

UM NARRADOR EM VOZ ALTA:

a representação da oralidade em *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis

Roberto Sarmiento Lima

Não é difícil perceber, logo à entrada do conto *Cantiga de esponsais*, de Machado de Assis, um locutor que, parecendo falar em voz alta a um auditório marcadamente feminino, põe destaque - não no ato silencioso de ler - mas no de ouvir:

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, *ouvindo* uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical.

É possível ver também - *imagina* hoje o leitor, acedendo à incitação do narrador, à semelhança do que ocorre com a sua leitora - o contador de histórias erguer a mão em forma de concha, num gesto de quem convida a ouvir com atenção.

Imaginar requer um salto no tempo e no espaço, quer pela “simples reprodução de sensações na *ausência* dos objetos”, quer pelas “*criações* da nossa fantasia”.¹ Aí já vai a primeira regra literária ditada por Machado: o ato de criar, tanto no autor quanto no receptor, advém da carência - necessária à imaginação - ou da impossibilidade de se estar em contato físico com pessoas e objetos que, uma vez presentes, saciaríamos a vontade e inviabilizariam, portanto, o estímulo à criação.

Aliem-se a esse ato de suplência a voz alta ou a escrita compensatória. Os contadores de história, os escritores, todos os que lidam com a linguagem têm, mais ou menos, a consciência de que a palavra é - no caso da literatura, sobretudo - um ser substituto

¹BERNIS, Jeanne. *A imaginação; do nosso sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 9. O grifo é nosso.

do objeto a que se reporta (daí o convite a imaginar o que não se vê ou não se ouve).

Mas, justamente por ser vicária, ela, a palavra, e agora especialmente a palavra *escrita*, que adia o momento da recepção na troca lingüística, não só retarda os efeitos da comunicação, como sobretudo *apaga*, desgraçadamente, os vestígios de vida e calor que a mais direta forma de comunicar, a forma oral, exige.

Isso pode ser depreendido da tímida *teoria do texto literário* esboçada por José de Alencar no primeiro capítulo de *Luciola*:

O rubor vexa em face de um homem; mas *em face do papel, muda e impassível testemunha*, ele deve ser para aqueles que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como essência de *gozos extintos*, ou extremo perfume que deixam nos espinhos as desfolhadas rodas.²

Verificada, *na e pela escrita*, a perda da naturalidade que o ato de comunicação requer, o efeito seria outro se *fingisse* que o contato com o interlocutor se dá pelo diálogo oral, direto, *vis-à-vis*. Daí Machado buscar o artifício da voz viva, seja pela coloquialidade, entrevista no imperativo.

Imagine a leitora que está em 1813 [...]

seja pela explicitação do recurso da auditividade

ouvindo uma daquelas boas festas antigas.

A vencer essa hipótese - de que Machado faz da auditividade um recurso *regenerador* da experiência comunitária entre os homens, contribuindo assim para um melhor mimetismo do ato de narrar -, é possível afirmar, como apoio metodológico a essa idéia, que, em sua obra capital, *Memórias póstumas de Brás*

²ALENCAR, José de. *Luciola*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1976. p. 11-12. O grifo é nosso.

Cubas, há, por exemplo, de novo, como no conto que ora analisamos, uma representação dessa forma:

Digo essas coisas por alto, segundo as *ouvi* narrar anos depois³

Ouçõ daqui uma objeção do leitor⁴

Um dia vimo-nos, tratamos o casamento, desfizemo-lo, *sepa-ramo-nos*, a frio, sem dor⁵

Além disso, o narrador dirige-se ao leitor como quem se dirige a um público ouvinte *presente* ao ato de enunciação - situação em que não só é flagrante a utilização de dêiticos

E vejam *agora* com que destreza, com que arte faço eu a maior transição *deste* livro [do livro que o narrador escreveu e que, no momento, o leitor tem em mãos]⁶

Não, não hei de contá-lo *nesta página*⁷

como também o uso freqüente do tom coloquial:

Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada no leitor: nada⁸

Jumento de uma figa, cortaste-me o fio às reflexões⁹

Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo¹⁰

³ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d. p.

