveniência**.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do Autor:

Machado de Assis. Obra Completa. Vol 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 2004.

Romances: *Ressurreição* (1872); *A mão e a luva* (1874); *Helena* (1876); *Iaiá Garcia* (1878); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1900); *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Machado de Assis. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 1992.

2. Obras sobre Machado de Assis:

BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis.** São Paulo: Ática, 1982.

_____. **Machado de Assis – O Enigma do Olhar.** São Paulo: Ática, 1999.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários Escritos.** São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CASTRO, Walter de. **Metáforas Machadianas – Estruturas e Funções.** Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CORÇÃO, Gustavo. **Machado de Assis – Romance** . Rio de Janeiro: Livraria AGIR, 1966.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na Literatura Brasileira. In: **Machado de Assis.** Obra Completa. Vol 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 2004.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Ficção e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GRIECO, Agrippino. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.

MAGALHÃES JR, Raimundo. **Machado de Assis Desconhecido.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1955.

MEYER, Augusto. **De Machadinho a Brás Cubas.** Revista do Livro. Rio de Janeiro: INL, n.11, set, 1958.

_____. **Machado de Assis**. Coleção “Rex”. 2ª ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **O Diálogo Machadiano em Molière e Voltaire em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Cultura Vozes, v. 86, n.3, maio/junho, 1992.

PEREIRA, Kênia Maria de Almedina et al. **Machado de Assis: Outras Faces**. Uberlândia: Aspectus, 2001.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis – Estudo Crítico e Biográfico**. 4ª ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1949.

REGO, Enylton José de Sá. **O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica**. Coleção Imagens do Tempo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RODRIGUES, Antônio Medina. **Memórias Póstumas de Brás Cubas – Machado de Assis**. São Paulo: Ateliê, 2001.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O Circuito das Memórias em Machado de Assis**. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Duas Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis**. 3ª ed. São Paulo: Edições 34, 1997.

STEIN, Ingrid. **Figuras Femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

WERNECK, Maria Helena. **O Homem Encadernado**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

3. Obras sobre Retórica:

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, s/d.

_____. **Retórica das Paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- BARILLI, Renato. **Retórica**. Trad. Graça Marinho Dias. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- BARTHES, Roland. A Retórica Antiga. In: **Pesquisas de Retórica**. Trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.
- BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As Figuras de Linguagem**. Série Fundamentos, n.47. São Paulo: Ática, 1989.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: Estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. **Figuras de Linguagem**. 14^a ed. São Paulo: Atual, 1988.
- HALLIDAY, Tereza Lúcia. **O que é Retórica?** 1^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MUECKE, Douglas Colin. **A Ironia e o Irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NIETZSCHE, Frederick. **Da Retórica?** Trad. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Veja, 1995.
- PAULA, Márcio Gimenes de. O conceito de ironia de Kierkegaard e a ironia socrática. In: **Socratismo e cristianismo em Kierkegaard: o escândalo e a loucura**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- PERELMAN, Chaïm. **O Império Retórico**. Trad. Fernando Trindade e Rui Alexandre Gracio. Porto: ASA, 1997.
- PLEBE, Armando. **Breve História da Retórica Antiga**. São Paulo: E.P.U. EDUSP, 1978.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SACKS, Sheldon et al. **Da Metáfora**. Trad. Francisco W. A . M. van de Wiel et al. São Paulo: EDUC (editora da PUC-SP) PONTES, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. **Esplendor e Miséria da Retórica**. In: Teorias do Símbolo. Campinas: Papirus, 1996.

4. Geral:

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8ª ed. Coimbra: Almedina, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIM, Walter. O Narrador. In: **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1995.

BERGSON, Henri. A comicidade de situação e a comicidade de palavras. In: **O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BURNS, Edward M. et al. **História da Civilização Ocidental**. Trad: Donaldson M. Garschagen. 39ª ed. Vol 2. São Paulo: Globo, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade – estudos de teoria e história literária**. Coleção Ensaio. Vol 3. São Paulo: Companhia Nacional, 1965.

_____. A personagem de ficção. In: **Teoria Literária e Literatura Comparada**. São Paulo: Brasil, 1963.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol. 3 e 4. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance – e outras considerações sobre o Romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Veja, 1995.

HAHNER, June Edith. **A Mulher Brasileira e suas Lutas Sociais e Políticas: 1850-1937**. Trad. Maria Thereza P. de Almeida e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. Série Princípios. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

LOPES, Óscar. O narrador d'A Relíquia. In: **A Busca de Sentido – Questões de Literatura Portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

PRIORE, Mary Del (org.) **Histórias das Mulheres no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PROPP, Vladímir. Os diferentes aspectos do riso e o riso de zombaria. In: **Comicidade e Riso**. Trad. Autora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos Antonio Alves dos. **Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós**. Coimbra [Portugal]: Almedina, 1975.

_____. **Técnica de Análise Textual: Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário**. Coimbra [Portugal]: Livraria Almedina, 1976.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A Relíquia: duplicidade do sujeito na ficção queirosiana. In: **150 Anos com Eça de Queirós**. São Paulo, 1997.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Trad. Angela Bergamini [et al.]. Coleção Leitura e Crítica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANGUINETE et al. **Literatura e Sociedade. Problemas de metodologia em Sociologia da Literatura**. Trad. Pedro da Silveira e Maria Antónia Fiadeiro. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectivas, 1979.

