

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Kelly Beatriz do Prado

Formas híbridas: o lirismo em Ressurreição e Dom Casmurro
de Machado de Assis

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2010

Kelly Beatriz do Prado

Formas híbridas: o lirismo em Ressurreição e Dom Casmurro
de Machado de Assis

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof.^a Doutora Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo
2010

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

A minha Irmã Vanessa, pelo apoio incansável e por creditar em mim.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Maria Aparecida Junqueira, por ter compartilhado comigo lições de literatura e de vida, sem as quais este trabalho não teria sido concluído.

Aos meus familiares, pelo auxílio quando necessitei e pela compreensão nas horas difíceis.

À Banca Examinadora, Professora Doutora Silvia Maria Azevedo e Professora Doutora Maria Rosa Duarte de Oliveira, pelos apontamentos esclarecedores que indicou rumos precisos para a finalização deste trabalho.

Às professoras Clarice Zamonaro Cortez, da Universidade Estadual de Maringá e Luci Ruas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por cederem livros, cujas edições estavam esgotadas.

À Secretaria do Estado de Educação de São Paulo, pela Bolsa de Estudo concedida.

A todos os membros da FAU - Faculdade de Auriflora, que se mostraram solidários às dificuldades encontradas e participaram de maneira efetiva oferecendo apoio e auxílio.

Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios.

(Machado de Assis)

RESUMO

PRADO, Kelly Beatriz do. **Formas híbridas: o lirismo em Ressurreição e Dom Casmurro** de Machado de Assis. 2010. 104p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Lit., PUC, São Paulo, 2010.

O objetivo desta dissertação é refletir sobre formas híbridas nos romances **Ressurreição** e **Dom Casmurro** de Machado de Assis, com o intuito de apreender uma vertente lírica na prosa romanesca machadiana. Para atingir esse objetivo, orientou-nos a seguinte questão-problema: Como se configura o caráter híbrido em **Ressurreição** e **Dom Casmurro**? A conjugação do lírico com o narrativo arquitetado em **Dom Casmurro** já se encontra delineado em **Ressurreição**? O embasamento teórico desta pesquisa fundamenta-se em **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance** de Mikhail Bakhtin (1998), que trata das bases estéticas do romance enquanto gênero e de sua capacidade de abarcar outras formas de discurso, tal como o discurso de modalização lírica. A concepção de romance lírico apóia-se nos estudos de Rosa Maria Goulart, intitulados: **Romance Lírico: o percurso** de Vergílio Ferreira (1990) e **O trabalho da Prosa: Narrativas, Ensaios, Epistemologia** (1997). Como conclusão, ressaltamos que, em **Ressurreição**, a presença do narrador heterodiegético é responsável pela restrição do lirismo às micro estruturas e, em **Dom Casmurro**, a presença do narrador autodiegético favorece a expansão lírica para todo o discurso, caracterizando o romance como lírico. A vertente lírica apreendida nos dois romances configura-se à luz do hibridismo, da inscrição da subjetividade, da intensificação emocional, da tensão e obscurecimento dos enunciados, tendo a negatividade e a ironia como formas de contenção da sentimentalização.

Palavras-chave: Machado de Assis – **Ressurreição** – **Dom Casmurro** - Hibridismo – Lirismo – Romance lírico

ABSTRACT

PRADO, Kelly Beatriz do. **Hybrid forms**: the lyricism in *Ressurreição* and *Dom Casmurro* of Machado of Assis. 2010. 104p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Lit., PUC, São Paulo, 2010.

The objective of this dissertation is to contemplate on hybrid forms in the romances **Ressurreição** and **Dom Casmurro** of Machado of Assis, with the intention of apprehending a lyrical slope in the romantic prose of his. To reach this aim, the following subject-problem guided us: How is the hybrid character configured in these romances? Has the conjunction of the lyrical with the narrative build in **Dom Casmurro** already find delineated in **Ressurreição**? The theory base of this research is based in **Questões de Literatura e de Estética**: the theory of Mikhail Bakhtin's romance (1998), that treats of the aesthetic bases of the romance while gender and of its capacity to embrace other speech forms, just as the speech of lyrical modulation. The conception of lyrical romance leans on in the studies of Rosa Maria Goulart, entitled: **Romance Lírico**: Vergílio Ferreira's course (1990) and **O trabalho da Prosa**: Narratives, Rehearsals, Epistemography (1997). As conclusion, in **Ressurreição**, the presence of the third-person narrator is responsible for the restriction of the lyricism to the micro structures and in **Dom Casmurro**, the presence of the first-person narrator opportune the lyrical expansion for whole the speech, characterizing the romance as lyrical. The lyrical slope apprehended in the two romances is configured because of: the hybrid, the registration, the subjectivity, the emotional intensification, the tension and darkness of the statements, having the negative and the irony as forms of contention of the sentimentalism.

Keywords: Machado de Assis – **Ressurreição** – **Dom Casmurro** - Hibridy Forms - Lyricism - Lyrical Romance

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I - O gênero romanesco e o caso do romance lírico	22
1.1. A construção híbrida: “dois tons e dois estilos”.....	27
1.2. O romance lírico.....	32
1.3. Formas isoladas de introdução do lirismo: a descrição, a digressão e o ritmo.....	42
Capítulo II - Ressurreição: indícios de uma vertente lírica	51
2.1. Por entre os fios do lirismo: o idílio amoroso.....	61
2.2. Ilhotas de lirismo à margem da história.....	64
Capítulo III – Dom Casmurro: a prosa impressionista de caráter multitonal e híbrido	72
3.1. A inscrição do “eu” no discurso narrativo de modalização lírica.....	73
3.2. Fragmentação e Desestruturação da história.....	81
3.3. O idílio familiar e amoroso em Dom Casmurro.....	89
3.4. O tempo da recordação lírica.....	92
Considerações Finais	99
Referências	102

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata do hibridismo, enfocando as contaminações entre o discurso narrativo e lírico, em **Ressurreição** (1872) e **Dom Casmurro** (1899) de Machado de Assis. Tais romances compõem um quadro distinto ao envolver o primeiro e um dos últimos romances do autor. Apesar de grande parte da crítica, separar esses dois romances em duas fases diferentes, observamos que **Ressurreição** já indicia uma possível vertente lírica machadiana, culminando nas grandes obras da maturidade. **Dom Casmurro**, embora não seja a última obra, foi selecionada por tratar de caso amoroso em progressão à criação estética do autor, evidenciando-se como romance lírico, visto se apresentar multitonal e híbrido. A recorrência ao idílio amoroso e à modulação lírica impregnada no romance promove uma fusão indissolúvel entre o plano da enunciação e o plano do enunciado, permitindo observar um discurso lírico atrelado ao discurso narrativo.

Esta pesquisa, que aborda o híbrido, surgiu do levantamento de teses e dissertações produzidas nas duas últimas décadas. Notamos uma escassez de trabalhos voltados para o entrelaçamento dos discursos narrativo e lírico ou para a poetização do discurso machadiano. A partir da revisão de literatura que efetuamos aqui, observamos também que parte da crítica propõe a divisão dos romances machadianos em fases distintas, gerando entraves para identificar uma progressão na produção machadiana, impossibilitando o reconhecimento de traços estilísticos comuns entre as fases. Outro fator a ser considerado a partir da revisão foi o ensaio crítico de Merquior (1996) intitulado “Machado de Assis e a prosa impressionista” que aponta para as formas híbridas em **Ressurreição** e para a aproximação entre as características da prosa impressionista e da lírica tanto em **Ressurreição**, quanto em **Dom Casmurro**. A nossa análise encontra-se atrelada à análise do crítico.

Embora grande parte da crítica não auxilie na identificação do caráter híbrido nos dois romances em estudo e, portanto, não saliente a vertente lírica que aqui buscamos apreender e que sustenta a aproximação entre **Ressurreição** e **Dom Casmurro**, o estudo desses romances já foram bastante difundidos sob outros aspectos. O artigo de Eugênio Gomes (2004), intitulado “O testamento estético de Machado de Assis”, publicado em 1958, no livro **Machado de Assis**, apresenta-se como importante crítica, porque identifica o curso desviante que Machado imprimiu

em alguns de seus romances. O crítico, ao abordar a personagem de Capitu, comenta que o mito do mar foi explorado em sua máxima, introduzindo o romance num novo processo estético, num simbolismo de caráter metafísico. Assim, **Dom Casmurro**, que deveria nortear-se pelo realismo psicológico passa ao emprego temerário da alegoria na ficção. No seu “testamento estético”, Eugênio Gomes ainda reconhece em **Ressurreição** não só o desvio da intenção romântica da época, que enfatizava romances de costume, mas também o ingresso de Machado na produção romanesca que indiciava a elaboração de seu projeto estético.

O livro de Afrânio Coutinho (1960), **Machado de Assis**, apresenta-se como leitura indispensável porque explora noções fundamentais sobre a poética do romance, levando a cabo o estudo do estilo, do foco narrativo e das noções de tempo. Esses aspectos nos auxiliam no tratamento da modulação lírica da narrativa, pois desvelam os meios utilizados por Machado de Assis para adaptar-se à forma da narrativa moderna, cujos valores estéticos sobressaem aos de embargo social.

Como romance de introspecção que favorece o desenvolvimento atemporal da narrativa e a utilização reiterada do monólogo interior, **Ressurreição** é, segundo Coutinho, “[...] dos primeiros livros, o que mais possui o ar de modernidade” (1960, p. 26). Apontando também para as diferenças entre os primeiros e últimos romances, Coutinho estabelece pontos de diferenciação entre a estilização dos romances produzidos antes e após 1890:

Após 1890, estava superada, por esgotada, a estética objetivista e fatalista do Realismo naturalista. Por influência do Simbolismo, deu-se então uma revanche da subjetividade e da interiorização, promovendo, sobretudo na prosa, uma transformação sensível. Esse processo estético consistiu na confluência do Simbolismo com o Naturalismo, e veio a produzir o que se conhece hoje como Impressionismo (COUTINHO, 1960, p. 31)

Os desvios que Machado de Assis imprime em ambos os romances já foram de certa forma identificados pela crítica. É sabido que **Ressurreição** vem por em xeque o romance romântico quando este está em plena voga, enquanto **Dom Casmurro**, publicado em 1899, representa a superação do objetivismo realista para firmar-se como romance voltado à subjetividade.