³⁵ O grifo é nosso.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 93. Grifo nosso.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 101. Grifo nosso.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 34. Grifo nosso.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 155. Grifo nosso.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 34. Grifo nosso.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 61. Grifo nosso.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 61. Grifo nosso.

Mas, com a *brecal* quem me explicará a razão desta diferença?¹¹

Talvez outro argumento em favor da presença maciça da técnica da oralidade nas *Memórias* - embora o narrador frise sempre que as *escreve* - seja a aparente desordem na linearidade da narrativa, o que, entre outras coisas já ditas a esse respeito,¹² pode significar a tentativa de imitar o ritmo natural da fala, a que falta justamente o planejamento preciso e concatenado que ocorre na escrita, com suas leis de coerência e coesão textual.

Segunda regra literária: a palavra *escrita* é a condição e, ao mesmo tempo, a miséria do texto literário, já que, graças a ela, é destruída a naturalidade do ouvir/contar - algo que, segundo Benjamin,¹³ vem, no avanço da sociedade moderna, caminhando para o fim. A troca de experiências, correlata do ato de narrar, empobrece, estiola-se.

O indício mais remoto de um processo em cujo término se situa o declínio da narrativa é o advento do romance no início da Era Moderna. O que separa o romance da narrativa (e do gênero épico em sentido mais estrito) é sua dependência essencial do livro.¹⁴

A palavra escrita segrega, isola, afasta o homem do convívio comunitário - fato que, nos fins do século XIX, foi

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 101. Grifo nosso.

¹² Para Roberto Schwarz, a aparente falta de método na composição do romance - com seus vaivéns, ausência de linha evolutiva, tom fragmentário - é o *método* por excelência de que se utiliza Machado de Assis para mimetizar, *na escrita*, a estrutura sócio-psicológica das classes dominantes brasileiras, de que Brás Cubas seria um legítimo representante. Nessas classes faltam projeto, compromisso social, seriedade nos seus propósitos. A escrita do romance simbolizaria, assim, essa postura ideológica vigente no Brasil. Cf. SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.

¹³ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: ____ et alii. *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 59-60.

alardeado com altivez e desdém, como o podem comprovar estes versos de Olavo Bilac: *Longe do estéril turbilhão da rua, / Beneditino, escreve!* [...]

O que teria Machado de Assis pressentido nesses tempos difíceis - tempo de transformações sociais, de mecanização do homem e valorização dos objetos? O lado conservador do romantismo viu, por exemplo, na escrita, a salvaguarda da moralidade burguesa, a garantia do recato, a conservação perversa da inocência:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como *a pena calma e refletida*, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a *fina educação* envolve certas idéias, como envolve [diríamos, disfarça, esconde, oculta] a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas *furta-se* aos olhos a indecente nudez.¹⁵

A escrita, assim como os tecidos transparentes, de acordo com o símile alencariano, protege sem ocultar de todo; já a palavra viva, espontânea e irrefletida, é dissoluta. Quereria Machado, propositadamente no terreno da escrita, sugerir o resgate da tradicional arte de contar e, assim, reinstaurar a legitimidade do intercâmbio de experiências?

Se, como afirma Benjamin, “o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive”¹⁶ - o tema da *Cantiga de esponsais* é justamente o fracasso do ato de criar, representado pelo mestre Romão, que morre sem conseguir compor uma música sequer, sendo então a narrativa machadiana um perfeito sinal dos tempos modernos -, não constituiria a saída desse impasse o retorno à forma oral de contar a história?

Continua Machado:

¹⁵ ALENCAR, José de, op. cit., p. 11. Grifo nosso.

¹⁶ BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 60.

Sabem o que é uma missa cantada; *podem* imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não *lhe* chamo a atenção para os padres e os sacristães [...] *limito-me* a mostrar-*lhes* uma cabeça branca, a cabeça *desse* velho que *rege* a orquestra, com alma e devoção.

No fragmento acima, rico pela variedade de detalhes que referenciam o fingimento da oralidade na escrita, temos a destacar alguns aspectos. Primeiro, o trânsito, na mesma situação, do singular para o plural entre as formas verbais e pronominais:

Imagine a leitora

[...] *sabem* o que é uma missa cantada

podem imaginar

[...] não *lhe* chamo a atenção

[...] *limito-me* a mostrar-*lhes*

Segundo, o uso do demonstrativo em sua modalidade dêitica, e não a esperada função anafórica (própria, aliás, dos textos escritos), e do verbo no presente, como se a cena estivesse *acontecendo* no *exato* momento da enunciação:

[...] a cabeça *desse* velho que *rege* a orquestra [...]

