

O PROCESSO METALINGÜÍSTICO EM DOM CASMURRO

Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

1 — INTRODUÇÃO

Ao lermos *Dom Casmurro*, sentimo-nos diante de uma obra que ultrapassa os próprios limites espaciais e temporais antecipando o movimento renovador do romance.

O livro remete a situações de controvérsias, se nos situarmos no contexto da época, e nos envolve em seu enigma, através da ambigüidade do tema e dos recursos expressivos.

Pressentimos no escritor uma perspectiva de abertura a novos processos literários mas, ao mesmo tempo, constatamos seu condicionamento a uma série de normas e padrões com relação ao desenvolvimento das idéias e da expressão.

Suas leituras de alguns filósofos da antigüidade grega, principalmente de Aristóteles, condicionam, de certa forma, seus recursos criativos. Há passagens do romance que se conformam, nitidamente às leis da Retórica e da Poética aristotélica. Esse aspecto poderá ser observado, também, em suas manifestações como crítico literário.

O sentido de fatalidade que envolve os personagens machadianos, indefesos diante da força corrosiva do Destino — o germe da destruição latente na criança, desenvolvido no adulto — confere ao romance *Dom Casmurro* a certeza da assimilação do núcleo temático da tragédia grega. A tensão dramática desenvolve-se a partir desse pressuposto, que o narrador deixa transparecer, no início da obra gerando a dúvida no espírito do leitor. Pelo processo da repetição da mesma idéia, ocorre, paralelamente, a diminuição da dú-

vida e a acentuação progressiva da certeza da tragicidade do destino, o que o narrador faz questão de acentuar, chamando continuamente o leitor como testemunha dos fatos.

Isto evidencia sua preocupação em comunicar-se, em passar para o *outro* suas impressões narradas. Aliás, ele exige que sua mensagem seja decodificada de modo exato e fiel ao seu pensamento. Daí, suas inúmeras explicações em torno da mesma idéia, visando a um entendimento total entre remetente e destinatário. Outra hipótese para esse desejo de comunicação seria, talvez, a necessidade do autor em sentir apoio e solidariedade de seu público com relação ao seu drama existencial.

Observamos a proximidade do romance machadiano com o romance moderno, o *nouveau roman*. Nathalie Sarraute afirmava que uma das características desse movimento renovador evidenciava-se no desejo quase doentio de estabelecer contato, de comunicar-se. O autor exige a contínua participação do leitor, a quem impõe situações problemáticas, objetivando um contínuo raciocínio de decifragem dos enigmas do livro. O decodificador exerce uma atividade complementar, envolvido dinamicamente na fenomenologia do romance.

Para Nathalie Sarraute, os personagens são expressões de impressões muito rápidas, fugidias, ocorridas na mente do escritor, que tenta passá-las, em câmara lenta, para a consciência do leitor. São pequenas unidades de sistema, microcosmos atuantes, núcleos de concentração de todas as impressões, captadas diariamente de um número excessivo de mensagens e informações. Essa tentativa de apreensão global dos fenômenos universaliza o homem, ao mesmo tempo que desencadeia nele um processo de contínua atualização.

Sentimos em Machado de Assis, essa tensão do momento presente com todos os outros momentos, numa busca de integração total. Isto se confirma na sua afirmação de que o escritor deve se fazer "homem do seu tempo e de seus pais, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço". (1)

Esse "certo sentimento íntimo" que ele exige do homem, reflete-se também no seu cuidado minucioso com o próprio discurso — esse é o aspecto que iremos enfatizar no desenvolvimento do trabalho.

O romantismo havia pregado o culto da metáfora, da simbologia, de um modo geral. Ora, falamos por metáforas, quando não discernimos, exatamente, a essência do que queremos representar pelo signo lingüístico. Machado de Assis tinha o escrúpulo do termo exato, a ponto de, algumas vezes, confundir a verdade do real com a verdade estética. Como ele próprio confessa, esta é a única verdade admissível no processo criador da obra de arte. Por seu temperamento desconfiado, sempre lhe desagradavam as situações ocultas, disfarçadas. Esse escrúpulo o leva a analisar continuamente sua própria linguagem, através da enunciação do narrador. Ele é, ao mesmo tempo, escritor e crítico de sua linguagem. Sem conseguir fugir aos lugares-comuns e expressões enfáticas, à medida que elabora o texto, ele vai desnudando e revelando ao leitor seus próprios processos criativos.

É um jogo aberto, onde a palavra se persegue continuamente na ânsia da apreensão de sua própria essência, gerando o movimento circular do contínuo retorno. Vale dizer, é a própria restauração do signo literário, devolvendo-lhe o peso primitivo, numa vigilância constante do crítico ao escritor. E isso é atual, moderno, base do discurso do *nouveau roman*.

Se no vaivém em torno da explicação de seus processos, Machado de Assis sofreu influência de Sterne ou de outros escritores da época, esse fato não lhe desmerece o espírito antecipador. Ao contrário, evidencia o escritor receptivo, aberto a uma contínua atualização e ultrapassagem de seus próprios limites e condicionamentos, isto é, o homem do seu tempo e de seu país voltado para as renovações estruturais:

"A nossa máxima literária é simples: aprender investigando". (2)

Utilizemos para nossa pesquisa o texto de *Dom Casmurro* das Edições de Ouro.