Em **Ao vencedor as batatas** (2000), publicado em 1977, de Roberto Schwarz, é realizada uma análise ideológica de **A mão e a luva**, **Helena e Iaiá Garcia**, romances românticos de Machado de Assis e de comentários sobre o

primeiro romance **Ressurreição**. Apesar do crítico referenciar os desvios existentes em **Ressurreição** ao dizer: “Daí um estranho clima, de ardores virtuosamente contidos e resignações não mais precárias, que não é sem poesia [...]” (SCHWARZ, 2000, p. 90), ele o faz de forma restrita. A idéia de poesia que se apresenta em seu livro **Dois Meninas** de 1997, leva-nos a inferir a possível identificação de uma modulação lírica no discurso narrativo. Nos primeiros romances, esta ocorreria de forma mais sutil, presa aos valores românticos, e nos últimos, como em **Dom Casmurro**, como poesia envenenada, sustentada em categorias negativas. O certo é que há tanto em **Ressurreição** quanto em **Dom Casmurro** a tendência à expressão do idílio amoroso, baseada na mágoa da frustração amorosa, pois Livia e Félix, assim como Capitu e Bento, apesar do amor, não chegam a alcançar a felicidade, o que nos faz estabelecer uma aproximação entre sentimentalização e a poesia presente nos romances, conforme assinala Schwarz.

No livro **Apresentação de Machado de Assis** (1987), embora Ivan Teixeira centre sua análise na distinção das fases da produção machadiana, define **Dom Casmurro** como obra de introdução do romance poético de técnica impressionista no Brasil, uma vez que assume sua supremacia mais pela estrutura verbal que pelo enredo. Caracteriza o romance como “... a maior história de amor da nossa literatura. Só que de amor ressentido” (TEIXEIRA, 1988, p. 07). O amor, por sua vez, segundo Hugo Friedrich (1991, p. 112), apresenta-se como tema inesgotável do lírico. Em **Dom Casmurro**, observamos a utilização da técnica da poesia, ou seja, o romance se constrói sob a brevidade e a contensão, expressando com o mínimo de palavras, a duração máxima da experiência. No entanto, é preciso salientar que embora o estilo poético, ou seja, o tratamento poetizado da linguagem, seja importante para a construção da modulação lírica do romance, é insuficiente para determinar essa presença. O trabalho de identificação do lirismo no romance vai além da definição de traços isolados.

Como prosa poética, **Dom Casmurro** seria construído sob a “... ambiguidade, que se opera em dois níveis: no jogo metafórico e na duplicidade emotiva” (TEIXEIRA, 1988, p. 06). A duplicidade emotiva se deve à recordação, ou seja, à reconstrução emocionada em trechos do romance, de uma emoção já vivida. Segundo Staiger (1974), o estilo lírico caracteriza-se pela recordação, isso porque o pretérito no lírico se apresenta como forma de um acontecimento que é apreendido

em seu afastamento temporal, não há a pretensa intenção de narrá-lo como se pertencesse ao momento presente. Dessa forma, a memória se torna objeto da narração, para compor uma emoção segunda, pois é pela segunda vez vivenciada. Ivan Teixeira destaca o trecho a seguir como momento da consciência recordadora do despertar do amor entre os adolescentes:

BENTO

CAPITOLINA

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria aqui com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum, tal era a diferença ente o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias do latim e era virgem de mulheres. Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... (MACHADO, apud TEIXEIRA, 1988, p. 5-6)

O trecho denuncia a modulação lírica impressa no discurso narrativo desde o início. A estrutura zigzagueante se dá entre a emoção e o controle expressivo do sujeito pelo uso da ironia: “Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias do latim e era virgem de mulheres [...]” (DC. p. 823)¹. O método de composição recorre ao trabalho com a função poética da linguagem. Segundo o crítico, a disposição dos nomes dos dois adolescentes caracteriza-se como procedimento poético, que na estrutura formal indicia o modo de expressão oblíquo de Capitu, que atua pela sugestividade, pois ao escrever “BENTO/CAPITOLINA” sugere seu amor por Bentinho, sem referir-se diretamente a ele.

Machado de Assis – Estudo crítico e biográfico, publicado em 1946, de Lúcia Miguel Pereira (1988), constitui um clássico na biografia sobre Machado de Assis. A autora traça um paralelo entre a vida de Machado de Assis e as personagens de sua obra. Embora seja interessante, apresenta uma vertente

¹ A sigla DC. refere-se à obra **Dom Casmurro**, de Machado de Assis, Obra Completa, publicada pela Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004.

discutível, uma vez que se norteia sob o pressuposto de que a obra se explica pela projeção psicológica do autor. **Ressurreição**, segundo a autora, seria marcada pelas digressões “... há alguém além das personagens, alguém cuja presença se afirma nas longas digressões” (p. 140). Além disso, Pereira (1988) volta-se ao caráter romântico do livro, aproximando-o de **Dom Casmurro**, uma vez que Félix é um ciumento como Bentinho. No entanto, “Um é ciumento segundo as regras da composição romântica, o outro o é segundo a auto-observação de Machado de Assis” (p. 140). Inferimos que a identificação entre os dois romances e a diferenciação do caráter de composição dos livros, remete-nos à **Ressurreição** como o romance no qual a modulação lírica perpassa a construção das personagens, sem configurar a composição geral da obra. Desse modo, enquanto Lúvia é desenhada pelo narrador como uma estátua, apesar do caráter lírico da descrição, a obra como um todo não é embebida em lirismo, mas este se apresenta somente em momentos isolados, como nas descrições, nas digressões e no ritmo.

Lúcia Miguel Pereira comenta ainda, em relação a **Dom Casmurro**, que “[...] as intromissões do autor [...] dão à narrativa um aspecto ziguezagueante [...] e o ritmo cíclico, que se compõe da sucessão de quadros” (p. 225-226). Inferimos que a questão do ritmo, que permeia a narrativa, e a ordem de estruturação que leva à fragmentação já foram enfatizadas pela crítica, embora ela não tenha enveredado pelo estudo da modulação lírica do discurso narrativo. Ressaltar essas características se torna fundamental para o diálogo que se estabelece entre os estudos realizados e esta investigação, visto que podemos depreender que tais características nos permitem confirmar a construção de uma forma híbrida e a existência de um projeto estético que se notabiliza na progressão constitutiva das obras.

Em **Machado de Assis – Impostura e realismo**, John Gledson (1991) elabora uma interpretação do primeiro romance, **Ressurreição**. Comenta a presença de jovens personagens independentes, seja pela condição financeira de Félix, seja pela situação de viuvez de Lúvia, e ressalta suas semelhanças com o romance **Dom Casmurro**, cuja análise volta-se para o caráter moderno da obra:

Certamente, *Dom Casmurro* não é um romance realista no sentido de que nos apresenta abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável. Apresenta-se com eles, mas temos de ler contra a narrativa para descobri-los e conectá-los por nós mesmos (...) a

essência de *Dom Casmurro* não se acha no tipo de modernismo que enfatiza o subjetivismo irreduzível do espectador e o relativismo de todos os pontos de vista de um objeto em si mesmo impenetrável. Com efeito, poderíamos argumentar que, concretizando tal ponto de vista em seu narrador não confiável, e transformando isso em uma parte tão vital de seu fluxo retórico, Machado o está atacando e não o endossando. (GLEDSON, 1991, p. 14-15)

Gledson remete-nos à modulação lírica que permeia as descrições, como ocorre na descrição do olhar de Capitu por parte de Bento, tanto na definição “olhos de ressaca”, quanto na linguagem que se apresenta emotiva e poética. Isto se confirma a partir de sua colocação sobre o momento da primeira suspeita de Bento sobre o possível envolvimento de Capitu com Escobar. Afirma o crítico: “Sua primeira suspeita, evidentemente, é despertada pelo olhar de Capitu sobre o cadáver, descrito por Bento com um lirismo tão forte – e tão tendencioso” (p. 32). Chama a atenção também para a fusão do plano retórico com “fortes ondas de emoção” que podem conduzir à subjetividade, evidenciando seu envolvimento direto com a história que narra e direcionando o enunciado a uma modulação lírica.

O texto **Duas Meninas**, de Roberto Schwarz (1997), em especial o ensaio “A poesia envenenada de Dom Casmurro”, aponta para as armadilhas que o livro possui, com indícios necessários a correlações de significados que se estabelecem dentro do texto machadiano. A análise se divide em três partes: uma romanesca, na qual há a descoberta e a decomposição de um amor, uma segunda, na qual são enfatizadas as evidências do adultério e, uma terceira, que aponta para Bento como advogado no processo de acusação e de convencimento ao leitor da culpa de sua mulher que corresponderia, segundo o crítico, à “poesia envenenada”.

Schwarz (1997), ao comentar o romance enfatiza: “Desde o início há incongruências, passos obscuros, ênfases desconcertantes, que vão formando um enigma” (p. 09). O crítico aponta para as características da lírica moderna, ou seja, o narrador fala de maneira enigmática e obscura. Esse caráter que define a modulação lírica do discurso pode ser observado em **Dom Casmurro**, e advém do trabalho com a linguagem. O autor conclui que há falta de objetividade em **Dom Casmurro**, implicando essa ausência a presença da subjetividade. Ainda declara: “[...] o lirismo do Casmurro começa a mostrar aspectos dúbios, para não dizer odiosos - com grande vantagem para a qualidade do romance” (p. 11). Schwarz (p. 34) conclui que no amor juvenil há uma sobreposição de poesia “[...] Existe coisa

mais estimável que a saudade de um viúvo desejoso de recompor o que o tempo dispersou? Mas a poesia no caso pode também ser um álibi, um modo de afetar a isenção necessária à inculpação pública de Capitu” enquanto, na segunda parte do livro, o narrador garante uma espécie de poesia envenenada.