O narrador *finge*, portanto, estar diante de um pequeno grupo de mulheres e, como um professor em sala de aula, ora se dirige à platéia, assumindo certo comportamento pedagógico (“*Sabem* o que é uma missa cantada”), ora seleciona, entre as ouvintes, *uma* em particular (“Não *lhe* chamo a atenção”), ora retorna ao conjunto delas (“...*limito-me* a mostrar-*lhes*). O papel do narrador seria, então, conduzir, mostrar, estimular a atenção e os

sentidos, falar, repetir, reforçar, definir: *um mestre*, no sentido clássico do termo. Aquele que guia, que conduz. O papel das alunas, por sua vez, seria o de seguir a orientação, entregar-se docilmente à arte de imaginar de acordo com o estímulo dado pelo narrador-professor.

Terceira regra: a escrita literária, como qualquer ato de linguagem, é, em certa medida, um ato pedagógico - um caminhar compartilhado -, fato que a modernidade se esforçou por obscurecer.

Por fim, é notável o emprego de expressões dêiticas, disseminadas em profusão na comunicação oral. Sabe-se, diz Charmeux,¹⁷ que a diferença fundamental entre a comunicação *oral* e a *escrita* é que, na primeira, o emissor e o receptor, o lugar e o tempo da enunciação são bastante evidentes para os participantes da interlocução, enquanto na outra modalidade esses elementos, dada a distância entre quem escreve e quem lê, situados em tempo e lugar diferentes, estão basicamente separados. Os dêiticos, por exemplo, são conaturais à fala, mas tornam-se artificiais se introduzidos na escrita. A exceção seria a poesia, que, mesmo escrita, estaria a meio caminho entre a fala e a reprodução gráfica, residindo aí justamente boa parte de sua ambigüidade e de sua peculiaridade mimética.¹⁸

Quando *ontem* adormeci
 Na noite de São João
 Havia alegria e rumor

 Onde estavam os que *há pouco*
 Dançavam
 Cantavam
 E riam
 Ao pé das fogueiras acesas?

(Manuel Bandeira, *Profundamente*)

¹⁷CHARMEUX, Evelyne. L'écriture à l'école. Paris: Nathan, 1988.

¹⁸Discutimos longamente esse traço da linguagem poética na Dissertação de Mestrado *A questão da dêixis na caracterização do discurso poético*. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1992.

O narrador, ao fim do primeiro parágrafo, após descrever uma dessas “boas festas antigas”, destaca em *close-up* a “cabeça branca” da personagem central: o mestre Romão Pires. E, num ato de presentificação, de que só a imaginação e a memória são capazes, alude a “esse velho” - em que o demonstrativo não tem, obviamente, caráter anafórico (já que o mestre ainda não tinha sido citado no texto), mas caráter dêitico: aquele que está *aqui, agora*, no momento mesmo da enunciação.

O primeiro parágrafo do texto, diríamos em linguagem técnica musical, não é ainda o *tema*. A narração só começa de fato a partir do segundo parágrafo do conto, quando, à moda realista, é feita, em rigorosa ordem lógica, a enumeração dos detalhes característicos e individualizadores da personagem:¹⁹

Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo, ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é o nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo.

Por isso; as expressões dêiticas, freqüentes na introdução, diminuem pouco a pouco a ocorrência, cedendo lugar a referências mais vagas no tocante ao tratamento do tempo. Dá-se uma evolução do que se considera *do presente* (“*Chama-se*”; “*terá*” sessenta anos”; “*é bom músico*”; “*gostam dele*”) *para* o passado (“*familiar e público era a mesma coisa*”; “*naquele tempo*”). O gradativo afastamento da instância narrativa para o tempo do enunciado é a senha que o narrador oferece para indicar a passagem da linguagem