Para a comprovação da nossa tese orientamo-nos, primeiramente, pelos seguintes trabalhos: *Machado de Assis e a Análise da Expressão* de Maria Nazaré Lins Soares, *Realidade e Ilusão em Machado de Assis* de José Aderaldo Castello, *Le Style de l'autobiographie* de Jean Starobinski, *Estruturalismo e Poética* de Tzvetan Todorov, *Énoncé et Énoncia-*

tion de Jean Dubois, *Temps Vécu et temps crée* de Jean-Jacques Mayoux e pelo estudo de Roland Barthes sobre a metalinguagem, no livro *Crítica e Verdade*.

2. *Atualização de Dom Casmurro: pontos de contacto com o processo narrativo do romance moderno.*

Para Roland Barthes, a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante uma investigação lógica sobre a linguagem objeto. Através da metalinguagem podemos exprimir as relações e estruturas de uma língua real (linguagem-objeto).

A literatura nunca havia refletido sobre si mesma, isto é, ser um duplo de objeto e olhar sobre esse objeto.

Essa busca da palavra em direção à sua essência, essa vigilância constante da palavra pela própria palavra, tem sido base do romance moderno, numa constante indagação, não de exterior, mas da própria literatura.

É a fuga do escritor à tautologia literária, deixando a literatura para o dia seguinte, "declarando longamente que se vai escrever, e fazendo dessa declaração a própria literatura". (3)

É a responsabilidade do escritor com a própria linguagem, o tomar consciência da palavra como seu próprio núcleo de investigação.

Problematizando a linguagem, o escritor experimenta sua profundidade, distanciando-se da mera beleza estética das aparências.

Não se trata de traduzir a linguagem-objeto, mas de uma verdadeira participação complementar de interpretação e decifragem da obra pelo crítico.

"É preciso que o símbolo vá procurar o símbolo é preciso que uma língua fale plenamente uma outra língua: é assim, finalmente que a letra da obra é respeitada". (4)

A singularidade de Machado de Assis deve-se, em grande parte, ao sentido de atualização do escritor. Seu discernimento e senso crítico não o deixavam envolver-se excessivamente nos modismos literários da época. Ele mesmo buscava encontrar seus processos e recursos criativos e, através da pesquisa e da investigação, ser capaz de em eterna vigilância consigo mesmo. As indagações que se impõe,

a propósito de cada idéia, de cada palavra, revelam seu discernimento sobre a responsabilidade e honestidade do trabalho literário.

E nessa tentativa de penetrar a essência da palavra, ele assume uma atitude de humildade perante o leitor. Frequentemente dirige-se a seu público, no sentido de desculpar-se, de solicitar colaboração — ele exige nossa participação e testemunho.

Ao criticar a fraseologia do clichê, o autor se utiliza, muitas vezes de um processo indireto, que consiste, primeiro, no uso do lugar-comum dando a impressão de aceitá-lo, a fim de, posteriormente, tecer-lhe uma crítica ou comentário, visando a um enriquecimento expressivo. Procura reabilitar o signo lingüístico, devolvendo-lhe o peso primitivo. Essa restauração deve-se antes de tudo, ao relacionamento da palavra com o contexto:

Machado de Assis consegue desautomatizar a palavra, através de um deslocamento — Subtraindo-a do contexto usual, reestruturando-a em um novo contexto, fazendo-nos ver de novo o que já se encontrava encoberto pelo desgaste do uso.

Por isso, sua narrativa é sempre sinuosa, descontínua, repleta de parênteses, que são as intromissões e contribuições do autor-crítico na linguagem do autor-escritor.

Essa linguagem sofre o movimento circular da dialética, quando o autor apresenta o termo usual (tese), faz-lhe uma análise crítica (antítese), para reabilitá-lo numa síntese de significação às vezes imprevisível.

A perspectiva narrativa desenvolve-se em retrocesso, porque o romance é autobiográfico.

A autobiografia é resultante de uma transformação radical na existência anterior, uma espécie de conversão a uma nova vida. Ela introduz na narrativa a duração e o movimento.

“Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie”. (6)

O narrador colhe fatos e impressões em ordem aparentemente desconexa, porque psicológica. As impressões associam-se a outras de cronologia diferente, à medida que vão despontando em sua memória. Isso confere ao romance uma estruturação particular — sentimos uma desarticulação aparente, um constante vaivém em torno do tema.

Sua experiência existencial estrutura-se arbitrariamente na narrativa, pela submissão ao tempo interior, à associação das lembranças que trazem essas experiências ao presente do narrador.

Assim, suas reflexões e digressões estão condicionadas à ordem associativa da memória, contrária à ordem cronológica e racional.

O ponto de vista do romance é o do narrador-personagem Bentinho, que escreve suas memórias na velhice já com a alcunha de Dom Casmurro.