5. Imagens:

500 Anos da Pintura Brasileira – enciclopédia interativa : CEDIC Multimídia.

MONTELLO, Josué. **Machado de Assis** . São Paulo: Verbo, 1972.

6 .SITES:

www.google.com.br - acessado em 01/08/06 às 13h00.

www.bn.br/.../oraras/images/grandes/fig23.jpg - acessado em 01/08/06 às 13h15min.

www.Ive.scola.ac.paris.fr/.../Machado_de_Assis.jpg - acessado em 01/08/06 às 13h35min.

www.joão-felpudo.de/images/stamp5machado%20de - acessado em 01/08/06 às 13h43min.

www.klaushenseler/Gutenberg/Andere.Bucharb - acessado em 01/08/06 às 14h20min.

www.libreria.com.br/destaques/024/machao6.jpg - acessado em 01/08/06 às 14h58min.

www.members.tripod.com/.../cruzados_1000_th.jpg - acessado em 01/08/06 às 15h05min.

www.paginas.terra.com.br/arte/ecandido/machado.gif - acessado em 01/08/06 às 15h20min.

www.senado.gov.br/Viana/images/Machado.jpg - acessado em 01/08/06 às 15h42min.

www.sitedoescritor.com.br/machado_de_assis1.jpg - acessado em 01/08/06 às 15h56min.

www.unicamp.br/.../ju283pg11.jpg - acessado em 01/08/06 às 16h10min.



“(...) O ‘misantropo’ que jurou para si mesmo que vai dizer aos outros o que pensa deles (...).”

(Henri Bergson)

ANEXOS

Conforme a utilidade do anexo, destinei à referida parte alguns assuntos, senão inovadores, pelo menos interessantes, a meu ver.

Primeiramente, achei de bom gosto e bom tom, fazer algumas alusões à biografia de Machado de Assis, ainda que de forma sintética, e, posteriormente, à sua obra.

E, sendo fato que a sociedade carioca tenha sido o foco de atenção desse estimável autor, decidi representá-la por meio de imagens que, de uma forma ou de outra, representaram muito bem o Rio de Janeiro do século XIX: uma cidade em período de intensa transformação, preste a se tornar uma metrópole.

Depois, fiz um breve resumo intitulado “Retórica Antiga” para fazer jus a esta que foi a disciplina norteadora de minha dissertação e, principalmente, por Ter sido nesse período o seu momento de maior esplendor.

Por fim, utilizando um cronograma, citei novamente seus principais representantes e também fiz referências aos acontecimentos históricos mais relevantes que incidiram sobre esta disciplina, a mais bem conceituada da Antigüidade.

ANEXO 1 - RESUMO BIOGRÁFICO DE MACHADO DE ASSIS

1839	Joaquim Maria Machado de Assis nasce no Rio de Janeiro, a 21 de junho.
1855	Publica seu primeiro trabalho, a poesia “A palmeira”, na Marmota Fluminense.
1858	Começa intensa colaboração em vários jornais e revistas que, com algumas interrupções breves, manterá pela vida toda.
1864	Publica seu primeiro livro: Crisálidas (poesias).
1867	É nomeado para o cargo de ajudante do diretor do Diário Oficial.
1869	Casa-se com Carolina Augusta Xavier de Novais.
1873	É nomeado primeiro - oficial da Secretaria do Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.
1878/9	Passa uma temporada em Friburgo, por motivo de doença.
1881	Oficial de Gabinete de Pedro Luís, ministro da Agricultura.
1888	Oficial da Ordem da Rosa, por decreto do Imperador.
1889	Diretor da Diretoria do Comércio.
1892	Diretor-geral da Viação.
1897	É eleito presidente da Academia Brasileira de Letras, fundada no ano anterior.
1904	Membro correspondente da Academia de Ciências, de Lisboa. Morre sua mulher, Carolina.
1908	Licença para tratamento de saúde (junho). Falece no Rio de Janeiro, a 29 de setembro.

ANEXO 2 - CRONOLOGIA DAS OBRAS DO AUTOR

TEATRO	<i>Queda que as mulheres têm pelos tolos</i> (adaptação – 1861); <i>Desencantos</i> . (fantasia dramática – 1861) ; <i>Teatro</i> , v. 1º (1863); <i>Quase ministro</i> (comédia – 1864); <i>Tu, só tu, puro amor</i> (1881); <i>Teatro</i> (1910).
POESIA	<i>Crisálidas</i> (1864); <i>Falenas</i> (1870); <i>Americanas</i> (1875); <i>Poesias completas</i> (1901).
ROMANCE	<i>Ressurreição</i> (1872); <i>A mão e a luva</i> (1874); <i>Helena</i> (1876); <i>Iaiá Garcia</i> (1878); <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> (1881); <i>Quincas Borba</i> (1891); <i>Dom Casmurro</i> (1900); <i>Esaú e Jacó</i> (1904); <i>Memorial de Aires</i> (1908).
CONTO	<i>Contos fluminenses</i> (1870); <i>Histórias da meia-noite</i> (1873); <i>Papéis avulsos</i> (1882); <i>Histórias sem data</i> (1884); <i>Várias histórias</i> (1896).
NOVELA	<i>Casa velha</i> (1900).
CRÍTICA	<i>Crítica</i> (obra póstuma, 1910).
DIVERSOS	<i>Páginas recolhidas</i> (contos, ensaios, crônicas, etc. – 1899); <i>Relíquias de casa velha</i> (contos, crônicas, ensaios, comédias, etc. – 1906); <i>Obras Póstumas: Outras relíquias</i> (1910); <i>A semana</i> (1914); <i>Novas relíquias</i> (1932); <i>Correspondência</i> (1932). As edições em vida do autor eram da Livraria Garnier; em 1936, W. M. Jackson, do Rio de Janeiro, publicou as Obras completas em 31 volumes, já em 5ª edição, 1952. Salvo indicação em contrário, as citações de Machado referem-se à edição da Jackson, sendo de notar que as diversas tiragens dessa mesma edição têm paginação diferente.