As duas partes de **Dom Casmurro** definidas por Schwarz pertencem ao tempo da recordação lírica. Há insinuantemente, no primeiro momento, a expressão de felicidade, já o oposto ocorre no segundo, quando há infelicidade e dor. A análise de Schwarz finaliza por caracterizar **Dom Casmurro** “[...] como romance lírico do primeiro beijo, da descoberta do amor, das devoções ingênuas, tudo destruído pela traição de uma mulher” (p. 39). Assim, além de caracterizar o romance como lírico, inferimos, das colocações do crítico, que o próprio Casmurro é uma figura lírica, já que se apresenta como sentimental e dado às recordações:

Como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? (SCHWARZ, 1997, p. 10).

A tese de Lucilo Antonio Rodrigues, **A poesia no romance: Memorial de Aires**, um caso exemplar, defendida na Universidade Estadual Paulista, no ano de 2007, apresenta uma pesquisa que evidencia formas de introdução da poesia no romance. Para tanto, o autor realizou um estudo das vozes que querem fazer poesia e as demais vozes que não o desejam. A partir da identificação dessas vozes, o autor verifica os casos em que a voz é desejosa de poeticidade se espalhando por todo o texto e outros em que apenas os fragmentos são considerados poéticos. Esses núcleos poéticos seriam formados e identificados pelas descrições, versos, citações, digressões e ritmo, uma vez que nesses momentos há somente uma voz que não se apresenta contraditória e que, portanto, não anula a poeticidade na ambigüidade do humor ou da ironia. Essa leitura apresentou-se como norteadora para que pudéssemos identificar de que maneira o lirismo penetra no romance. Assim selecionamos, de acordo com a análise realizada por Rodrigues (2007) e as indicações feitas por Goulart (1990-1997), a descrição, a digressão e o ritmo como formas de introdução do lirismo. Ainda, baseando-nos nos estudos de Lucilo Rodrigues (2007), propomos a visualização de dois casos diferenciados –

Ressurreição e Dom Casmurro – em que há, no primeiro, a delimitação do lirismo aos núcleos poéticos e, no segundo, a expansão desses núcleos para a macro estrutura textual, compondo o romance lírico.

Segundo as leituras críticas revisitadas, com ênfase na aproximação dos romances em estudo, pontuamos a diferenciação de nossa pesquisa, uma vez que aproximamos **Ressurreição e Dom Casmurro**, buscando verificar a progressão da construção do romance que, propondo desvios apresenta-se híbrido, pois, a partir da modulação lírica do discurso narrativo, acentua a utilização de recursos que eram próprios da poesia no romance. Assim, buscamos apreender o modo de construção desses romances, identificando uma progressão do primeiro e último romance de amor do autor, realizando uma leitura de confrontos e contaminações entre ambos, observando semelhanças e diferenças no modo de construção.

De acordo com a nossa proposta, o primeiro nível deste estudo investiga a formação do romance, segundo a teoria bakhtiniana e, posteriormente, as formações híbridas que tal gênero pode abarcar. No estudo da construção híbrida, direcionamos nossa leitura ora para a justaposição dos discursos lírico e narrativo que permeiam o enunciado romanesco, ora para a aglutinação desses mesmos discursos, conduzindo à formação do romance lírico. Para um efetivo estudo desse gênero que se forma a partir de construções híbridas, enveredamos pelos estudos de Rosa Maria Goulart (1990) que abordam formas de interferências líricas no romance e a formação do romance lírico. Observamos a desestruturação da narrativa romanesca em favor da lyricização discursiva que se introduz por meio de recursos retóricos, tais como a descrição, a digressão e o ritmo, verificando o processo de fragmentação da história e a diluição do tempo cronológico em favor de uma polivalência temporal. Apesar de primar pelo estudo da estrutura do gênero romance lírico, realizamos verticalmente uma análise da possível presença de características líricas, no que tange à inscrição da subjetividade, da intensificação emocional lírica e da despersonalização, assim como da negatividade e da ironia como formas de contenção da sentimentalidade.

É importante ressaltar que investigamos a formação do romance lírico, enfatizando a modulação lírica do discurso narrativo. É sabido que, embora o modo lírico seja diferenciado do modo narrativo desde Platão e Hegel, uma vez que se apresentam com dispositivos de enunciação e discursivização bastante distintos, no

romantismo iniciou-se um entrecruzamento entre esses dois modos, resultando no romance lírico. Esse processo de interfecundação entre os gêneros, assinalado por Rosa Goulart (1990, p. 08), apresenta-se tanto nas estruturas textuais que abarcam as estratégias da enunciação, quanto na temporalidade, no trabalho com o espaço e com as personagens.

Segundo Goulart (1990, p. 15), o romance passou cada vez mais a apreender a atitude lírica. Essa nova configuração se mostra como parte do processo de evolução do próprio gênero. Apesar de essa pesquisa ter surgido do interesse pela introdução do lirismo no romance, é preciso ressaltar que tal interesse surgiu a partir da obra machadiana, especialmente **Dom Casmurro**, que nos fez voltar o olhar aos processos de construção híbrida, que no romance é estudado sob a ótica lírico-narrativa. Isso porque, ao ler o romance, notamos um trabalho com a temporalidade e com rupturas nítidas no discurso e a sobreposição da atitude voltada ao sentimento amoroso sobre o processo propriamente narrativo. Paralelamente, pudemos observar que apesar dessa atitude ser mais intensa em **Dom Casmurro**, ela existe em outros romances. E, dada a proximidade entre os enredos e a forma de construção, selecionamos **Ressurreição**, primeiro romance do autor, para um estudo que identificasse uma possível vertente lírica no projeto estético machadiano.

Por meio da leitura de textos críticos que caracterizavam **Dom Casmurro**, como romance poético, partimos para um questionamento inicial: Há, entre as vertentes estéticas machadianas, uma visualização progressiva dos recursos estilísticos da lírica utilizados na construção de alguns de seus romances, que nos permitam identificar uma vertente lírica? **Dom Casmurro** se apresenta como um caso particular de construção nessa vertente, podendo ser definido como romance lírico? Tais perguntas tangenciam o problema de nossa pesquisa, auxiliando-nos na elaboração de prerrogativas esclarecedoras. Quando efetuamos a seleção do corpus, tendo como base o romance **Dom Casmurro**, partimos do princípio que a comparação devia ser elaborada a partir de textos com pontos contraditórios. Assim identificamos **Dom Casmurro** como romance de narração autodiegética, que visa à subjetividade, em oposição a **Ressurreição**, romance de narração heterodiegética, que visa à objetividade, podendo atenuar mais tarde que a autodiegese, apesar de apresentar-se como opção para a presença da modulação lírica, não é condição indispensável.

A perda da clareza narrativa se apresenta também como característica de romances contaminados pelo lirismo. Isto ocorre porque há nítidas rupturas das funções propriamente narrativas que conduzem a um nível de estrutura mais profunda, em que a ação é secundarizada em favor da discursividade. Rosa Goulart (1990, p. 16) observa que nessa discursividade nasce a atitude lírica, tal como afirma Vergílio Ferreira (1981, apud GOULART, 1990, p. 16): "... poesia escoada na prosa romanesca".

Para orientar o encadeamento desta pesquisa, estudamos a forma romanesca e suas implicações, assim como o caráter híbrido que o próprio romance supõe e a modulação lírica impressa no discurso narrativo, refletindo sobre a seguinte problemática:

Como se configura o caráter híbrido em **Ressurreição** e **Dom Casmurro**? A conjugação do lírico com o narrativo arquitetado em **Dom Casmurro** já se encontra delineado em **Ressurreição**?

Como possibilidade de respostas ao problema levantado, propomos as seguintes hipóteses:

1- Os romances em estudo apresentam configuração lírica porque criam um discurso que prima pela correlação da inscrição da subjetividade de intensificação emocional e pelo obscurecimento do enunciado por meio do embate entre a função referencial e a função poética da linguagem, tendo o uso da negatividade e da ironia como formas de contenção da sentimentalização.

2- Há entre os diferentes feixes de tendência estética da obra machadiana, uma que pode ser observada em consonância com a estilização crescente nos romances, e que permite abarcar diferentes formas estilísticas, apresentando-se híbrida e gerenciando diferentes efeitos de sentido ligados ao lirismo.

O embasamento teórico está fundamentado em **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance de Mikhail Bakhtin (1998), em que delineamos as bases estéticas do romance enquanto gênero e também a sua capacidade de abarcar outras formas de discurso, como o discurso de modulação lírica. Partindo do estudo do romance, voltamo-nos ao estudo do romance lírico, como caso particular do gênero, fundamentado nos estudos de Rosa Maria Goulart: **Romance Lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira (1990) e **O Trabalho da Prosa**: Narrativas, Ensaios, Epistemologia (1997).

O trabalho realiza-se em três momentos distintos, mas afins. No capítulo I, intitulado “O gênero romanesco e o caso do romance lírico”, tratamos da teoria da enunciação proposta por Bakhtin (1998), enfatizando a estilística do romance contemporâneo e a presença do plurilíngüismo, pluriesteticismo e plurivocalidade. A partir dessa identificação, partimos para o estudo da diferenciação efetuada pelo teórico entre o discurso na poesia e o discurso no romance. Esse processo é alvo do interesse de nossa pesquisa, porque identificaremos o entrelaçamento do discurso lírico, próprio da poesia, e o discurso narrativo, próprio do romance. Após o estudo da formação dos discursos, enveredamos para o estudo da construção híbrida, também apreendida por Bakhtin (1998), recorrendo às contaminações entre o discurso lírico e narrativo que convergem para a formação do romance lírico. A partir das considerações tecidas por Rosa Goulart (1990), observamos a presença do narrador autodiegético como ponto chave para a formação do romance lírico, visto haver uma expansão do lirismo introduzido por meio da descrição, da digressão e do ritmo para o texto romanesco. À luz dessa concepção, tomamos a narração heterodiegética como forma híbrida em que o discurso lírico, apesar de penetrar no romance, mantém-se como ilhotas à margem da história.