Desse modo, temos uma narração tendenciosa, arbitrária, decorrente de critérios de julgamento de um único personagem, apoiado numa fixação neurótica — a hipertrofia do sentimento do ciúme. Esse é um dos pontos ambíguos do romance, já que pela discordância entre aparência e essência, o mundo imaginativo do referido personagem nem sempre se exterioriza. Nele, a tensão interioridade x exterioridade efetua-se pelo desenvolvimento excessivo do primeiro pólo tensional em detrimento do segundo.

Existe uma distância proposital entre o momento da narração e os fatos narrados. Isso possibilita a preservação cuidadosa pelo narrador de sua individualidade, muitas vezes com a indiferença de um mero espectador.

O processo de enunciação é descrito como uma distância relativa colocada pelo narrador entre ele e o texto.

Dom Casmurro é a própria consciência crítica que dialoga com o leitor sobre a problemática do romance.

Tal procedimento denuncia, no início da obra, uma reflexão à distância, estabelecendo, nitidamente, um tempo de enunciação e um tempo de enunciado.

A diferença entre enunciação e enunciado é colocada por Todorov nos seguintes termos:

O enunciado é exclusivamente verbal, ao passo que a enunciação coloca o enunciado numa situação que apresenta elementos não-verbais: o emissor, aquele que fala ou escreve, aquele que percebe; o contexto, por fim, em que essa articulação ocorre.

Ele afirma que a linguagem não pode desaparecer completamente, tornando-se simples mediadora de significação, como também não podemos dissimular inteiramente seu pro-

cesso de enunciação — a interferência do narrador pode ser mínima, mas nunca nula.

Esse tipo de discurso que se refere ao processo de enunciação do romance, Todorov chama *discurso pessoal*, caracterizado pelo emprego dos *shifters* — determinados tipos de palavras que denunciam o processo de enunciação e a presença atuante do narrador. Palavras como meu, eu, tu, aqui, agora etc., indicam o narrador como ponto de referência de sua linguagem.

No caso do narrador-personagem Dom Casmurro, encontramos essas características, pois não se confunde com outros personagens e tampouco se apresenta como uma visão de fora.

“La première personne est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus” (8)

Ocorre um desdobramento no início do romance: existe um sujeito da enunciação e existe um sujeito do enunciado, que são dois aspectos distintos do processo da metalinguagem.

As mudanças de identidade são expressas sutilmente pela contaminação do *discurso* com os traços próprios da *estória* — o tratamento da primeira pessoa é feito quase como se fosse uma terceira pessoa.

No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais “si próprio”. (9)

A obra que obedece a essa disposição encontra-se num presente incessante. O narrador traz continuamente os fatos para o presente de seu discurso, em oposição ao tempo da representação.

Nas recordações, misturam-se os dois tempos — os mergulhos constantes do narrador em sua memória, em busca das minúcias dos fatos e impressões, muitas vezes possibilitam alterações nesses detalhes. Na interligação temporal que a memória efetua, ocorre, muitas vezes, os acréscimos das experiências posteriores do autor aos fatos passados.

O sujeito que narra na velhice, olha em retrospectiva para outras fases de sua vida, tornando-as objeto de seus questionamentos e constatações.

É a eterna busca do tempo perdido, caracterizada pelo tédio e desencanto de uma velhice ante a adversidade do destino.

O homem indefeso diante da fatalidade trágica da vida quer restaurar a paz dos primeiros tempos, simbolizada no microcosmo paradisíaco da infância. Assim, a casa, a mãe, os amigos formam um mundo à parte que envolve e protege a criança. Entretanto, como afirma Starobinski:

Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d'ironie: le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement). (10)

O Ser primitivo não havia ainda desenvolvido a razão, a reflexão lúcida. Mas sair desse mundo significa expor-se à destruição lenta que o tempo impõe à vida, mediante o desenvolvimento do germe corrosivo.

Sendo o material do romance *Dom Casmurro* substancialmente uma memória, pois a narração refere-se ao que se passa numa cabeça humana, aproxima-se mais uma vez a ficção machadiana do romance moderno.

A identificação de Machado de Assis ao subietivismo evidencia-se em sua forma pessoal de reair. Sua temporalidade apresenta uma estrutura própria, fechada, que orienta seu próprio ritmo:

"Escrever é de certa forma fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo". (11)

A hipertrofia do processo de interiorização em Bentinho, torna-o um homem solitário, na velhice. A consciência do outro, a alteridade do não-eu, impulsiona o desejo de reencontro com a vida comum, a necessidade de comunicação através de um veículo — a própria palavra escrita.

Le temps cérébral est habilement amené à rencontrer ce que nous pouvons nommer le temps du corps, qui coïncide avec ce qu' on est convenu d'appeler réalité objective. (12)

O narrador-personagem é o centro de consciência que domina a obra em meio à pluralidade de microcosmos existentes. Ele comanda a disposição do sistema, a ligação dos inter-relacionamentos significativos aos inter-relacionamentos temporais.