ANEXO 3 - MACHADO DE ASSIS E A LINHA DO TEMPO



Aos 25 anos



Por volta dos 35-40 anos

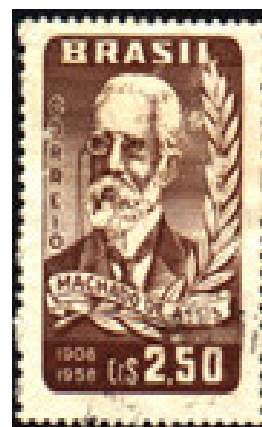


Por volta dos 60 anos



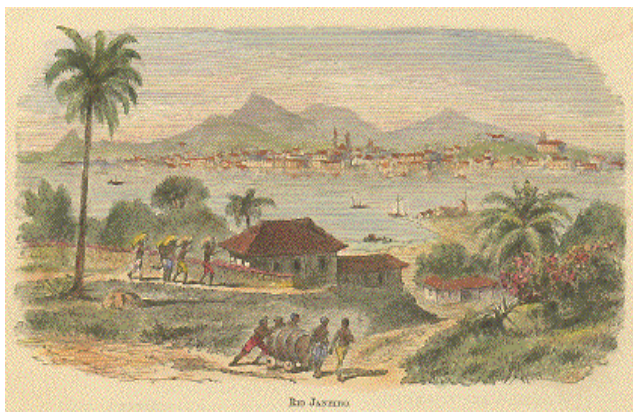
Alguns anos antes de morrer

ANEXO 4 - CURIOSIDADES



Machado e Carolina, sua esposa.

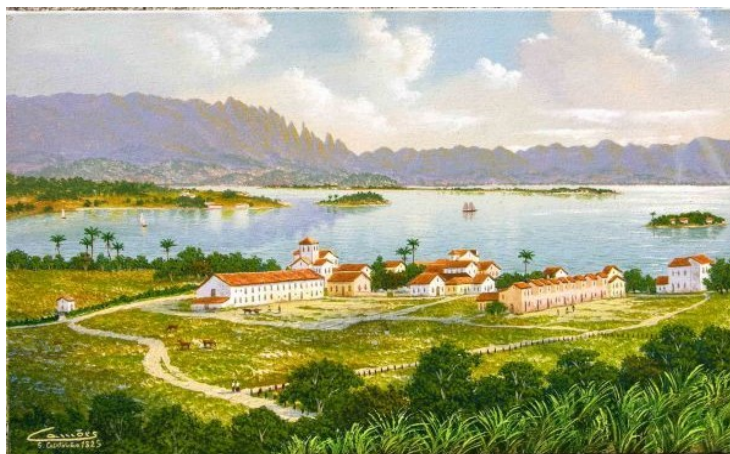
ANEXO 5 - RIO DE JANEIRO: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO



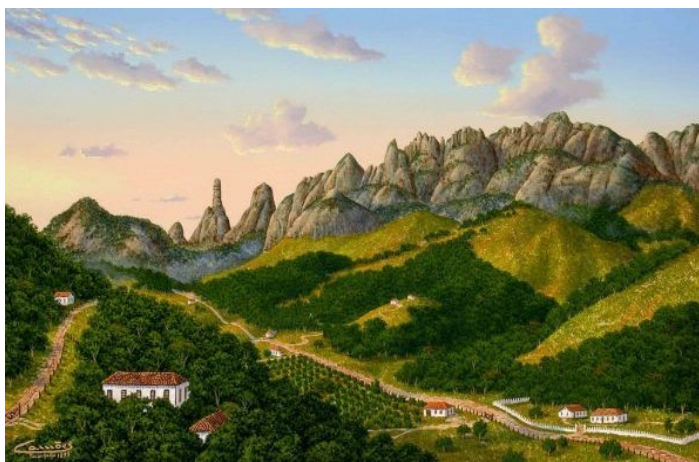
Largo da Carioca, 1816 (Nicolau Antonio Taunay) - CEDIC Multimídia.



Vista do Morro de Santo Antônio,
1816 (Nicolas-Antoine Taunay) - CEDIC Multimídia.



São Cristóvão (1820) - CEDIC Multimídia.



Teresópolis (1895) - CEDIC Multimídia.



Arcos e Santa Teresa - CEDIC Multimídia.



Igreja da Lapa e Convento de Santa Teresa (Adolphe d'Hastrel) – Josué Montello.