No capítulo II, denominado “Ressurreição: indícios de uma vertente lírica”, retrocedemos ao contexto cultural em que a obra foi gestada, a fim de identificar os desvios efetuados por Machado de Assis em relação ao romance projetado para a época. Nossa proposta de análise realiza-se por meio do enfoque de três pontos distintos: análise do estilo, dos pontos temáticos comum à lírica e da estrutura composicional. O estilo é entrevisto a partir de características levantadas por meio do estudo da lírica modernista, que propõe um conhecimento paralelo das características do gênero, em que destacamos a presença da subjetividade, de uma

imagem negativa de mundo e o trabalho com a função poética da linguagem. Enveredando-nos para a identificação do discurso híbrido, observamos em **Ressurreição** um discurso voltado ao ponto de vista romântico e subjetivo e outro voltado a um ponto de vista anti-romântico e objetivo em que a ironia atua como disciplinadora da emoção. O estudo dos pontos temáticos comum à lírica volta-se em nossa análise para a identificação do idílio amoroso, suscitado por Bakhtin (1998), cujo engajamento metafórico promove a sublimação do mesmo. Por último, percebendo o discurso lírico como formas de entaves na narrativa, propomos um levantamento de trechos descritivos, digressivos e ritmados a fim de identificá-los como formas isoladas da presença do lirismo.

O capítulo III, intitulado “Dom Casmurro: a prosa impressionista de caráter multitonal e híbrido”, apresentamos a leitura de Merquior (1996) sobre a prosa machadiana de cunho impressionista que nos permite identificar na estrutura da prosa, características próprias da lírica moderna. Dentre os diversos caracteres do estilo lírico abordados na análise de Merquior (1996), a sensibilidade para transformar o ideal contemplativo na experiência emocional evocada pela recordação se mostra de importância central. A partir dessas correlações adentramos a vertente lírica que se marca pela presença do hibridismo que, em **Dom Casmurro**, determina a estrutura do conjunto romanesco, apresentando-se como romance lírico. O entrecruzamento dos modos lírico e narrativo atribui o caráter híbrido que pode ser identificado nas estruturas textuais e na modificação das unidades básicas que rege o mundo ficcional. A inscrição do “eu” permite que a subjetividade filtre o discurso que antes era puramente narrativo. A subjetividade pode ser entrevista tanto na inscrição emotiva do discurso quanto no processo de despersonalização que pressupõe o trabalho com a função poética da linguagem que, por sua vez, processa o obscurecimento das relações entre sujeito-objeto de enunciação. A recordação própria do lírico é impressa ao narrador autodiegético que re-significa sua experiência do vivido, sobrepondo o ato enunciativo sobre a história narrada, gerando uma fragmentação da mesma. Além do trabalho de corrosão do caráter puramente narrativo, a temática atua de forma significativa no processo de interfecundação dos gêneros. O idílio familiar e amoroso pode ser habilmente identificado em **Dom Casmurro**, ratificando a identificação de uma voz de enunciação lírica.

CAPÍTULO I – O gênero romanesco e o caso do romance lírico

O romance é um gênero que está em constante devir, por isso não é possível determinar uma estrutura consolidada. Segundo Bakhtin (1998), até o século XX, não havia uma discussão dos problemas estilísticos do romance, pois o discurso da prosa literária era entendido como discurso poético em sentido restrito. A partir de então surgiram várias análises que tentaram definir de forma ainda delimitada as estruturas básicas do romance. Essas análises eram impróprias porque radicalmente contrapunham a estilística da prosa literária a partir de suas diferenças com a poesia.

Com o surgimento da estilística contemporânea e a teoria do romance proposta por Bakhtin (1998), a palavra “romanesca” se tornou fundamental possibilitando o estudo do romance enquanto fenômeno pluriestético, plurilíngüe e plurivocal, admitindo a existência simultânea de unidades estilísticas heterogêneas. Dentre as unidades estilísticas de composição que Bakhtin (1998, p. 74) identificou no conjunto romanesco, estão:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral (skaz).
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação, retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc;
5. Os discursos dos personagens estilisticamente individualizados. (1998, p. 74)

Essas unidades são identificadas por Bakhtin (1998) como subordinadas, porque participam da formação do todo do romance. Cada unidade determina o aspecto estilístico e lingüístico do discurso que representa, ou seja, utiliza-se de léxico, semântica e aspecto sintático próprios. Assim a estilística do gênero romanesco abarca uma grande diversidade de estilos e, conseqüentemente, de linguagens, por isso pode ser definido como plurilíngüe e plurivocal. Embora as unidades estilísticas apresentem características próprias, elas não se mantêm isoladas, pois imbricam na macro-estrutura do texto.

Ao focar a co-existência de diferentes unidades estilísticas no romance, possibilitando a existência de núcleos menores na composição do todo, pensamos

na diversidade social de linguagens, uma vez que, a partir da estratificação de uma determinada língua, encontramos o que Bakhtin (1998) denomina “linguagem de gêneros”. Essa forma de linguagem corresponde, em certa medida, à estilização própria de cada gênero, que são caracterizadas pelo seu discurso correspondente.

Assim as diferentes formas de discurso existentes no romance podem ser identificadas como unidades básicas de composição do mesmo, ou seja, o romance se apresenta como solo fértil em que o discurso do autor, do narrador, das personagens e dos gêneros intercalados que o integram, auxiliam na introdução do plurilinguismo e favorecem a orquestração de “[...] todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo” (BAKHTIN, 1998, p. 74). É a partir das correlações que se estabelece entre esses discursos, que surge a dialogia. Bakhtin (1998) destaca que na análise do estilo romanesco é preciso verificar todos os elementos e os seus sentidos estilísticos numa interação dialógica, uma vez que se o elemento é destacado do contexto geral em que está inserido não se pode apreender o seu verdadeiro significado no romance.

O discurso romanesco, que surge das relações dialógicas que se estabelecem entre as unidades subordinadas que dele fazem parte, durante muito tempo foi definido como discurso poético na concepção da estilística tradicional, ou seja, centrava-se na análise dos problemas de composição e na temática, desconsiderando os verdadeiros elementos estilísticos. Definindo o romance como gênero literário de discurso poético, a caracterização de discurso poético não pode, segundo Bakhtin (1998, p. 82), prender-se à categoria que até então predominou: a de língua única que possui um papel criador conduzindo a um único pensamento ideológico. O discurso poético deve observar a estratificação da linguagem em dialetos lingüísticos e principalmente observá-los enquanto representação de uma língua sócio-ideológica em linguagem de gêneros.

A proposta de revisitação do conceito de discurso poético permite, entre outras coisas, observar a estratificação da própria língua literária em gêneros e tendências. Bakhtin (1998) assinala, nesse processo, a dialética que se dá no texto romanesco, em que as forças que centralizam as ideologias se apresentam simultaneamente aos processos de descentralização e de diversificação. Esses processos são identificados nas enunciações de diferentes sujeitos do discurso,

havendo um cruzamento das duas atitudes, em que a dialogia introduz o plurilinguismo.

As formas plurilíngües, com seus respectivos aspectos linguísticos e estilos, evidenciam que cada língua, em sua unidade, atua como força desejosa de centralização, não deixando de pertencer ao conjunto plurilíngüe que visa à descentralização. Assim a enunciação de um determinado gênero se forma da junção entre o plurilinguismo dialogizado social e a saturação de um conteúdo de marca acentuadamente individualizada. Observamos o surgimento de cada processo:

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológico oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das soties, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. Nesses palcos não havia nenhum daqueles centros lingüísticos onde o jogo vivo se realizava nas “línguas” dos poetas, dos sábios, dos monges, dos cavaleiros, etc., e nenhum aspecto seu era verdadeiro e indiscutível (BAKHTIN, 1998, p. 83).

Apresentando em sua colocação o discurso poético como monológico e centralizador e o discurso do romance como dialógico, o teórico procurou contextualizar o surgimento do plurilinguismo nos gêneros inferiores, justificando a sua formação a partir da oposição que ele estabeleceu em relação às línguas oficiais do seu tempo. Bakhtin (1998) ainda esclarece que a orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, porque, a partir das diferentes formas e graus de orientação dialógica do discurso, o mesmo passa a apresentar tom estilístico próprio.

O discurso dialogizado é comum a todos os gêneros poéticos “[...] inclusive na poesia lírica” (BAKHTIN, 1998, p.87). No entanto, esse discurso não apresenta o tom estilístico do dialogismo, uma vez que ele só se desenvolve de forma completa e complexa nas condições do gênero romanesco. No romance, o discurso dialógico entrelaça-se à concepção do objeto do presente discurso, alterando sua forma de expressão, alterando toda estrutura semântica e sintática. Já nos gêneros poéticos, onde se inclui o gênero lírico, a dialogização do discurso não se daria de forma

literária, porque é um discurso que satisfaz a si mesmo, não abarcando o discurso alheio, apresentando um discurso que se priva do discurso de outrem.

Quando Bakhtin (1998) aponta para a ausência do plurilinguismo e da polifonia no estilo poético, admitindo que se essas duas concepções se agregassem à obra poética, esta conseqüentemente se deslocaria para o modo da prosa, possibilita-nos a conversão em sentido contrário para a ordem do romance lírico. Observando a modulação lírica no discurso, que pode ser demarcada pela presença de algumas categorias próprias da lírica e da sua estrutura no que tange aos processos técnico-compositivos, conduz-nos ao processo de interfecundação de gêneros.