Estamos submissos, de algum modo, às particularidades de uma memória humana, a um sistema que determina a organização e desenvolvimento da narração. É uma submissão relativa, pois como o narrador exige a constante participação de seu público, temos a chance de exercer nossa reação, o que significa uma complementação a partir de nossas próprias experiências, o acréscimo de nosso microcosmo — essa é uma das perspectivas de abertura da obra.

A integração temporal proveniente da memória — tempo unitário onde se fundem passado, presente e futuro, relaciona-se ao que Jean-Jacques Mayoux denomina “gramática viva da criação literária”:

— au défi de ces présents qui nous renvoient au présent non-présent de la mémoire; obsevons ce défi plus extrême du futur en une même phrase: le passé du remémoré, le futur de l'intentionnel, du non-écrit en voie de formation, déjà vaguement présent devant l'esprit créateur. (13)

Ele acrescenta que com Sterne nós entramos no mundo da memória, através de um salto decisivo e irrevogável — isso equivale a dizer que entramos no domínio da ambigüidade, das complexidades dos relacionamentos, das tentativas de presentificação de fragmentos de vida do passado. Esse artifício da memória consiste em imobilizar determinada fase da vida passada — num processo semelhante ao “flash” — retirá-la de seu contexto existencial, fazendo-a reviver no presente pela duração e movimentos da memória.

Esse é o paradoxo da sua intenção: querer submeter a marcha dialética da História à intensidade de seu desejo, às fantasias de sua subjetividade.

Daí, seu desencanto final em descobrir que não existe tempo correspondente a outro tempo.

Não podemos escapar à corrosão natural do tempo porque vivemos na sua dinâmica. Para nós, parar o tempo significa não termos condição de viver na estaticidade — é a própria morte de nossas potencialidades dinâmicas, a corrosão final. A continuidade indiferente dos dias não nos permite retornar ilesos sobre nós mesmos. Somente através de criações imaginativas poderemos sustentar essa ilusão de vida.

O discurso de Machado de Assis, como o de Sterne estabelece ainda um outro presente, que é o tempo de seu encontro imaginário com o leitor.

L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. (14)

Daí deriva um efeito de descontinuidade, de ruptura, que apenas dissimula a continuidade da estória. O autor tem consciência da liberdade de viver de seus personagens e de que o corte efetuado na narrativa para as suas explicações e conversas com o leitor, não impede o desenvolvimento paralelo da fábula do romance.

No final do livro, o tempo acelera-se e observamos uma quase identificação entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado — é a ruptura do *discurso* com a *estória*. Na relativa identificação entre o *eu* sujeito da enunciação e o *eu* sujeito do enunciado, a distância temporal e espacial tende para zero.

O ponto de vista do narrador traz o mais distante ao mais próximo, numa convergência progressiva para o presente da narração, embora, pela estruturação particular do Romance, ressalte antes, impressão de divergência e dispersão de idéias.

A língua simbólica da literatura é uma língua plural, por isso, ambígua. O código literário se estrutura de tal sorte que possibilita múltiplas leituras da obra.

As várias possibilidades de isotopias de *Dom Casmurro* relevam a intensidade do caráter ambíguo do romance.

Cada abordagem de seu texto pode significar uma nova isotopia ou um outro nível de leitura.

Jean Dubois explica que, para um transforcionista, as inúmeras isotopias de um texto revelam a potencialidade múltipla de sua estrutura básica. Essa força latente engendra os vários níveis de superfície em que a obra se desenvolve.

O essencial está na competência do sujeito falante. Nessa perspectiva, o enunciado constituído será, ao mesmo tempo, objeto da experiência humana e objeto de comunicação. A enunciação é de certo modo, a atitude do sujeito

falante em face ao seu enunciado, este fazendo parte do mundo dos objetos.

A opacidade do texto resulta da presença atuante do sujeito da enunciação:

Mais ces images d'opacité et de transparence ont l'avantage d'introduire la dialectique de l'énoncé et du sujet, le texte étant tour à tour pris comme objet de l'énonciation de l'auteur et du lecteur et comme objet constitué ou objet à constituer. (15)

Tanto a ambigüidade como a não ambigüidade fazem parte do processo da enunciação, ocasionando a tensão entre opacidade e transparência.

Cada frase constitui uma ambigüidade estrutural. A frase seguinte poderá torná-la transparente ao leitor mas traz imanente possibilidade de acrescentar uma nova ambigüidade ao texto.

Esse processo torna-se contínuo, porque cada frase encontrará seu sentido completo, sua solução na seqüência do texto, gerando um movimento dialético circular proveniente da tensão entre revelar e esconder.

Assim, observamos uma contínua intervenção do sujeito falante nos ordenamentos, na seqüência das transformações e combinações a partir das estruturas lingüísticas de base.

Esse movimento dialético nos remete, simultaneamente, à força criativa do sujeito falante e às possibilidades de estruturação inerente à própria linguagem:

"La communication n'est un mouvement que parce qu'elle repose sur une ambigüité jamais résolue. (16)

2.1. *Explicitação do processo metalingüístico: hipertrofia do tempo da enunciação no romance Dom Casmurro*

O crítico que existe em Machado de Assis exerce-se com imparcialidade, livre de sectarismo, simpatias ou antipatias pessoais.