Largo da Carioca (Eduardo Hildebrant) – Josué Montello.



Josué Montello.



Josué Montello.



Sta Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro



ANEXO 6 - A SOCIEDADE CARIOCA EM IMAGENS



Família Brasileira, 1822 (Henry Chamberlain) - CEDIC Multimídia.

O patriarca caminha à frente de seus subalternos.



Cena da família de Adolfo Pinto, 1891

(José Ferraz de Almeida Júnior).

Retrata o ambiente familiar burguês - CEDIC Multimídia.



Leitura (Almeida Júnior). Esta tela mostra o hábito de ler das moças da classe abastada – CEDIC Multimídia.



Família a caminho da missa (in *Brazilian Souvenir*, de Ludwig e Briggs) – Josué Montello.



Um Mercado de Barracas (Adolphe d'Hastrel).
Retrata o dia-a-dia dos escravos – Josué Montello.

ANEXO 7 - TEXTO COMPLEMENTAR: A RETÓRICA ANTIGA

De acordo com Roland Barthes, a Retórica nasceu por volta de 485 a.C. quando o povo se revoltou contra Gelon e Hieron, dois tiranos sicilianos que expropriaram suas terras e deportaram a população com o intuito de povoar Siracusa e distribuir porções de terras aos mercenários, e julgaram-nos frente a um júri popular (BARTHES, 1975, p. 151).

Depois disso, foi um passo para que a Retórica adquirisse importância vital e se transformasse em disciplina obrigatória na Grécia Antiga. A partir daí os gregos tornaram-se adeptos fervorosos dessa disciplina, passando a conceituá-la como sendo uma “atividade discursiva cuja finalidade é a persuasão” (NIETZSCHE, 1975, p. 05). Isto porque, vivendo em uma sociedade democrática, onde cada orador, dominando a eloquência, defendia os interesses do povo em plena praça pública nas tais “assembléias deliberativas”, fazia-se necessário dominar toda a técnica acerca da Retórica.

Historicamente, Empédocles de Agrigento (século V) e, posteriormente, Córax (discípulo do primeiro) e Tísias foram os primeiros professores de tal disciplina (BARTHES, 1975, p.151). Contudo, os dois últimos foram os primeiros a teorizar sobre a Retórica, ou melhor, foram os primeiros a esboçar uma metodologia retórica; e, “segundo o testemunho platônico o fundamento filosófico [da] retórica [desses estudiosos] instituía que “o verossímil é mais estimável do que o verdadeiro”; logo, a “retórica de Córax e Tísias devia ser daquele tipo caracteristicamente probatório, de procura de provas (*písteis*), que depois ser[ia] teorizado por Aristóteles” (PLEBE, 1978, p. 02, apud PLATÃO, Fedro, p. 267 a-b).

Nesse ínterim,

...enquanto esses dois retores defendiam uma retórica científica, baseada na demonstração técnica do verossímil, uma outra escola contemporânea praticava e teorizava uma retórica não científica, mas psicológica, fundada na sedução irracional que a palavra, sabiamente usada, exerce sobre a alma dos ouvintes. Esta última corrente retórica liga-se estreitamente ao mundo pitagórico (PLEBE, 1978, p. 03).

Tal escola pregava a necessidade de se usar “estilo e argumentos diferentes conforme os diferentes ouvintes” e o “emprego constante da figura retórica da antítese”. Em outras palavras, pregava a *polytropia*¹².

Por conseguinte, seu objetivo principal era, antes de qualquer coisa, “despertar as reações psicológicas do ouvinte do que convencê-lo com a concisão do raciocínio (...) (PLEBE, 1978, p.04)”. O que significava que para ela, o mais importante era “explorar [a] força insita da palavra, isto é, a de atrair, seduzir, posto que com o engano” (PLEBE, 1978, p. 05).

Pârmênides, outro grande filósofo, imbuído de tais pensamentos, já nos alertava sobre o “ordenamento enganoso (*apatélon*) da palavra, próprio da opinião, anunciando assim, pela primeira vez, uma formulação teórica da retórica, que devia ter grande êxito no pensamento antigo” (PLEBE, 1978, p.05-06).

Ele ainda dizia-nos que “a eloquência é enganadora, assim como a música é encantamento (*epodé*) porque ambas não são ciências demonstrativas (como queria a retórica do ‘verossímil’), mas artes médico-mágicas, cuja essência reside propriamente na força de uma persuasão psicológica irracional” (PLEBE, loc. cit.).

Contudo, apesar de tão significativa contribuição, ele não foi “o responsável por incutir a retórica siciliana (a de Córax e Tísias) na Grécia continental, mas sim Protágoras. Este último acreditava que em torno de cada questão existiam “dois discursos opostos reciprocamente” (PLEBE, 1978, p.10)”.

Convém ainda dizer que embora considerado “o pai da retórica prática das antilogias (...)”¹³, Protágoras não foi “o primeiro teorizador formal de uma arte retórica como disciplina independente, [e sim] Górgias” (PLEBE, 1978, p. 12).

No entanto, Górgias, por sua vez, apesar de conseguir tão glorioso feito, apresentava em sua doutrina duas concepções divergentes e problemáticas entre si: a persuasão e a ilusão poética. A primeira *peithó* constituía a base do

¹² *Polytropia* significa a faculdade de encontrar os diversos modos de expressão convenientes a cada um. PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. Trad. e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU (Editora Pedagógica e Universitária Ltda), 1978, p. 03.