No processo de diferenciação entre o discurso na poesia e o discurso no romance, apresentado por Bakhtin (1998), podemos encontrar a oposição da enunciação unívoca da obra poética em oposição à pluralidade de mundos linguísticos do discurso existente no romance. Mas a divisão rígida entre discurso monológico para poesia e discurso dialógico para prosa não implica a impossibilidade da existência aglutinada dessas duas formas de enunciação. Goulart (1990) ressalta que mesmo com a contraposição que Bakhtin estabelece entre o sistema da lírica e o sistema do romance, procurando exprimir as diferenças formais e de caráter semântico e pragmático, há o entrecruzamento e a interfecundação que resulta no romance lírico. Este se apresenta como gênero de caráter híbrido em que Goulart (1990) enfatiza o entrecruzamento dos modos de enunciação e discursivização distintos, sem adentrar a questão dos gêneros, já que essa fica implícita quando se adere ao estudo dos modos a eles correspondentes.

Bakhtin (1998) ao marcar o romance como gênero de feição notadamente plurilíngüe, restringe, mas não exclui a possibilidade de tal caráter nos gêneros poéticos. Nestes as falas das personagens manifestariam os elementos do plurilinguismo, sem no entanto caracterizar no discurso outros pontos de vista contrários ao do eu da enunciação. No estudo apresentado por Bakhtin (1998), os gêneros poéticos são caracterizados no limiar de sua fronteira por uma linguagem autoritária e conservadora, este é o motivo de se apresentarem, segundo o olhar do teórico, como gênero de discurso monológico. No entanto, o texto traz a observação de que tal nomenclatura sustenta-se apenas na idealização absoluta dos gêneros, já que existe um grande número de variantes híbridas de gêneros, como o romance

lírico, por exemplo, em que as fronteiras entre os gêneros ganham flexibilidade e torna-se impossível um enrijecimento das características de cada gênero separadamente.

Bakhtin (1998) aponta para o ritmo como dificultador do desenvolvimento da estratificação da linguagem, que em nosso estudo é ressaltado como um dos facilitadores da modulação lírica por meio do isolamento intencional do discurso:

O ritmo, ao criar a participação direta de cada momento do sistema acentual do conjunto (através das unidades rítmicas mais próximas) destrói em estado ainda embrionário aqueles mundos e pessoas virtualmente contidos no discurso: em todo caso, o ritmo coloca-lhes determinadas barreiras, não lhes permitindo se desenvolver e se materializar; ele fixa e enrijece ainda mais a unidade e o caráter fechado do estilo poético e da linguagem única que é postulada por este estilo. (BAKHTIN, 1998, p. 104)

O próprio teórico resalta a idéia do ritmo como forma de isolamento, que em nossa pesquisa será observado enquanto momentos de introdução do lirismo e que se apresentam em sua maioria como forma de isolamento, visto apresentar caráter de estilo poético.

O isolamento discursivo pressupõe a ausência de plurilinguísmo, no entanto, há outras formas de organização discursiva. Quando a linguagem recorre ora a expressão direta das intenções do autor, ora a outros discursos que refratam essas mesmas intenções, não permitindo um entrelaçamento desses discursos, uma vez que o autor não se solidariza totalmente com esses discursos e os enfatiza, surge o humor, a paródia e a ironia. No discurso narrativo de modulação lírica, a ironia atua como recurso regulador do discurso lírico, uma vez que por meio dela é possível reter a sentimentalização, já que há uma voz desejosa de poeticidade e outra que a opõe por meio da ironia, gerando a tensão que é gestada na dissonância.

Segundo Friedrich (1991, p. 15), a lírica do século XX se apresenta obscura e enigmática. Essa obscuridade advém da dissonância que por sua vez é responsável pela tensão. Assim, a dissonância seria a “[...] junção de incompreensibilidade e de fascinação [...] pois gera a tensão que tende mais à inquietação que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral”. É assim que observamos também a predileção pela recorrência às categorias negativas e ao obscurecimento dos enunciados, uma vez que a tensão se instala por meio do embate entre função referencial e função poética.

Desta forma, sendo o romance lírico a arena de dois modos discursivos que se entrelaçam, o lírico e o narrativo, a tensão apresenta-se como estrutura pendular que garante a flexibilidade para retirar do discurso poético seu caráter enrijecido, uma vez que se caracteriza como formas de construção híbrida.

1.1. A construção híbrida: “dois tons e dois estilos”

Embora Bakhtin não trate especificamente do hibridismo entre o gênero lírico e o gênero narrativo, propõe uma definição para as formas de construções híbridas:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons (BAKHTIN, 1998, p. 110).

A partir da definição proposta por Bakhtin (1998), notamos que o romance em si, já se caracteriza como gênero híbrido, uma vez que se apresenta pluriestético, plurilíngüe e plurivocal. Observamos também que, embora haja um único falante e nenhuma fronteira de caráter estrutural que delimite os dois modos que se cruzam, cada modo apresenta seu tom e sentidos divergentes. Além da mistura do discurso do autor com o discurso de outrem que se caracterizam pelo discurso das personagens, percebidos por meio da intrusão no discurso do autor de momentos de expressividade alheia, a construção híbrida pode ainda remeter à utilização do monólogo interior.

O monólogo interior se caracteriza, segundo Bakhtin (1998), numa forma de hibridização porque garante simultaneamente o discurso direto impessoal de uma personagem cujo transmissor é o autor. Assim a voz do autor pode introduzir no discurso transmitido um segundo acento ou um segundo tom, diferente do que utiliza no tom do seu discurso, isto porque percebemos as provocações e reservas irônicas do discurso do autor, mas a conjuntura expressiva reflete a voz da personagem. Nessa mistura de tons há o apagamento das fronteiras entre o discurso do autor e o

de outrem, isto porque outras formas de marcar o discurso das personagens são utilizadas, tais como discurso direto, discurso indireto e o próprio discurso direto impessoal, favorecendo um entrelaçamento entre as diferentes combinações a partir dessas três formas de discurso.

Há casos ainda, em que conseguimos realizar a distinção das vozes, e se torna possível observar o discurso direto e único do autor. Nesta situação discursiva, o discurso do autor atua, segundo Bakhtin (1998), como ilha banhada pelo plurilíngüismo. No entanto, uma separação dos discursos se torna inviável, já que frequentemente um discurso penetra no outro.

Notadamente é na arena de vozes das personagens que encontramos o ponto central para predomínio das construções híbridas, pois nela há a presença do diálogo romanesco. Uma vez que nossa pesquisa volta-se para a construção híbrida em que há a modulação lírica no discurso narrativo, é preciso enfatizar que, apesar de Bakhtin (1998, p. 124) enquadrar a poesia dentre os gêneros de caráter monológico, ao falar das construções híbridas, o autor ressalva que o diálogo, apesar de ser um privilégio da prosa romanesca, é acessível ao gênero poético quando este se encontra numa forma híbrida.

Sobre a coexistência de gêneros no romance, Bakhtin (1998) nomeia-os como *gêneros intercalados*, admitindo que o romance abarca “gêneros literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes e dramáticos, etc.), e extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros)”. Nossa análise volta-se para duas possibilidades identificadas por Bakhtin (1998) a partir da introdução dos gêneros intercalados no romance:

Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística. Porém, existe um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural muito importante nos romances, e às vezes chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco. São eles: a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, a carta e alguns outros gêneros. Todos eles podem não só entrar no romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc) (BAKHTIN, 1998, p. 124).

O teórico afirma que cada gênero introduzido no romance mantém sua autonomia e sua originalidade linguística e estilística. No entanto, ressalta que alguns gêneros além de adentrar o romance como gênero intercalado, podem determinar a forma do romance como um todo. Assim surge a denominação de romance lírico, pois o modo lírico se introduz no romance, garantindo a presença da sua linguagem específica e estratificando-se em unidade lingüística.

A conceituação de hibridismo nos interessa especialmente porque Bakhtin (1998) afirma que todo gênero intercalado é bivocal e internamente dialogizado. Assim o romance compartilha, por meio do caráter híbrido, de duas vozes, dois pontos de vista e duas linguagens estilisticamente diferentes. O romance lírico não pode ser observado sob a ótica da divisão em que estão consolidados o discurso na poesia e o discurso no romance, visto que o lirismo adentra um universo anterior a ele – o romance – que já se apresentava dialogizado.

Como o principal ponto a ser discutido neste subitem são as formas híbridas, seus tons e estilos, enfocamos a forma de construção das mesmas a partir de diferentes combinações entre as três formas de discurso existentes: discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre. A hibridização de seus tons e estilos não se dá somente pelo contexto discursivo ligado à figura do autor, mas a personagem apresenta grande influência nos processos de estratificação da linguagem no romance e favorece a introdução do plurilingüismo. Isto porque, em dados momentos, o discurso da personagem ultrapassa a área do discurso direto que lhe é reservada. Quando isto ocorre, o romance adquire qualidade estilística, pois ocorre a introdução de uma variedade de formas híbridas em que a dialogia surge das aparentes estruturas monológicas.

A hibridização é, segundo Bakhtin (1998), um dos três procedimentos existentes de criação do modelo da linguagem no romance. Ainda conceituando o termo, o autor diz que a hibridização pode ser assim definida:

É a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas. (BAKHTIN, 1998, p.156)

Voltando esse estudo ao interesse de nossa pesquisa, notamos que o híbrido, corresponde à coexistência de duas linguagens – a lírica e a narrativa – no interior

de um mesmo enunciado. É importante firmar a prerrogativa que Bakhtin (1998) propõe: mesmo se tratando de duas linguagens diferentes, por meio da hibridização, as línguas se transformam, então já não podem ser identificadas separadamente, pois se formalizaram como híbridos bilíngües.