Cultivava a "ciência literária", pois, para ele, crítica era sinônimo de análise, de reflexão criteriosa de uma consciência.

Aceitava, sem restrições, qualquer motivo em literatura, contanto que houvesse coerência em toda a obra. Por coerência ele entendia o processo da *verossimilhança*, a probabilidade de acontecimento do fato narrado.

Acima de tudo, exigia a "pessoa moral" dos personagens, essencial à análise dos caracteres e das paixões na criação literária.

A honestidade do crítico, o espírito de investigação e de pesquisa, em direção ao aprofundamento, à essência da palavra, confere-lhe o caráter virtuoso de um perfeccionista, em seu trabalho.

Digo aos moços que a verdadeira Ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente. (17)

Dentro dessa postura mental não dimensiona tempo ou espaço, revelando um espírito receptivo e aberto às informações:

"Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum". (18)

O que ele pretendia não era substituir as doutrinas aceitas mas corrigir os excessos de sua aplicação — tudo em benefício da *verdade estética*.

Seus comentários críticos evidenciam, a cada passo, sua meticulosidade no processo analítico de cada texto:

"Nem basta ler; é preciso comparar, deduzir, aferir a verdade do autor". (19)

Porém, em meio a essa atitude guiada pela severa imparcialidade e independência do autor anotamos suas recomendações de tolerância e urbanidade no julgamento da obra.

Seus comentários críticos sempre se iniciam focalizando algum aspecto positivo da obra, a fim de, em seguida, procurar apontar-lhe as incorreções, tecendo cuidadosas recomendações sobre o qualitativo do trabalho. É o crítico que faz de sua função uma síntese de imparcialidade e tolerância, severidade e urbanidade.

No capítulo I do Romance *Dom Casmurro*, o autor concede ao leitor a uma explicação para o exato entendimento do título do livro:

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. (pág. 35)

Há, sempre, um sujeito atuante, que explica a linguagem do romance e esclarece equívocos, conscientizando um leitor indefinido e imaginário para a exata compreensão da obra.

Tecendo considerações a propósito das palavras, o narrador restringe-lhes o sentido, buscando uma fiel correspondência às suas idéias. Através desse processo, vai adiando o início da própria narração:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. (Cap. I, p. 36).

As reflexões do narrador revelam repetidamente o contínuo processo de enunciação do romance, característico da metalinguagem. Machado de Assis afirmava que o homem sempre reflete alguma coisa de si nas suas obras capitais. Mas, na abordagem de um livro, a relação estabelece-se entre a obra e o escritor, tornando-se secundárias as influências meramente biográficas. Essa observação muito lúcida equivale a dizer que não se deve procurar no livro os reflexos existenciais do homem Machado de Assis mas penetrarmos nos complexos relacionamentos suscitados pelo texto.

No capítulo XIX, Dom Casmurro define a pessoa moral de Capitu, protagonista do romance. Como sempre, volta sobre suas próprias palavras, explicitando-se:

"Não sei se me explico bem. Suponho uma concepção grande executada por meios pequenos". (Cap. XIX, p. 68)

Tal é o perfil de Capitu traçado pelo narrador, que, enfatizando essa idéia durante todo o romance, conduz o leitor a convergir com suas conclusões finais. A astúcia, o calculismo, a força de persuasão, o autodomínio são inerentes à personalidade de Capitu. Ela planeja suas atitudes, age "aos saltinhos", etapa por etapa até alcançar os fins previstos.

A preocupação do escritor com o estilo evidencia-se, também através das reflexões que Dom Casmurro atribui a si mesmo na adolescência:

Proferi-as lentamente e mais lentamente ainda as palavras. *Sem falta*, como para sublinhá-las. Repeti-as ainda, e então achei-as secas demais, quase ríspidas, e, francamente, impróprias de uma criança para um homem maduro. Cuidei de escolher outras, e parei. (Cap. XIX, p. 70)

Machado de Assis combate o excesso de tautologia com o excesso de autocrítica. Impulsionado por esse escrúpulo, o narrador volta-se continuamente para seu público, justificando-se. Isso revela uma atitude de autodefesa, refletindo no leitor seu hábito de desconfiar, de ponderar a propósito de tudo:

"Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as achas ridículas". (Cap. XX, p. 71)

A velhice torna o homem "grave", reservado, porque a ilusão da felicidade dissipa-se pelas próprias contingências da vida.

Anotamos outra passagem do romance que revela o processo metalingüístico, pelas contínuas tentativas do sujeito da enunciação no sentido de tornar o texto transparente ao leitor:

Todo esse discurso não saiu assim, de vez enfiado naturalmente, peremptório, como pode

parecer no texto, mas aos pedaços, mastigado, em voz um pouco surda e tímida. (Cap. XXV, p. 78)

O mesmo processo, gerando a dúvida sobre a correspondência da expressão às suas impressões sensoriais, motivadas pela intensidade do olhar de Capitu:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. (Cap. XXXII, p. 90)

Segundo o professor Afrânio Coutinho, para Machado de Assis a matéria-prima pode vir de onde for possível, mas cabe ao bom artista transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar. E na busca da verdade estética o escritor era escrupuloso e imparcial:

Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma (Cap. XXXI, p. 87)

A revelação, o desnudamento dos próprios processos criativos, evidencia-se na afirmação do narrador:

"Há conceitos que se devem inculcar na alma do leitor, à força de repetição". (Cap. XXXI, p. 87)

Seu perfeccionismo leva-o a compartilhar com o leitor as suas investigações em direção ao núcleo da palavra. Ele duvida da aceitação de sua obra pelo leitor e busca convencê-lo da veracidade de sua linguagem. Procurando afastar-se das expressões enfáticas, o narrador, entretanto, torna-se enfático pela constante repetição dos conceitos que visa inculcar no leitor.