¹³ Antilogias, palavra que significa “discursos duplos”. Ibidem, p. 10.

pensamento retórico, e a segunda, *apaté* (engano, encantamento), constituía a base [de seu] pensamento poético (PLEBE, 1978, p. 13).

“Ambos os conceitos passaram depois de Górgias para Isócrates, o qual reconheceu a paternidade gorgiana do princípio de ‘respeitar a oportunidade’¹⁴, e de variar todo o discurso convenientemente (*prepóntos*)”. Entenda-se “conveniente” aqui como sendo a “coerência das palavras com o conteúdo” (Plebe, 1978, p. 18).

Posteriormente, é a vez de Platão se sobressair, e, como Isócrates, deixou-se influenciar pela teoria gorgiana. Suas principais obras foram o *Górgias*, o *Eutidemo*, e *Fedro*, o seu mais famoso livro sobre a retórica. Nele, Platão procurou aprofundar e solucionar a problemática da retórica pressentida em seus antecessores: seria ela uma ciência persuasiva, arte ou nenhuma das duas coisas?

Bem, após muitos estudos, Platão chegou a conclusão de que deveria separar a dialética da retórica, visto que, para ele, “a dialética seria(...) uma arte da discussão que envolve tanto a forma quanto o conteúdo”; enquanto “a retórica (...) seria uma arte puramente formal de persuadir sobre uma coisa qualquer, sem cuidar do valor de seu conteúdo” (PLEBE, 1978, p.24).

Face às idéias de Górgias, as de Platão divergiam-se parcialmente, porque para o primeiro “a persuasão retórica é a que se dá nos ‘tribunais e nas diversas assembléias populares, sobre o que é justo e injusto’”. Por esse motivo, acreditava que a retórica tinha uma forma determinada e um conteúdo determinado; ao passo que para segundo “a retórica é puramente formal, e, portanto, indiferente ao seu conteúdo” (PLEBE, 1978, p. 24-25). O que Platão reaproveita de Górgias é o conceito onde este diz que “a retórica é produtora de uma persuasão *geradora de fé* (*pisteutiké*) e não de *ensinamento* (*didaskaliké*)” (PLEBE, 1978, p. 26).

Contemporaneamente a Platão, encontramos Aristóteles cujo livro intitulado *Retórica* (exceto o capítulo II) “apresenta um pensamento orgânico e coerente, que pode representar, de forma completa, a ‘retórica antiga’(...). As suas bases são lançadas no capítulo I, que funciona como proêmio e enfrenta o problema das relações retórica e técnica”. Nele, “Aristóteles propõe-se (...)

¹⁴ O conceito de “oportunidade” derivava da teoria do *kairós*, que nada mais era do que uma espécie de adaptação do discurso de cada indivíduo em uma determinada situação.

fundar uma autêntica *téchne* da retórica”, sendo-lhe relevante apenas as argumentações demonstrativas, chamadas *provas (písteis)*” (PLEBE, 1978, p.38-39).

Desse modo, a retórica aristotélica não se efetuará por meio de silogismos (raciocínio formado de três proposições: a primeira, chamada premissa maior; a segundo, premissa menor, e a terceira, conclusão) irrefutáveis, mas por meio daqueles que sejam convincentes, embora refutáveis. A estes silogismos Aristóteles dará o nome de *entimemas* ou silogismos retóricos (PLEBE, 1978, p. 39-40)” . Eles devem ser vistos simplesmente como um tipo de dedução.

Mas, voltando aos argumentos, podemos dizer que, para Aristóteles, determiná-los era a primeira tarefa do orador. E é óbvio que isto implicava no conhecimento que o mesmo possuía acerca dos meios de persuasão os quais seriam utilizados na difícil tarefa de convencer o auditório. Estes meios eram classificados em: *ethos* e *pathos*, que são da ordem afetiva, e *logos*, que é da ordem do racional.

Explicando um pouco melhor: o primeiro, *ethos* é definido como o “caráter moral que o orador deve parecer ter, mesmo que não o tenha de veras” (o que implica na sua adaptação frente a um determinado auditório, isto é, a um determinado público); o segundo, *pathos* é o “conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso”; e, o terceiro, (...) *logos*, diz respeito à “argumentação propriamente dita do discurso (PLEBE, 1978, p. 48-49)”.

A partir daí, em sua *Arte Retórica*, Aristóteles consagrará esta doutrina e seu primeiro grande feito será dividir a Retórica em três grandes campos: “uma teoria da argumentação, que constitui seu eixo principal, (...) uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso” (RICOEUR, 2000, p. 17-18), mas o realmente será relevante para ele é a linguagem em ação e os meios de persuasão que o tornariam apto a atingir seu objetivo.

Frente a esta concepção, Aristóteles afirmará que a próxima incumbência do orador seria determinar o gênero do discurso. Este, por sua vez, seria dividido em três: “o *judiciário* – servia para acusar/defender, o *deliberativo* ou *político* – ocorria nas Assembléias e servia para

aconselhar/desaconselhar, e o *epidíctico* – cujo interesse era o de levar o espectador a louvar a ‘eloqüência’ do orador/censurar”(PLEBE, 1978, p.47).