O hibridismo como forma literária sempre é intencional:

[...] num híbrido intencional e consciente não se misturam duas consciências lingüísticas impessoais (correlatas de duas linguagens), porém duas consciências lingüísticas individualizadas (correlatos de dois enunciados e não de apenas duas linguagens) e duas vontades lingüísticas individuais do autor que representa a consciência e a vontade lingüística individualizada de um personagem representado. (BAKHTIN, 1998, p. 157)

Ou seja, o enunciado que observamos no romance é realizado pela linguagem representada, gestado na consciência lingüística do autor. Desta forma, pode ser identificado num texto híbrido “[...] duas consciências, duas vontades, duas vozes, e portanto dois acentos [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 157). É por isso que Bakhtin (1998) identifica dois estilos e dois tons na construção do híbrido intencional e consciente. O autor, ao especificar a importância do individualizado no híbrido, aponta para a atualização e subordinação da linguagem ao todo do romance. Bakhtin (1998) observa que, a partir da inscrição da individualidade, o híbrido além de ser bivocal e multitonal, torna-se bilíngüe, uma vez que abarca duas consciências.

Além da questão lingüística, o fator sócio-ideológico se diferencia no enunciado, pois há perceptivelmente pontos de vista sobre o mundo que se apresentam contraditórios. Bakhtin (1998) identifica o híbrido literário como semântico, pois possui um sentido social concreto e identificável, já o híbrido histórico dele se diferencia por favorecer a aglutinação dos pontos de vista, de forma que eles não possam ser observados separadamente. Por isso, o híbrido semântico é dialógico na medida em que mantém pontos de vista justapostos, cuja estrutura sintática evidencia no enunciado dois enunciados que a ele se fundem sem se aglutinar, mantendo a estrutura dialogal.

Podemos pensar que se o romance lírico se apresenta, por sua vez, como gênero híbrido literário e, portanto, semântico, sua estrutura sintática se caracteriza pela fusão de dois enunciados socialmente diferentes em um só enunciado, ou seja, rompe-se a estrutura sintática em favor de duas linguagens individualizadas diferentes, em que uma linguagem se esclarece em virtude da existência da outra.

Podemos nos perguntar: se há a fusão de duas linguagens em um só enunciado, o que nos permite a identificação dessas duas línguas? Bakhtin (1998, p. 159) identifica o processo de estilização como responsável pela “[...] representação literária do estilo lingüístico de outrem”. Dessa forma, é possível identificar a consciência linguística que representa – a do estilista - e a representada.

No processo acima descrito, há a utilização da linguagem contemporânea do estilista que atualiza a língua a ser representada. O trabalho com a linguagem possibilita que alguns elementos do enunciado permaneçam apenas como indícios que atuam como ressonâncias da linguagem representada. Dessa forma, o estilista, liberta, em certa medida, a língua a ser estilizada de seu falante, e ela passa a representar não só a vontade do falante, mas a vontade do próprio estilista. Esse processo, identificado por Bakhtin (1998) como refração, possibilita que as opiniões do autor sejam refratadas na opinião do narrador ou da personagem.

Acreditamos que para identificar o processo de estilização é preciso recorrer às formas de diferenciação dos gêneros do discurso proposto por Bakhtin (2003), uma vez que o emprego da língua se efetua em formas de enunciado, caracterizando um determinado gênero que se forma a partir do conteúdo temático, do estilo e da estrutura composicional. O estilo define-se a partir do enunciado e, conseqüentemente, a partir do gênero que essa forma de enunciado compõe. Assim o estilo está indissociavelmente ligado às unidades temáticas composicionais, tais como “[...] determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros e o discurso do outro, etc.” (BAKHTIN, 2003, p.266)

O tom assim como o estilo é dado por determinados gêneros do discurso, por isso Bakhtin (2003) identifica na construção híbrida dois tons e dois estilos, uma vez que há duas formas de enunciado diferentes e, portanto, dois estilos. A transposição do estilo de um gênero para outro, ora modifica os estilos nas suas condições originárias, ora propõe a destruição ou renovação desse mesmo gênero. Acreditamos que o romance lírico, enquanto forma híbrida, composto de “dois tons e dois estilos”, seja uma forma de renovação do romance enquanto gênero. Isso também ocorre porque o lírico e o narrativo encontram-se na categoria de gêneros secundários, ou seja, de gêneros mais complexos de valor literário, não havendo

uma simples acomodação das formas de gêneros primários que podem mais facilmente se adaptar.

Os conteúdos temáticos e os estilos de linguagem constituem a seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua. No entanto, é a unidade temática que caracteriza cada enunciado como único, pois apresenta um conteúdo em uma determinada situação histórica também única. O estilo expressa a individualidade do falante ou do escritor, ou seja, atribui ao enunciado um caráter estilístico individual. Mas este processo não ocorre em todos os gêneros, uma vez que somente alguns estão mais propícios a esse desenvolvimento da individualidade do falante.

Diante da exposição das peculiaridades do gênero romanesco, da diferenciação entre o discurso na poesia e o discurso no romance, que pressupõe aqui também uma distinção entre as diferenças do gênero lírico e do gênero narrativo, partimos para a interfecundação dos modos correspondentes no intuito de chegar ao romance lírico. Segundo Bakhtin (1998), a confluência de dois tons e dois estilos pode ser nomeada hibridização. Nesta, identificamos um único falante responsável por dois enunciados, duas linguagens e duas perspectivas semânticas, que caracterizam possivelmente a co-existência de dois gêneros. Segundo a identificação das características que compõem cada gênero discursivo e orientando-nos pela identificação da unidade temática, do estilo e da estrutura composicional, partimos para o estudo da estrutura do romance lírico, observado sob o processo de hibridização.

1.2. O romance lírico

Embora a antiga divisão de gêneros ainda seja difundida por alguns teóricos, o fato é que, após a teoria da enunciação proposta por Bakhtin, cujo estudo da linguagem é voltado para a estilística contemporânea em oposição ao estudo da língua que era realizado pela estilística tradicional, o estudo dos gêneros pode ser revisitado. Identificados agora como gêneros discursivos dialogizados em maior ou menor grau, o foco da estilística passa a ser o próprio enunciado que compõe os diferentes gêneros. Apesar de ser possível a diferenciação dos gêneros por meio da unidade temática, do estilo e da estrutura composicional, as construções híbridas

que também foram identificadas por Bakhtin (1998) suscitaram a interfecundação dos gêneros, tornando anacrônica a divisão enrijecida dos mesmos. É o que ocorre com o romance lírico, visto que o elemento lírico penetrou o romance, alterando não somente sua função narrativa, mas estabelecendo fronteiras pouco delineadas entre o lírico e o narrativo, uma vez que o narrador passa a enunciar um conteúdo que foi processado antes pela subjetividade.

A narrativa, além de apresentar a função referencial, que é de sua natureza, recorre à função emotiva, especialmente nos romances de narração autodiegética, em que o emissor é colocado em destaque. Embora essa função seja um elemento importante na configuração da mensagem lírica, porque compreende os sentimentos do “eu”, é a função poética que garante, de fato, a presença do lirismo e possibilita o confronto entre os procedimentos próprios da poesia e os da narração. A função poética da linguagem centra-se na própria mensagem, implicando um processo de seleção e combinação do vocabulário textual. No momento em que ocorre a modulação lírica do discurso narrativo, estabelece-se um conflito entre a função referencial, na sua função de representação e a função poética que atrai a atenção para a própria mensagem, sobrepondo o ato enunciativo à história narrada.

As atividades de enunciação estudadas por Rosa Goulart (1990) destacam a relação entre modo lírico e modo narrativo, uma vez que a pesquisa realizada pela autora observa a modulação lírica no discurso narrativo. O obscurecimento dos enunciados no modo lírico se explicita quando o caráter discursivo da narrativa é interrompido, ou seja, quando entre as sequências narrativas, a função poética é ativada gerando um lirismo que entrecorta o enunciado narrativo, podendo, em certos momentos, configurar uma visão emocionada da existência.

As atividades enunciativas, segundo Rosa Maria Goulart (1997), são responsáveis pela presença do lirismo nos romances. Elas se caracterizam pela subjetividade expressa do narrador ou do próprio ato enunciativo que se sobrepõe à história narrada por meio do jogo metafórico, da descrição, da digressão e do ritmo. Quando ocorre o lirismo no romance, há conseqüentemente, um abalo na estrutura narrativa, para que o lirismo possa adentrar o mundo ficcional. Ocorre uma visível secundarização da história, ou seja, os fatos se transformam em meios para engendrar o lirismo que se torna por algum tempo dominante. Nesta supremacia do

ato enunciativo, no qual o narrador é colocado em destaque, o texto distancia-se do fato que o motivou, perdendo a força de enunciado que tem no romance tradicional.

Segundo Goulart (1990), a maior dificuldade está em delimitar as fronteiras entre o modo narrativo e o modo lírico, isto é, está em identificar recursos técnico-compositivos que correspondam à composição do romance e aos recursos utilizados na composição da presença do lirismo, pois, como enfatizamos, o lirismo não é determinado pela estrutura, mas pela manipulação poética e emotiva da construção do discurso.

A situação de enunciação revela-se no sujeito enunciador que se insere num determinado tempo e espaço e, segundo Goulart (1990), nas relações “cotextuais” e “contextuais”. A história recua em favor do discurso do “eu” que traz em sua voz um nível cultural que sabemos refratado pelo autor. Dessa forma, cria-se um contraponto entre a história narrada e o discurso da voz de enunciação lírica que retarda o progresso narrativo. Essa alteração da história propriamente dita para o discurso pode ser entrevisto, nas marcas textuais que o enunciador deixa, como a digressão, as alusões culturais, bíblicas e literárias que favorecem o obscurecimento dos enunciados, auxiliando na configuração lírica do mesmo. Tais marcas, além de remeterem a um discurso pessoal, direcionam-se à subjetividade: recurso próprio da poesia lírica. O discurso promove um encontro entre o que se diz e o que é dito por meio da voz de enunciação lírica, que no texto coincide com o narrador. Assim, o discurso pessoal, segundo Goulart (1990, p. 82), tem a dupla função de introduzir “[...] o eu como protagonista da diegese e da narração e a de propiciar a expressão de uma subjetividade [...] que transmuta eu narrado em eu narrante (mas sobretudo este) em sujeito lírico”.