E um desses conceitos mais repetidos é o receio da tautologia, de repetir a repetição pelo emprego dos clichês, lugares-comuns, expressões enfáticas. Por isso, ele procura sempre reabilitar a palavra junto ao leitor:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteaste uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa...

Uma ninfa, todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever tétis; risquei tétis, risquemos ninfa; d.gamos somente uma criatura amada palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs.

(Cap. XXXIII, p. 92)

É o máximo de explicitação em torno de um processo de autocrítica, que o autor vai revelando, à medida que a linguagem vai acontecendo. Seus critérios de seleção e preferências estão sempre se evidenciando, através do rigor estilístico de seu discurso.

No capítulo XXXIV, anotamos outra observação do narrador referente ao seu receio de inserir a banalidade em seus textos:

Colombo não o teve maior descobrindo a América, e perdoai a banalidade em favor do cabimento; com efeito, há em cada adolescente um mundo encoberto, um almirante e um sol de outubro. (Pág. 96)

O capítulo LV, *O Soneto*, ressalta do começo ao fim o desenvolvimento de um processo metalingüístico. Contém as reflexões e explicações do narrador em torno de dois versos que compôs no seminário:

"Oh! flor do céu! oh! flor cândida pura!"

Aliás, a constância da metáfora da flor, simbolizando o Eterno Feminino, é observada por Eugênio Gomes em *O Enigma de Capitu*.

A propósito do 2º verso:

"Perde-se a vida, ganha-se a batalha!"

O narrador desvela os processos que utiliza na busca da inspiração poética: jogo com as palavras, alterando-lhes

a colocação, a fim de perceber-lhes o efeito rítmico e sonoro. A recitação em voz alta é essencial na captação da sonoridade do verso.

Tenta, em vão, fazer um soneto. Por fim, declara:

“trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos”. (pág. 132)

A superposição temporal e espacial, decorrente da narrativa em retrospecto, obrigam o próprio escritor a duvidar de suas informações:

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias. (Cap. LIX, p. 138).

Outro efeito da metalinguagem consiste na preparação do espírito do leitor para algum fato que vai ser introduzido na narração:

Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. (Cap. LVII, p. 135)

A denúncia do exagero deve-se ao seu escrúpulo de exatidão:

Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas, ajustando-se. (Cap. LXII, p. 144)

A exigência pelo autor de uma correta identificação entre forma e conteúdo, no discurso literário:

Vou esgarçando isto com reticências, por dar uma idéia das minhas idéias, que eram assim difusas e confusas; com certeza não dou nada. (Cap. LVIII, p. 136)

Pelo desnudamento da palavra, evidencia-se o desnudamento das operações mentais; no propósito de uma exata e sincera reconstrução existencial:

Ora, há só um modo de contar a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo.

(Cap. LXVIII, p. 154)

O distanciamento temporal do narrador efetua esse contraste: o que na vida real era motivo de ocultamento, de interiorização, na realidade da obra torna-se motivo de exteriorização. Segundo a filosofia do autor, o tempo destrói a ilusão das aparências; apenas o desencanto e o tédio se instalam definitivamente na velhice:

“Receei não achar palavras para dizer ao confessor o meu segredo. Como o homem muda! Hoje chego a publicá-lo”. (Cap. LXIX, p. 156)

O afastamento no tempo, torna o pensamento mesquinho com relação a sua mãe, apenas mais uma entre tantas lembranças do narrador. Os signos literários apresentam uma ausência da situação. A palavra escrita traz ao presente um *nada* existencial. Daí, tornar-se bem mais fácil encarar o signo representante do fato do que o próprio fato em si.

Machado de Assis não contestava às almas poéticas certa sensibilidade ao choque das paixões humanas e das contrariedades da vida. O que ele condena são as manifestações extremas, confundindo a dor espontânea com a dor calculada.

O exagero não conduz à perfeição. Ao contrário, a vigilância rigorosa do estilo evidencia a firmeza e o domínio da arte. Apurar as qualidades, para Machado de Assis, significa a própria afirmação do escritor.

A organização do próprio discurso, a estruturação do livro, é outra preocupação do escritor, através da fala do narrador:

“Não digo mais, porque é preciso acabar o capítulo, e ele não acabou o discurso”.

(Cap. XCV, p. 195)

Tem consciência de que a divisão em capítulos obedece antes a uma estruturação formal do que a um esgotamento natural do discurso, já que as palavras se multiplicam continuamente.