¹⁹Se não for exagero apontar semelhanças entre essa narrativa machadiana e a estrutura do poema épico - outra forma de se resgatar o aurático em plena época moderna -, teríamos de uma só vez no primeiro parágrafo a *proposição* (o narrador diz o que vai narrar) e a *invocação* (no caso à leitora que, como os deuses, poderá, com a sua atenção, ajudar o narrador a prolongar ou não a narrativa). É evidente na invocação a presença da função conativa - “*Imagine* a leitora” -, através da qual o narrador busca, no dizer de Charneux (1988), estabelecer o pacto comunicativo e ampliar a zona de intercompreensão entre os participantes da interlocução.

como *acontecimento* - “algo acontece quando alguém fala”²⁰ - para a constituição do “discurso como obra”.²¹ Os traços da oralidade estão disseminados ao longo da *Cantiga*, manifestando-se porém com mais força, como vimos, no primeiro parágrafo, através da função conativa, em que o receptor parece estar face a face com o emissor

Imagine a leitora que está em 1813

através da coloquialidade

Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar, o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos.

e através, também, das litotes repetitivas, indícios de um modo de dizer, próprio da língua oral, que visa a persuadir o ouvinte, sobretudo quando colocado em situação pedagógica como é a que parece ser a da introdução do conto:

Não *lhe chamo* a atenção para os padres [...] *nem* para o sermão, *nem* para os olhos das moças cariocas [...] *nem* para as mantilhas [...] Não falo sequer da orquestra [...]

É bom alertar, no entanto, que o procedimento estilístico de Machado de Assis utilizado nesse conto se restringe ao espaço da enunciação - algo que se entrevê pela análise do *dizer* e não do que é dito explicitamente. É neste último caso que se enquadra, por exemplo, o discurso metalingüístico de Graciliano Ramos, que, em *Alexandre e outros heróis*, previne o leitor, a partir da epígrafe que abre o livro, do aproveitamento que a escrita pode fazer da oralidade.

²⁰RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

²¹45.

Idem, *ibidem*, p. 49.

As histórias de Alexandre não são originais; pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas delas tenham sido escritas.²²

Graciliano apresenta, sem rebuço, Alexandre colocado diante de um auditório que inclusive chega a interferir na narrativa, como o cego Firmino, que exige do narrador verossimilhança e coerência no trato com o tema. Assim fica *nitidamente* configurada uma situação peculiar à atividade de contar histórias a um público presente.

Quanto a Machado de Assis, trata-se de uma *simulação* que nem sequer é percebida no âmbito do enunciado, pois o narrador não se revela, como em Graciliano, um legítimo contador de histórias. A oralidade, na *Cantiga*, não é uma arma como a que os modernistas usariam para golpear as convenções da língua escrita, mas um artifício usado pelo narrador para *criar* a cantiga que o infeliz mestre Romão, no nível da fábula, não compôs.²³

Austin e Searle, lingüistas da teoria dos atos de fala, excluíram certa vez o literário do âmbito do discurso tal como este é entendido na linha da pragmática. Alegaram que, na literatura, o que se diz é oco, parasitário, uma vez que é insincero; para eles, além disso, a linguagem artística, tamanha é a sua artificialidade, desconhece o caráter performativo do enunciado.²⁴ Queremos, nesta

²² RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 24. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982. p. 7

²³ A conclusão semelhante, embora por outro viés teórico-crítico de análise desse conto de Machado de Assis, chega PANDOLFO, Maria do Carmo. *A cantiga do texto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

²⁴ *Performativo*, ao contrário de *constativo*, é um ato de linguagem pelo qual o ato de *dizer* implica realizar uma ação. Por exemplo, dizer, em situação apropriada, como numa sessão de tribunal, “*juro dizer a verdade, e só a verdade*”, é mais do que dar uma informação: é comprometer-se seriamente com o que diz. Agora, levar o verbo para outro tempo verbal, que não o presente, e atribuir-lhe um sujeito de oração equivalente à terceira pessoa - “*Ele jurou dizer a verdade*” - é, na realidade, *descrever* uma situação observada, passível de submeter-se à prova da verdade (“*Ele jurou ou não dizer a verdade?*”), a que Austin, na sua terminologia, chamou de enunciado *constativo*. Cf. AUSTIN, J.L. *Quando dizer é fazer*, palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. p. 36 e p. 91-92. Acrescentamos que não concordamos com essa interpretação do discurso literário feita por Austin, já que, mesmo por outro caminho, ele considera, como os formalistas, a literatura como *desvio* da linguagem comum. Por acaso, existe um discurso superordenado a que se agregariam outros discursos ditos subordinados?

análise, mostrar justamente o contrário: o ato de dizer coincide, em Machado, com o de *fazer*.