É interessante nos aperceber que sua doutrina não se cristalizará aí, ou seja, ela evoluirá, tanto que no próêmio do livro segundo da *Retórica* sua perspectiva será outra: estudar as “paixões” (*páthos*) e o caráter do orador (*ethos*) sob outro foco. Verdade é que, ao proceder assim, promoverá uma revolução no âmbito da retórica por introduzir nela um novo conceito: a função psicagógica da *sedução da alma* (PLEBE, 1978, p.41).

Agora não era apenas necessário adquirir a prática da retórica demonstrativa, mas também era relevante o uso de uma retórica emocional por parte do orador, pois só assim ele seria “digno de fé” frente a qualquer auditório. Em outras palavras: além do *ethos* (sabedoria, virtude, benevolência), o orador deveria possuir “a capacidade de suscitar paixões¹⁵ no ouvinte”, porque, de acordo com Aristóteles, “as paixões são os meios pelos quais se fazem mudar os homens nos seus juízos (...) (PLEBE, 1978, p.45)”.

Adiante, seguindo os preceitos de Aristóteles, encontramos Teofrasto, que desenvolveu a teoria do estilo aristotélico em sua obra *Peri léxeos*, subdividindo-a em três tipos: o *simples* (humilde), o *temperado* (médio) e o *nobre* (sublime). Esta subdivisão corresponde aos três gêneros discursivos aristotélicos (deliberativo, judiciário e apodítico) (PLEBE, 1978, p. 53-55).

Depois disso, não teremos grandes descobertas na área da Retórica, e passado seu auge (século V a VII), “a obra dos retores e filósofos voltar-se-á, de um lado, para o aprofundamento de cada um dos pontos dessa retórica, de outro, para ampliar-lhe o horizonte, introduzindo nela novas exigências específicas da prática oratória e literária” (PLEBE, 1978, p.58-59).

É assim que surge, depois de Teofrasto, Zenão, um estóico¹⁶ que, entre o século IV e o III A . C., dizia que tanto a dialética quanto a retórica tinham como objetivo o “falar bem”, ainda que ambas possuíssem uma diferença: a retórica era vista como “a ciência do bem falar relativamente a discursos bem expostos”, ao passo que a dialética era “a ciência do discorrer corretamente nos diálogos” (PLEBE, 1978, p. 58-59, apud LAÉRCIO, *Die Stoa*, p. 37).

¹⁵ *Páthos* não é ‘paixão’ no puro sentido de uma inflamada emoção, mas é o mundo todo da irracionalidade emocional.

¹⁶ *Estóico* é o nome dado ao indivíduo partidário do Estoicismo, uma doutrina que aconselha a indiferença e o desprezo pelos males físicos e morais e a insensibilidade perante as paixões.

Sobre a retórica dos estóicos, Plebe afirma existir, pelo menos, mais três representantes significativos: Cleanto, Crisipo e Diógenes da Babilônia. O primeiro considerava a retórica como parte integrante da filosofia; o segundo a dividia em deliberativa, judiciária e encomiástica, ou seja, não muito diferente de Aristóteles; e o terceiro, Zenão, acreditava que a retórica é uma ciência da verdade, sendo, por isso, fundamental para a formação dos governantes da cidade (PLEBE, 1978, p. 59).

Seguindo a linha cronológica da História, deparamo-nos com Hermágoras de Temno. Este deu um novo impulso à Retórica ao introduzir as *teses* no âmbito dos argumentos retóricos.

De acordo com sua concepção, a retórica devia ocupar-se “não apenas das *hipóteses*, isto é, das controvérsias particulares e individuais em que são definidas as pessoas da controvérsia, mas também das *teses*, ou seja, das questões universais, sem determinação de nenhuma pessoa como objeto de controvérsia”

(PLEBE, 1978, p. 61). Para tanto, centralizará sua doutrina no *status causae*, isto é, na determinação de sua questão principal (causa).

Verdade é que ao proceder assim, a retórica hermagórica, por um lado visará “ao verdadeiro”; de outro, “ao justo”, aos dois maiores valores da filosofia”, e, conseqüentemente, a Retórica se elevará aos olhos dos retores que a contradiziam, como Platão (PLEBE, 1978, p. 63-64).

Entrementes, surge Cícero cuja importância reside no fato de “haver instituído, com base nas fontes gregas, a terminologia retórica latina (vide *Rhetorica ad Herennium*)”, adotada depois quase integralmente por todos os autores de retórica. Suas obras mais importantes são as da maturidade: *De Oratore*, *Orator* e *Brutus*.

Nelas, Cícero sustenta o caráter complementar e necessário da Retórica e da Filosofia. E explica: “não existe um verdadeiro orador sem a filosofia”, assim como

... sem a disciplina dos filósofos não podemos discernir o gênero e a espécie de cada assunto, nem explicá-lo pela definição, nem distribuí-lo em partes, nem julgar o verdadeiro do falso, nem perceber as conseqüências, ver as contradições, distinguir as ambigüidades (PLEBE, 1978, p. 65-68, apud PLATÃO, *Orator*, p.16).