Sentindo que a expansão da idéia não corresponde à organização prevista, ele resolve acelerar o processo da narração:

Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fêz-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel. Com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la, a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. (Cap. XCVII, p. 197)

O retardamento da estória é provocado pelo contínuo desdobramento da enunciação, adiando sempre o início da narrativa. Sua expansão atrofia o enunciado e o escritor tenta compensar esse desequilíbrio:

"Pois sejamos felizes de uma vez antes que o leitor peque em si, morto de esperar, e vá espairecer a outra partê; casemo-nos". (Cap. CI, p. 203).

Outro exemplo da rápida aceleração narrativa:

Ezequiel, quando começou o capítulo anterior, não era ainda gerado; quando acabou era cristão e católico. Esse outro é destinado a fazer chegar o meu Ezequiel aos cinco anos, um rapagão bonito, com os seus olhos claros, já inquietos como se quisessem namorar todas as mocês da vizinhança, ou quase todas. (Cap. CIX, p. 215)

Outro aspecto diano da reflexão do narrador, refere-se à sua faculdade inventiva e fantasiosa, quando adolescente:

"Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados nem a visão do impossível precisa mais que de um recanto de ônibus."

(Cap. XXIX, p. 83)

Uma das fortes características da ficção de Machado de Assis consiste no desejo de criar um mundo imaginativo se-

melhante ao mundo real que despertasse nele uma nova sensação de vida, libertando-o da monotonia da velhice.

O próprio narrador confessa ao leitor:

A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empancar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo.

(Cap. XL, p. 106)

E a hipertrofia da imaginação aumenta desproporcionalmente o germe da dúvida, já instalado na sua mente por julgar que Capitu não cumprira o juramento de fidelidade que fizeram, na adolescência:

“Palavra puxa palavra, falei de outras dúvidas. Eu era então um poço delas; coaxavam dentro de mim como verdadeiras rãs, a ponto de me tirarem o sono algumas vezes”. (Cap. CXV, p. 225)

O escritor tem um ângulo de visão muito especial — a autovisão de si mesmo — pessoa que conscientizou as contingências e a condição do homem comum.

Mostrando o caricaturesco das situações, sempre com boa dose de humor e ironia, o autor denuncia a “máscara social”, o valor conferido à aparência em detrimento da essência.

No capítulo XXX, o narrador comenta:

“Pádua roía a tocha amargamente. É uma metáfora, não acho outra forma mais viva de dizer a dor e a humilhação do meu vizinho”. (Cap. XXX, p. 85)

O narrador, acrescentando explicações sobre a metáfora, aborda a disputa mesquinha pela posição de destaque conferida pelo uso da vara, durante uma procissão religiosa. Esse fato converge para sua intenção em denunciar os conflitos (humanos) na ambição desmedida de uma posição social hierarquicamente superior.

Enfatiza o contraste entre a solidariedade coletiva e a vulgaridade dos interesses e reações pessoais. Na caracterização de seus personagens, o escritor salienta o ridículo das vaidades humanas. Para Machado de Assis a falsa aparência de nobreza e dignidade assumida pelo homem no convívio social, oculta um espírito repleto de mesquinhas e sentimentos inconfessáveis.

As reminiscências do escritor constituem o material por excelência de seu discurso literário. O tédio e a monotonia da velhice o levam a querer retomar o passado:

“Ora, como tudo cansa, essa monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar e lembrou-me escrever um livro.” (Cap. II, p. 37)

Visando restaurar uma ilusão de felicidade, o autor apenas acentua sua solidão e tédio. Pela conscientização do seu caráter introspectivo ele procura reagir, estabelecendo um diálogo com um leitor indefinido. Mas, em Machado de Assis, o diálogo perde sua característica dialética, já que prefere usá-lo como instrumento de análise ou confirmação de suas conclusões:

“Eu leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, mas porque a minha vida se casa bem à definição”.
(Cap. X, p. 50)

No capítulo XVII — *Os vermes* — ele considera:

“Talvez, esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído”. (p. 63)

Essa conclusão equivale a uma autodefinição. Escrever um livro autobiográfico é também uma forma de roer o roído. E um reviver preconceituoso, enfermo, produto de sentimentos pessimistas provocados pela corrosão do destino.

A infância e a adolescência não foram ainda impregnadas pela traçidade. A corrosão da pessoa moral é uma doença de adultos e velhos na ficção machadiana.

Seu pessimismo está ligado às influências filosóficas de Pascal e Schopenhauer. Como afirma o professor Afrânio Coutinho, Machado de Assis mostra o suicídio da razão pura. A desarmonia e o desequilíbrio provêm de uma força irracional que domina o homem. É o sentido de um total niilismo face ao mundo, a anulação progressiva potencialidades humanas por um comando que escapa à racionalidade.

Tentando fugir ao declínio da vida, pela memória ele denuncia sua ilusão de tornar a viver intensamente:

“Talvez abuso um pouco das reminiscências oculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas”.

(Cap. XXXIV, p. 96)

Pela repetição da mesma idéia, ele explicita a intensidade de seu impulso para escrever:

“Essa sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não despega mais”.