Começemos, então, com o título do conto: *Cantiga de esponsais*. Em termos jakobsonianos, que função se entrevê aí? poética? referencial? Se poética, vale pela sua ambigüidade. Ora, o que o título informa nada tem de metafórico nem sua expressão é paronomástica. Se referencial, espera-se que a cantiga tenha existência real no contexto dos acontecimentos narrados. O que se sabe, após a leitura integral do conto, é que a cantiga não foi composta.

Resultado: *nem* função poética *nem* referencial.

Machado, com o auxílio de dêiticos e de toda uma técnica demonstrativa da realidade oral da linguagem, em que sobressai um tom admirador e interrogativo, próprio da fala,

Mestre Romão rege a festa! Quem não conhecia mestre Romão, com o seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado?

Ah! se mestre Romão pudesse, seria um grande compositor.

consegue impor às frases escritas um ritmo peculiar às frases ditas *em voz alta*. Por isso, o narrador parece estar sempre presente às situações, colocando-se perto - no tempo e no espaço - das coisas que narra:

Não que a missa fosse dele, *esta*, por exemplo, que ele rege *agora* no Carmo é de José Maurício, mas ele *rege-a* com o mesmo amor que empregaria se a missa fosse sua.

A narrativa vai caminhando como se os tempos, *da enunciação e do enunciado*, terminassem por coincidir completamente:

Acabou a festa [...]

A essa altura, o emprego do pretérito perfeito, indicando não propriamente um tempo concluído mas um acontecimento subitamente interrompido *no presente*, é seguido de ações coordenadas que criam a ilusão realista de uma situação observada *in loco*:

Ei-lo que *desce* do coro, apoiado na bengala; *vai* à sacristia beijar a mão dos padres e *aceita* um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. *Jantou, saiu, caminhou* para a Rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que *neste momento conversa* com uma vizinha.

A voz alta usada pelo narrador, mais parecido com a lente de uma câmara cinematográfica, simula realizar, no plano da enunciação, a cantiga que deixou de ser realizada no plano do enunciado. O título do conto avulta, pois, em sua função *metalingüística*, como se anunciasse que o *conto* é o próprio *canto*.

A palavra do narrador seria, nesse caso, o *suplente* da carência representada pelo mestre Romão. Isto é: a compensação imaginária (o seu *plus* simbólico) ou, no dizer de Carlos Drummond de Andrade, a “falta que ama”. Em sentido rigorosamente anti-austiniano, o ato de *escrever* o conto seria, por fim, *fazer* a cantiga que não foi composta.

Narrar: dizer em voz alta. Uma afirmação nesse mundo de carências, vazios e de profunda negatividade.

Por sinal, mestre Romão, assim como o pastor da *Marília de Dirceu*, é definido pela negação. Não por falsa reserva, como na caracterização da personagem de Tomás Antonio Gonzaga

Eu, Marília, *não* sou algum vaqueiro;
Que viva de guardar alheio gado

mas por absoluta ausência de atributos. A casa em que mora é o lugar do vazio e do silêncio, acompanhando por imitação o seu morador:

A casa *não* era rica, naturalmente; *nem* alegre. *Não* tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, *nem* passarinhos que cantassem, *nem* flores, *nem* cores vivas ou jucundas. Casa sombria e *nua*.

Pintando esse clima de ausência e negação, o narrador aproveita o espaço para refletir, enquanto alguém que é dotado de capacidade criadora, sobre o próprio estatuto da instância de narrar:

Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel.

O dilema da criação, que é o tema do conto, deu oportunidade ao narrador para se auto-investigar e, no contraste estabelecido com a personagem, pôr-se a salvo da categoria de pessoas que não têm língua - o que reforça a hipótese de que a cantiga, *se existiu*, existiu ou existe unicamente no plano da trama:

Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair.