Todavia, o seu reinado dura pouco, porque, infelizmente, logo

...a retórica latina entra em crise. A queda da república sufocou aquela liberdade indispensável ao florescer [da] oratória e, assim como a queda das tiranias sicilianas assinalou o primeiro despontar da retórica grega, assim também a queda da república romana assinalou o primeiro ocaso da retórica latina (Plebe, 1978, p. 71).

Resultado: “a oratória se exaure nas práticas vazias das *Declamações* sem objetivo certo; e a doutrina retórica pôde apenas refletir-lhe a decadência”(PLEBE, *ibidem*).

Este funesto acontecimento foi prescrito no *Diálogo dos Oradores* de Tácito. Nele os protagonistas perguntam por que a eloquência entrou em decadência depois de Cícero, e o orador Messala dá a seguinte explicação: o declínio se deve basicamente ao desleixo da educação do povo grego, e continua:

a arte oratória desenvolvera-se [numa] sociedade em que era indispensável (...) a democracia. Quando todas as decisões eram submetidas a debates públicos, o futuro orador formava-se naturalmente no fórum, ouvindo discussões e depois tomando parte delas; descobria assim as técnicas dos diversos oradores e, principalmente, as reações do público. ‘Hoje’ (na época dos imperadores), quando esses debates não são mais correntes, os jovens aprendem eloquência na escola, ou seja, de modo artificial, sem outro público senão [o de] camaradas tão pueris quanto eles, sem outros temas de debate senão assuntos irreais, absurdos (REBOUL, 1998, p. 74-75),

Mas apesar disso, convém dizer que houve ainda uma outra obra retórica latina que foi também admirável: a *Institutio Oratoria*. Nela, Quintiliano faz uma verdadeira apologia à figura do orador e, conseqüentemente, à Retórica, ao declarar que:

...não poderia permitir que o princípio da retidão e da honestidade dos costumes, como alguns sustentaram, seja relegado aos filósofos, pois que o homem verdadeiramente civil e apto a administrar os negócios públicos e privados, que possa governar com conselhos as cidades, consolidá-las com as leis, purificá-las com os tribunais, não pode ser, por certo, outra senão o orador (PLEBE, 1978, p. 73).

Voltando aos retores gregos, gostaria de comentar mais alguns de seus representantes: Cecílio de Calacte, Dionísio de Halicarnasso, Apolodoro de Pérgamo, Teodoro de Gadara e Hermágoras, o homônimo.

Cecílio foi mais um que escreveu um preceituário sobre as figuras retóricas, tal qual Cícero em sua *Rhetorica ad Herennium*.

Dionísio dedicou-se a escrever em seu *Peri synthéses ton onamáton* um tratado sobre a disposição das palavras, tratando em particular a metáfora, e no *Peri miméseos*, abordou a importância de imitar os clássicos no campo da retórica (PLEBE, 1978, p. 75).

Apolodoro defendeu aquela retórica fundada exclusivamente nos argumentos racionais; excluindo, porém, a persuasão psicagógica e emotiva de Aristóteles.

Teodoro de Gadara, foi o seu contraponto, segundo Rostagni na introdução da obra *Do Sublime* (p. XV):

Se Apolodoro atribui a máxima importância ao elemento pragmático, isto é, ao conteúdo narrativo-expositivo e racional, fazendo que o *pathós* não interviesse senão separadamente, em partes secundárias e acessórias do discurso, Teodoro, ao contrário, dá ao elemento patético a função principal; quer que ele corra e transborde por todo o discurso, como elemento constitutivo, como energia essencial, vivificadora (PLEBE, 1978, p. 76).

Hermágoras, o homônimo do famoso Hermágoras de Temno visto a algumas laudas atrás, ensinava que para dissimular o caráter artificial do discurso do orador, era necessário apelar para a “paixão”, já que somente ela poderia amenizar a desconfiança do ouvinte diante dos artifícios retóricos usados pelo retor (PLEBE, 1978, p.77-79).

Certo é que após esses retores, a Retórica declinará abruptamente. Seu último brilho se dará “no século I com (...) Libânio de Antioquia, Temístio de Paflagônia e Himério de Prusa, e, mesmo que continuasse fazendo parte da educação dos gregos, ela jamais atingiria o brilho ofuscante de outrora, ou seja, ela jamais reinaria novamente”.

Entretanto, em meados do século II e IV d. C., ainda surge um grupo de retores filósofos que desejavam o seu renascimento e a sua soberania. Para tanto, fundaram uma escola denominada Segunda Sofística. Tal escola, como o próprio nome sugere, pretendia instaurar a antiga sofística. Todavia, os tempos eram outros e eles, obviamente, não conseguiriam o mesmo sucesso dos primeiros sofistas. Seus principais representantes foram Elio Aristides, Favorino, Herodes Ático, Cássio Longino e Hermógenes de Tarso.

Em suma: aparentemente, é desde o início da Idade Média que começa a desfazer-se o equilíbrio próprio da retórica antiga. Em primeiro lugar, porque a morte das instituições republicanas conduziria ao desaparecimento do gênero deliberativo e do epidíctico, ligado às grandes circunstâncias da vida cívica; em segundo lugar, porque a retórica do *trivium*, esmagada entre gramática e dialética, rapidamente se veria confinada ao estudo da *elocutio*, dos ornamentos do discurso (PERELMAN, 1993, 17-18).