(Cap. LIV, p. 126)

De alguma forma, a criação de um livro compensa sua incapacidade de recriar uma vida.

No capítulo LXXII — *Uma Reforma Dramática* — Machado de Assis personifica o destino como agente catalisador do mal, comparando sua ação à do próprio dramaturgo: eles não anunciam as peripécias nem os desfechos — cada coisa chega a seu tempo, até que “o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Isso reflete os conhecimentos limitados do homem sobre os acontecimentos futuros de sua vida — entra em cena comandado cegamente pelo destino, inseguro e indefeso diante de enigmas que não pode resolver. Seus questionamentos sobre as etapas futuras de sua vida ficarão sempre sem resposta. Ele deve aguardar que “cada coisa chegue a seu tempo” até o final, angustiado pela própria inércia.

E o autor se propõe a fazer uma reforma — as peças devem começar pelo fim. Ora, fazer coincidir o começo com o fim significa “atar as duas pontas da vida”. E isso é o que o autor pretende fazer com a criação do livro.

Essa ânsia de “eterno retorno” é uma das idéias fixas do romance moderno, visando apreender a força renovadora das origens simbolizada no próprio mito da cosmogonia.

No final do romance, Dom Casmurro constata a ilusão de sua tentativa:

“Esta casa de Matacavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação, e de reflexão que de sentimento”. (Cap. CXLIV, p. 260)

Talvez o autor tenha conseguido esgotar parte de suas emoções no processo criativo do romance. Entretanto, ruminando sobre os acontecimentos passados, seus mecanismos de análise o reconduziram à sua condição de homem solitário, avesso à comunicação. Constatamos no romance *Dom Casmurro*, uma confirmação da síntese existencial pela síntese lingüística.

3. Conclusão

Procuramos demonstrar no desenvolvimento do trabalho, a intensidade do processo metalingüístico no romance *Dom Casmurro*.

Por ser um livro autobiográfico, observamos um incessante desdobramento da própria linguagem, paralelo aos desdobramentos das reflexões do narrador. Isso denuncia uma atuação dinâmica dos mecanismos analíticos do sujeito da enunciação, trazendo os fatos e impressões ao presente da narrativa.

A metalinguagem evidencia-se através das ponderações, justificativas e conversas do personagem-narrador Dom Casmurro, procurando transpor para o plano literário a tensão dramática do plano existencial.

O escrúpulo de exatidão é a tônica do escritor nesse romance: o discurso não deve comprometer a fidelidade de seu pensamento. Por isso, o rigor estilístico é sua grande preocupação em benefício da verdade estética.

O temor das expressões enfáticas e do lugar-comum aciona um processo de reabilitação das expressões usuais, dentro das possibilidades lingüísticas.

O romance machadiano tem vários pontos de contato com o romance moderno: a atuação predominante de uma memória, a utilização do processo metalingüístico, a necessidade de comunicação, a ânsia do retorno às origens. Essas características nos remetem ao sujeito da enunciação — eixo convergente que conduz o leitor às conclusões finais do narrador-personagem Dom Casmurro.

O romance autobiográfico revela, assim, uma estruturação particular, um contínuo vaivém em torno do tema de influências literárias inglesas, principalmente de Sterne.

A atualização do romance *Dom Casmurro* evidencia-se na sua tentativa de essencializar a linguagem, pelo trabalho específico da escrita, no contexto organizado da obra.

NOTAS

1. ASSIS, Machado de. *Crítica*. Seleção e apresentação de José Aderaldo Castello. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1963. p. 33, (Coleção Nossos Clássicos, n.º 38).
2. Ibidem. p. 47.
3. BARTHES, Roland. Literatura e metalinguagem. In: *Crítica e verdade* raldo Gerson de Sousa. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 28. (Critique et Vérité), tradução de Leyla Perrone - Moisés, revisão de Ge-
4. Idem. *Crítica e Verdade*. In: p. 227.
5. SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1968. p. 3, (Coleção de Cultura Brasileira, série "Estudos", 1).
6. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3) 1970. p. 257.
7. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo, Cultrix, 1971. p. 27.
8. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3) 1970. p. 262.
9. TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José Paulo Cultrix, 1971. p. 47.
10. STAROBINSKI, Jean. Le Style de l'autobiographie. *Poétique*. Paris, (3) 1970. p. 265.
11. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. In:———. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 229.
12. MAYOUX, Jean-Jacques. Temps Vécu, et temps créé dans "tristram Shandy". *Poétique*. Paris (2) 1. 2. trim. 1970. p. 177.
13. Ibidem. p. 178.
14. DUBOIS, Jean. Énoncé et énonciation. *Langage*. L'analyse du discours. Paris (13), mars 1969. Número especial. p. 100.
15. Ibidem. p. 106.
16. Ibidem. p. 110.
17. ASSIS, Machado de. *Crítica*. Seleção e apresentação de José Aderaldo Castello. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1963. p. 60. (Coleção Nossos Clássicos, n.º 38).
18. Ibidem. p. 58.
19. Ibidem. p. 49.