[...]

Impossível! nenhuma inspiração!

Afinal, como o título poderia designar *o que não há de fato*? Por ironia? Não, esse não é o tom da voz do narrador, que tem pela sua personagem respeito e compaixão, a ponto de a todo instante e oportunidade justificar-lhe a fraqueza, atenuando-a com ressalvas piedosas:

[...] a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. *Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo*, durante horas [...]

E, entretanto, *se pudesse*, acabaria *ao menos* uma *certa peça*, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779.

Não exigia uma peça *profundamente* original, *mas enfim alguma coisa*, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado.

Nada mestre Romão conseguia: uma certa peça, alguma coisa ou *qualquer* coisa que lhe desse dignidade artística.

A imagem do declínio, do desgaste e da decadência, que Benjamin vislumbrou nos tempos modernos, é recuperada pelo narrador-lavrador, representado no conto de Machado pela figura de um *possível* contador de histórias, embora assim ele não se apresente, pelo menos tão explicitamente como o Alexandre, de Graciliano Ramos. O narrador, aqui, é um anônimo ser de terceira pessoa que apenas finge a naturalidade de uma enunciação *acontecendo*. Finge contar uma história em voz alta, como se não existisse a intermediária a escrita efetiva. Aliás, contar a história, em vez de simplesmente lê-la para um público, contribui muito “para atingir integralmente suas [do conto] propensões consoladoras, seus significados simbólicos e, acima de tudo, seus significados interpessoais”.²⁵

²⁵ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 185.

Machado de Assis, simulando narrar em voz alta, desligando-se *aparentemente* da materialidade da forma impressa no papel, empresta à narrativa maior dinamismo e espontaneidade, quebrando a frieza da técnica realista e o *distanciamento* imposto por essa modalidade de composição.²⁶ E, pelo que vimos observando, parece ter mesmo vencido esse obstáculo, apesar de a natureza do veículo de que se serve - o texto impresso - refletir, como nenhum outro meio, o modelo de distanciamento entre o emissor e o receptor. A saída foi *representar*, na escrita, a fala, não a fala do autor, Machado de Assis, mas a do narrador. É justamente esse fingimento da oralidade - que não coincide mais, por se tratar de língua escrita, com *aquilo* que o autor quis dizer²⁷ - que torna o texto, *mediado pela figura do narrador*, consciente da sua materialidade e especificidade enquanto texto artístico. Com esse recurso, ganha o texto expressividade, ao mesmo tempo em que não deixa esvanecer, por um capricho da representação, seus liames com a situação de fala. É desse modo que o conto pede para ser lido, como se fosse uma narrativa oral, constituindo, como já frisamos, a música que não foi composta. Assim, a escrita do conto é a *execução* da cantiga de esponsais, e, em contrapartida, a leitura é, cada vez mais, a renovação dessa execução.

A analogia com a leitura musical terá aqui a sua vez. O pianista estuda a partitura nos seus vários componentes: tom, ritmo, andamento, força (toque), digitação...; mas só a *interpreta* quando a *executa*, depois de haver trabalhado todos os seus níveis técnico-expressivos.²⁸

Se a leitura, o outro lado da escrita, dá-se como execução é necessário que o leitor passe pela mesma experiência do escritor:

²⁶O texto é, para mim, muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana; é o paradigma do distanciamento na comunicação", afirma RICOEUR, Paul, op. cit., p. 44.

²⁷Idem, ibidem, p. 53.

²⁸BOSI, Alfredo *apud* MASSI, Augusto. Céus, infernos: entrevista de Alfredo Bosi a Augusto Massi. *Novos estudos*, São Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento-CEBRAP, 21: 100-115, jul. 1988, p. 104. Os grifos são de Bosi.

sentir-se como tal, lendo em voz alta, como se fosse o próprio contador de histórias:

[...] aí cada inflexão receberá o seu caráter e o seu significado justo. Naturalmente mais de uma leitura é possível, assim como Toscanini e Von Karajan não regeram a Quinta Sinfonia de Beethoven com a mesma intensidade e no mesmo “tempo”. Não importa. Há um espaço de inteligibilidade em que ser fiel e ser pessoal não se contradizem: reclamam-se mutuamente.²⁹