De forma similar, encontramos em Olivier Reboul uma explicação parecida sobre a causa do declínio da Retórica. Ele dirá que esse fato aconteceu em função da cisão entre o argumentativo e o oratório da retórica que ocorreu a

partir do século XVI, com o humanista Pedro Ramus (...). Este de fato separa resolutamente a dialética, arte da argumentação racional, da retórica, reduzida “ao estudo dos meios de expressão ornados e agradáveis”, em suma à elocução (...) (REBOUL, 1998, p. 79).

ANEXO 8 - A RETÓRICA: CRONOLOGIA

Antes de Cristo

Século V:

- (480-460) Sicília: a retórica ensinada.
Córax: primeira divisão da *oratio*.
- (427) *Górgias* em Atenas: a prosa retorificada.
Hípias de Eléia: a cultura quotidiana oposta à filosofia: origem longínqua das artes liberais na Idade Média.

Século IV:

- (395-375) *Platão*: diálogos concernentes à retórica.
- (329-323) Retórica de *Aristóteles*.
Zenão de Cício: o estoicismo grego e a gramática filosófica.

Século III a II:

- Os alexandrinos: querela dos analogistas e dos anomalistas (os analogistas postulam que a gramática é regular e que tal regularidade reflete a do mundo e do espírito. Os anomalistas procuram as irregularidades, as exceções).

Século I:

- (116-27) *Varrão*: a) mediação na querela dos analogistas e dos anomalistas.
b) novo impulso das disciplinas liberais.
- (107-43) *Cícero*: prática da retórica aristotélica.
- (por volta de 85) *Rhetorica ad Herennium*.
- (65-8) *Horácio*: Ars poetica.

- (43 antes a 16 aprox.) *Ovídio*: fusão da retórica e da poesia.

Dionísio de Halicarnasso (grego): uma estilística da frase.

Depois de Cristo

Século I:

- (40-118) *Quintiliano*: pedagogia da retórica aristotélica.
- (45-125) *Plutarco*: moralização da retórica.
- (55-120) *Tácito*: unificação de todas as artes do discurso sob o nome de *eloquentia*.

Peri Hypsous – tratado do Sublime.

Século II:

- Segunda sofística ou neo-retórica. O asianismo (nome dado àqueles que aceitavam a idéia de que as figuras proporcionam estilo ao discurso) contra o aticismo (gramáticos).

Século III:

- *Porfírio*: *Eisagoge* (categorias); introdução à lógica de Aristóteles.

Século IV:

- (310-393) *Ausônio*: transmite a neo-retórica à Idade Média.
- (por volta de 350) *Donato*, gramático.
- (354-430) *Santo Agostinho*: a retórica cristã.

Século V:

- *Sidônio Apolinário*: transmite a neo-retórica à Idade Média.
- (por volta de 420) *Marciano Capella*: a constituição das sete artes liberais.
- (fim do século V, início do século VI) *Prisciano*, gramático.

Século VI:

- (480-524) *Boécio*: primeira entrada de Aristóteles: lógica restrita.
- (490-575) *Cassiodoro*: cristianização das artes liberais e principalmente das figuras de retórica.

Século VII:

- (570-636) *Isidoro de Sevilha (Etymologiae)*; confirmação do *trivium*.

Século VIII:

- (673-735) *Beda*: a retórica aplicada sistematicamente à Bíblia.

Século IX:

- Reforma carolíngia das escolas: *Alcuíno*.
- Aristóteles traduzido em árabe.

Século XI:

- *Scot Erígena* e o realismo.
- *Roscelino* e o nominalismo.

Século XII:

- Segunda entrada de Aristóteles: *Lógica* integral.
- Luta de Chartres e de Paris, de *Rhetorica* e de *Dialectica*, das letras e da filosofia, do *Studium* e do *Sacerdotium*. Vitória de Paris e de *Dialectica*.
- (1096-1141) Novas classificações do *trivium* sob o domínio da *Dialectica*: *Hugo de São Vítor*.
- (1128-1202) *Alano de Lille*: alegoria da carroça.
- (por volta de 1150) *Pedro Helias*: princípio da gramática especulativa.

Século XIII:

- (1200) Fundação da Universidade de Paris.
Os *modistae*.

Século XIV:

- *Ars obligatoria*, código da *Disputatio*.

Século XV:

- Artes de Segunda Retórica = artes poéticas (do ponto de vista das formas verbais, e não da composição).

Século XVI:

- Entrada da *Poética* de Aristóteles na Itália: Castelvetro, Scaliger, Veda.
- (1521) *Retórica Plena*, de Fabri.
- (1555) *Dialética*, de Ramus (anti-aristotélico).
- (1555) *Retórica*, de Foclin.
- (1592) *Rhetorica*, em latim, de Núñez.

A retórica torna-se o fundamento do ensino jesuíta.

Século XVII:

- (por volta de 1630) Entrada da *Poética* de Aristóteles na França.
- (1675) Bernard Lamy: *La Rhétorique* ou *l'Art de parler*.

Século XVIII:

- (1730) Dumarsais: *Tratado dos Tropos*.
- (1783) *Retórica*, de Hugh Blair.

Século XIX:

- (1807) *Gaillard*: a retórica das donzelas.
- (1827) *Fontanier*: manual clássico para o estudo dos tropos.
- (fim do século XIX) Extinção progressiva dos tratados de retórica.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.