O discurso pessoal também atinge o leitor, uma vez que o relato da vivência emocionada do eu lírico suscita uma “viva emotividade” em quem a recebe. Esse discurso apresenta-se ao mesmo tempo individual e universal, fazendo-se singular ao traduzir experiências únicas, mas universais, já que possibilita uma identificação entre homens, promovendo uma vivência do discurso do “outro”. Além do discurso pessoal promover uma visão compartilhada da experiência humana, conduz a narrativa à secundarização, ativando o recuo da história toda vez que a personagem sai de cena.

A diferenciação entre a narração heterodiegética e autodiegética ocorre porque o discurso do narrador autodiegético supõe uma suspensão temporária das noções de espaço e tempo. A suspensão ocorre porque este tipo de narrador só pode narrar sua vivência no tempo passado, assim a narração é tomada por um discurso digressivo e marcado pela subjetividade. Desse modo, podemos observar que, ao se afastar do tempo e do espaço da diegese, o narrador assume um posicionamento melancólico e saudosista, portanto subjetivo, pois o discurso dito pessoal é inculido na narração, refratando a intenção autoral de construção de um texto poético e lírico.

A dificuldade encontrada no estudo da modulação lírica do discurso está, segundo Goulart (1990), em lidar com um narrador que atua como mediador no mundo ficcional. Ele realiza uma releitura do mundo artificial, mas tem que se apresentar como o eu narrante de uma experiência vivida como real. Portanto a principal diferença da forma de configuração do lirismo entre a narração autodiegética e heterodiegética está no fato da primeira ser induzida à atitude lírica, proporcionando uma identificação entre eu narrado e eu narrante, possibilitando a expansão do discurso de modulação lírica para a estrutura do romance, enquanto na narração heterodiegética o lirismo é introduzido por meio de intrusões subjetivas, que se delimitam a momentos isolados, uma vez que essa voz de enunciação lírica não participa das ações que enuncia, promovendo um retorno à narração objetiva, já que se encontra distanciado do que narra. O narrador autodiegético, segundo Goulart (1990), arrasta consigo a solidão, e o eu poético torna-se o sujeito e objeto da própria enunciação.

Assim, observamos que tanto o narrador heterodiegético quanto o autodiegético recorrem a formas semelhantes de introdução do lirismo. Embora haja esta semelhança, o narrador heterodiegético confere ao romance apenas ilhotas de lirismo que ficam à margem da história, já que se apresenta como entidade estranha à mesma, enquanto o narrador autodiegético promove a expansão da voz de enunciação lírica para todo o romance. Segundo Goulart (1990, p. 36), dessas escolhas decorre que:

[...] o romance lírico combina a linearidade e a sintagmática narrativa com discursos “verticais” onde o estatismo ou uma espécie de simultaneidade temporal e a aparente imediatez na percepção de seres, coisas, espaços, são suficientemente fortes para originarem formas de linguagem, micro-

estruturas textuais e figurações metafórico-simbólicas que se aparentam ao discurso (e à atitude) da poesia.

Quando a autora fala em “micro-estruturas textuais”, refere-se às ilhotas de lirismo no discurso romanesco. Essas micro-estruturas, que identificamos principalmente nas descrições, nas digressões e no ritmo, permanecem isoladas e não atingem as formas constituintes próprias da narrativa, ou seja, não alteram as noções básicas de espaço, tempo, enredo e personagens próprias do gênero romanesco.

Na narração autodiegética há a aglutinação da experiência cotidiana à recordação lírica que evoca no presente, promovendo uma perda da conduta narrativa propriamente dita. Segundo Goulart (1990), isto ocorre porque se fixa numa imagem, distraíndo-se da tarefa de falar de um contexto referencial e passa a focar a atividade de produção do texto, apoiando-se na função poética da linguagem, acrescentando ao texto o que não aconteceu, idealizando-o, transfigurando o momento que narra. Assim, observamos a presença de um “narrador ensimesmado” que, segundo Goulart (1990), apresenta uma situação que vai além da vida no passado, recolhendo-se várias vezes a si mesmo na tentativa de ouvir a voz das outras personagens, evocada na própria consciência.

O eu fornece alternadamente no texto romanesco ficção e enunciação, opondo ao discurso dominado pela razão, outro direcionado pela emoção. Esse discurso emotivo vem numa linguagem imediata, em que a reflexão sobre dado assunto cede lugar à fruição do sujeito no momento da produção textual, e na qual a linguagem referencial cede também espaço à linguagem metafórica, portanto, poética.

É pela intensificação da linguagem poética que as palavras se mostram resistentes ao entendimento da zona de superfície do texto, ela não se deixa apreender em sua totalidade. O trabalho com a linguagem é parte do texto, pois através do uso da palavra poética, retira-se a exatidão não só do campo de significado da própria palavra, mas também “[...] das idéias, sentimentos e principalmente [d]as vivências mais fortemente emotivas [...]” (GOULART, 1990, p. 107).

Quando as palavras já não podem mais dizer nem de si mesmas, nem das idéias as quais servem, o narrador opta pelo “ensimesmamento”, no qual, segundo Goulart (1990), ocorre duas formas de discurso: uma voltada ao silêncio e outra, de

natureza mais simples, ao esgotamento verbal, por meio do excesso da presença emocionada. O enunciado lírico apresenta-se mais conciso na estrutura frástica, desviando-se da utilização de comunicação prosaica, sem recorrência a nexos lógicos e sugestivos, enquanto o narrativo volta-se a ordens de coesão e coerência para cumprir o seu caráter comunicativo.

A palavra poética delinea-se sintética em consonância com as formas condensadas da poesia, ou seja, gera a convergência de significados, de sentimentos e de experiências do homem que a relata. É por meio da utilização da palavra poética que é possibilitado ao narrador construir um mundo poético e lírico sobre o mundo prosaico do discurso narrativo. O trabalho de construção da palavra poética se dá pela corrosão da linguagem. Decanta-se a palavra, condensando-a, dispensando a estrutura sintagmática discursiva para voltar-se à construção de frases nominais. Dessa forma, segundo Goulart (1990), quando observamos no romance a recorrência a frases coordenadas ou a estrutura paralela seguida de interrogação, o discurso narrativo encaminha-se para uma espécie de ensaio, no qual as idéias são encadeadas até encerrarem-se numa “palavra-síntese”.

O trabalho de corrosão da linguagem própria do lírico propõe um afastamento do objeto e fica visível seu processo de desobjetivação, indo além da construção metafórica ou simbólica, criando, por meio dessa, a “coisa” liricamente. Perde-se a clareza da relação objetiva e o que fica para o leitor é a construção imagética, elaborada em nível de linguagem, pois essa passa a procurar novas possibilidades de significados.

No modo lírico, o objeto atua como centro de orientação em relação à associação de sentidos. Nele, o enunciado pode ser visto como a descrição do sujeito das impressões sobre a contemplação do objeto. Essa impressão subjetiva pode apresentar maior força que o próprio sujeito lírico e privilegiar não a presença do narrador, mas a subjetividade do ato enunciativo, fazendo com que o enredo se enfraqueça perante o lirismo incutido na narrativa. Dominique Maingueneau (2001) realiza uma distinção entre o momento da presença de uma única instância enunciativa e o momento da ação das personagens, que configura a enunciação narrativa propriamente dita:

Diz respeito ao “discurso” toda enunciação escrita ou oral que estiver relacionada a sua instância de enunciação (EU/TU/AQUI/AGORA), ou, em outras palavras, que implique uma embreagem. A “narrativa”, ao contrário, corresponde a um modo de enunciação narrativa que se dá como dissociação da situação de enunciação. Isto não significa evidentemente que um enunciado concernente à “narrativa” não tenha enunciador, co-enunciador, momento e lugar de enunciação, mas somente que os traços de sua presença estão apagados do enunciado: os acontecimentos são apresentados como se eles próprios se contassem. Entretanto, mesmo se não se utiliza o passado simples na linguagem oral, mesmo se a “narrativa” apaga tanto quanto é possível as marcas da subjetividade, e portanto de intersubjetividade, esta última continua sendo um ato de comunicação; o que ocorre é que seu enunciador e seu co-enunciador são lugares pressupostos pela instituição literária, lugares de narração e de leitura, e não um “eu” e um “tu” imediatos. (MAINGUENEAU, 2001, p. 44)

Inferimos dessa citação que o discurso lírico só se apresenta quando não há personagens atuando, ou seja, ele tem lugar quando a enunciação narrativa recua e cede espaço a uma única instância de enunciação que discursa. Maingueneau completa essa distinção entre enunciação de única instância e enunciação narrativa, dizendo que a narrativa apresenta apenas asserções, ou seja, enunciações dissociadas do enunciador, não podendo identificar correlações entre sujeito e objeto-de-enunciação.

O sujeito lírico diferencia-se do não lírico não só pela relação que estabelece com o objeto, mas também pelo seu caráter sensível em relação à vivência que enuncia. Se ele se torna impessoal e parece não registrar sua vivência com o objeto, sua natureza se torna irrelevante e perde seu caráter lírico. É por isso que o momento em que as personagens estão em ação não pode haver voz de enunciação lírica, pois neste momento o narrador deixa de ser sujeito e passa a delimitar-se no campo de vivência próprio da personagem. Isto confirma a idéia de que somente no romance de narração autodiegética é possível a expansão da modulação lírica do discurso, pois o sujeito da enunciação é também a personagem da vivência.