No plano da mimesis, o fingimento da oralidade como recurso literário assegura à linguagem do conto o caráter de *ocorrência* - termo definido pela lingüística moderna como manifestação particular e eventual da frase-tipo. Ainda que esteja a produção literária a salvo de um campo pragmático (aquele, por exemplo, que orienta o discurso do cotidiano mais despojado) - já que, completando o que dissemos acima, com o apoio em Ricoeur,³⁰ a passagem da fala para a escrita descontextualiza o pano de fundo psicológico e social original, “autonomizando”³¹ o texto -, faz parte desse modo de fingir, operado na *Cantiga de sponsais*, criar as condições, peculiares ao jogo do pacto comunicativo entre emissor e receptor, para se chegar enfim à consciência do ato criador.

Quarta regra: o produtor literário sempre explicita, de um modo ou de outro, os recursos do seu modo de produção.³² No caso

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 104.

³⁰ RICOEUR, Paul, *op. cit.*

³¹ É discutível, e até descabido, falar em *autonomia* do texto literário, concepção que remete às teorias da “arte pela arte” e aos formalismos de um modo geral. Mas, no caso específico aqui, considerar a autonomia do texto não significa vê-lo independente de suas relações sociais, mas entendê-lo como uma linguagem *específica*, que, dialogando com a sociedade, com ela não se confunde.

³² Cf. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, s. d. p. 182-183. Segundo esse crítico, a ficção realista chama a atenção do leitor para o que é dito (o nível do enunciado) e não para o modo como algo é dito (a instância da enunciação), preservando assim a verossimilhança do seu conteúdo - compromisso de uma literatura que buscava a verdade social para redimir e reformar a sociedade. O autoritarismo do texto residiria, pois, no *ocultamento* do processo de construção da linguagem e dos seus meios expressivos, o seu *meio de produção*, obtendo desse modo a completa anuência do leitor para o que é dito. Se Machado, como estamos analisando, deixa transparecer nas linhas do texto *como*

aqui, é a representação da oralidade - do caráter de acontecimento, de ocorrência e de “evento interpessoal”, para usar a feliz expressão de Bettelheim³³ - que, condicionada, à consciência metalingüística (entrevista a partir do título do conto), dá a *Cantiga de esponsais* os meios de sua compreensão e fruição estéticas.

Quinta e última regra: o leitor só é bom leitor de um texto se compreender bem os processos da construção artística, os quais, de ocorrência em ocorrência, alteram, qual Proteu, suas formas fenomênicas, de modo que não há, em definitivo, uma regra para a realização e a compreensão literárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Luciola*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1976.

ASSIS, Machado de. *Cantiga de esponsais*. In: _____. *Histórias sem data*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 83-87.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer; palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. et alii. *Textos escolhidos*: Walter Benjamin, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 57-74.

elabora o seu material, isso já o afasta do realismo ortodoxo, a caminho da modernidade, em que o “desnudamento” é, sem dúvida, um programa estético. Voltando à literatura realista, acrescentamos ao comentário de Eagleton que, nesse tipo de ficção, não está de todo oculto o remeter ao modo de produção; apenas aí o esforço documental e o anseio de verdade tornam esse momento auto-reflexivo *menos* evidente, mas não inviável.

³³BETTELHEIM, Bruno, op. cit.

- BERNIS, Jeanne. *A imaginação; do sensualismo epicurista à psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CHARMEUX, Evelyne. *L'écriture à l'école*. Paris: Nathan, 1988.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, s. d.
- LIMA, Roberto Sarmiento. *A questão da dêixis na caracterização do discurso poético: uma contribuição para a pedagogia da leitura do poema lírico*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1992. Dissertação de Mestrado.
- MASSI, Augusto. Céus, infernos; entrevista de Alfredo Bosi a Augusto Massi. *Novos estudos*, São Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento - CEBRAP; 21: 100-115, jul. 1988.
- PANDOLFO, Maria do Carmo. *A cantiga do texto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- RAMOS, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 24. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. Complexo, moderno, nacional, e negativo. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 115-125.-