Assim, o ponto de partida para observar a fragmentação e desestruturação da história parece ser o atrofiamento do “mostrar” dentro da narrativa. Quando o narrador evade-se da tarefa de narrar, a história passa a ser inserida de maneira fragmentada no texto romanescos, já que as constantes intervenções líricas criam um discurso verticalizado, estilizando a sequência alicerçada na base causa-efeito.

Quando nos atentamos à definição geral de romance como um texto no qual há um herói atuando na resolução de um problema, não encontramos a definição exata para a maioria dos romances contemporâneos. Nesses, segundo a pesquisa realizada por Rosa Goulart (1990) sobre os romances de Vergílio Ferreira, a forma como a narrativa evidencia o problema se modificou, pois o mesmo não se desenvolve durante o processo narrativo, tampouco se resolve, uma vez que a personagem circula ao redor de si de forma obsessiva.

Segundo Goulart (1990), o processo narrativo não se identifica com o romance, ou seja, não há uma compatibilidade exata entre as duas formas. Embora haja a alteração do processo narrativo, a catálise e as funções cardeais não deixam de existir, mas tornam-se mais inteligíveis no percurso de fragmentação do romance. Quando os fios de lirismo se introduzem no romance, as funções cardeais tornam-se desconexas e desordenadas cronologicamente, sem deixar de garantir o crescimento narrativo.

Se há construções híbridas em que se alternam dois modos, no romance lírico pode ser identificada a alternância entre o modo lírico e o narrativo. Essa alternância ocasiona rupturas bruscas no enunciado. Goulart (1990) explicita as reações advindas do trabalho com a temporalidade com modos adversos como lírico e narrativo. Segundo a autora, ao opor o caráter dinâmico da narrativa ao estático do modo lírico na produção de determinado enunciado, a estaticidade do segundo implica que a narração seja “[...] adiada, interrompida, entrecortada, ou se sobrepõe à lírica deixando esta visível mais como atitude sem correspondentes textuais de vulto a nível técnico-compositivo” (Goulart, 1990, p. 46).

Notamos que o processo de contaminação dos modos pode ocorrer em momentos isolados ou alargar-se na estrutura discursiva, pois algumas características dão lugar à expressão própria de um ou outro modo. Dessa forma, sabemos que existe uma estrutura que pode ser exonerada do modo, seja ele narrativo, seja lírico, mas é importante ressaltar também que há sempre uma base comum que não pode ser excluída. Essa base fundamental no modo narrativo é composta pelo tempo, personagens e ações. O tempo, apesar de sua reversibilidade, nunca será extinto podendo permanecer momentaneamente apagado. Já às personagens ocorrem de perderem sua potencialidade, sendo, segundo Goulart (1990), relegadas a um segundo plano, pois as ações também

assim o são, alternadamente distribuídas pelo tempo. Esse procedimento desacelera a narrativa, criando entraves por meio da presença dos núcleos liricizados.

A desestruturação da história ocorre com a expansão do ato de contar, destacando a figura do narrador. Se o romance for de narração autodiegética, terá destaque a auto-reflexão, se o narrador se apresentar heterodiegético, poderá ser utilizado o monólogo interior de personagens que perpassa a fala do narrador, transferindo o discurso sobrecarregado de emoção para a voz dele, garantindo a subjetividade do ato enunciativo. Essa desestruturação ocorre também em virtude da complexidade do tempo que acaba por abalar as noções espaciais. Primeiro pela divisão entre a realidade anterior – o passado – e a realidade inventada no momento da escrita; segundo, porque o embotamento narrativo evidencia-se em micronarrativas que subdividem os cenários, impedindo que se tenha uma visão unificada da macroficção.

O narrador traz para o texto as questões enunciativas. Enquanto participante da diegese, apresenta-se nas mais diversas situações: narrando, emitindo comentários ou questionando até mesmo seu próprio discurso, transformando-o em metadiscurso. Nesse processo de interferência constante, cria a descontinuidade do processo narrativo, ou seja, anula o que narra, conduzindo o discurso narrativo para o outro núcleo do híbrido. Assim, a fragmentação da história é intimamente ligada à desestruturação da mesma e pode ser sentida na coordenação das partes de um determinado enunciado. Constroem-se fragmentos de frases que não podem existir isoladamente, mas que se organizam como correntes líricas, evitando-se a conclusão e criando-se o mistério. Staiger (1974, p. 44) afirma que “Mesmo numa narração, se os laços entre as frases se perdem, sentimos o trecho como lírico”.

Nos textos lírico-narrativos, segundo Goulart (1997), existem dois processos de instalação do enunciado lírico, neles ocorre uma “interpenetração” dos dois gêneros. Em um dos processos, a narração é pausada temporariamente para que as “interferências líricas” se instalem e, no outro, um lirismo velado insinua-se até mesmo no campo da narração e coexiste paralelamente a ela durante todo o processo. Assim reiteramos que, na narração heterodiegética, encontramos o predomínio de “interferências líricas”, enquanto no romance de narração autodiegética, o lirismo coexiste no narrativo.

As formas de introdução do lirismo, tais como a descrição, a digressão e o ritmo, contribuem para que a estrutura narrativa se fragmente, visto que são contrapostas à uniformidade de expressão temporal, e que desviam o curso da narrativa para a atitude subjetiva de reflexão ou contemplação. As intrusões líricas surgem a partir de uma aparente crise do enredo, com a hipervalorização do ato enunciativo em si, afetando a estrutura textual desde a história até o tratamento do tempo. O tempo apresenta-se polimorfo, visto que há a convergência do tempo presente da enunciação, no qual se apresenta, segundo Goulart (1997), a ressonância emotiva aliada ao tempo primeiro que se pode configurar na recordação. Seja em um, seja em outro, é visível o embate existente entre o tempo cronológico, ligado ao andamento narrativo propriamente dito, e o tempo estático, ligado à reflexão e ao comentário. Notadamente, a fragmentação se instala por meio dos momentos líricos que desaceleram o andamento narrativo, culminando numa desestruturação da história.

Goulart (1997) ressalta que essa forma de prosa lírica não atinge medularmente a estrutura narrativa como aconteceu após o século XX. No entanto, a fragmentação e a divagação impressionista que se impregnaram no romance, parecem ser a forma de denúncia da modulação lírica do discurso no romance. Segundo a autora, o romance compensou a sua crise, fazendo-se "... lírico, auto-reflexivo, privilegiou o acto narrativo que lhe dava existência, introduziu a reflexão ensaística, desmontou os seus próprios mecanismos ficcionais" (GOULART, 1997, p. 25).

Genette (1995) nos deixa entrever que há no romance dois tempos distintos: o "tempo da coisa-contada" e o tempo da narrativa propriamente dita. Identificar as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem da disposição que o narrador lhe imputa, possibilita-nos observar a velocidade variável de acontecimentos e enfatizar o trabalho com a temporalidade. Este fator é de interesse de nossa pesquisa, uma vez que no processo de modulação lírica do discurso as ações narrativas são relegadas a um segundo plano, minimizando o valor desses episódios e retirando-lhes o nexos que a linearidade proporciona.

O lirismo se apresenta também, mediante as anacronias definidas por Gerard Genette (1995), como "discordância entre a ordem da história e a ordem da

narrativa”. A anacronia, na narração autodiegética, se dá por prolepse, podendo ser percebida como antecipação narrativa de fatos declaradamente contados em versão retrospectiva. A ação torna-se o ponto de partida para o encaminhamento da atitude lírica, enquanto a catálise e as funções cardeais perdem seu caráter de essencialidade diegética para permanecer na contemplação fora de qualquer tempo. Assim uma estrutura circular, segundo Goulart (1990), pode ser percebida como recurso que instala a repetição de termos e idéias no início e no final do romance.

O estudo que aqui se realiza propõe uma discussão da formação do romance lírico, partindo da teoria da enunciação proposta por Bakhtin (1998), revisitando a divisão que o autor estabelece entre discurso na poesia e discurso no romance sob a ótica das formações híbridas. Observando as construções híbridas como construto em que se apresentam dois tons e dois estilos, identificamos o discurso de modulação lírica como tal, identificando duas formas distintas de representação do mesmo: formas isoladas que ficam à margem da história e expansão do discurso lírico para além das formas de introdução do mesmo.

Ressaltamos, ainda, que na identificação do gênero lírico como gênero secundário, ou seja, de caráter complexo tal como gênero romanesco, é viável que a interfecundação de ambos resulte na formação de um novo gênero composto de uma variante híbrida. O gênero lírico, ao adentrar o romance, não perde de todo a estrutura monológica que foi habilmente identificada por Bakhtin (1998) nos gêneros poéticos, isto porque, mesmo criando um embate híbrido entre duas enunciações e dois discursos que advém de um único falante, o romance de narração heterodiegética se restringe a momentos isolados de introdução do lirismo. Já o narrador autodiegético, ao apresentar momentos isolados de introdução do lirismo, de uma vivência própria, facilita a expansão da modulação lírica para todo o discurso, já que há um abalo da estrutura narrativa motivado por dois tons e dois estilos, que revitaliza o gênero e faz surgir o romance lírico.

1.3. Formas isoladas de introdução do lirismo: a descrição, a digressão e o ritmo

Para que o lirismo se estabeleça no romance, deve haver uma sobreposição do ato enunciativo à história narrada. Essa sobreposição se dá por meio de alguns

recursos que auxiliam o enfraquecimento narrativo, tais como a descrição, a digressão e o ritmo. Na intencionalidade de “isolamento da palavra poética”, proposta por Tezza (2003), que converge para o sentido de “interferências” proposto por Goulart (1997), compreendemos a delimitação do espaço, no qual o lírico se constrói.

Como lugar textual aberto à subjetividade, a descrição mobiliza efeitos e mecanismos no texto narrativo. Por se apresentar como unidade textual independente, coerente em si mesma, é classificada, no estudo de Gabriella Gabbi (1968, apud GOULART, 1990, p. 203), como *não- mimética*. Dessa forma, a descrição sempre se reporta a um determinado objeto, cujo objetivo é prolongar sua percepção por meio da contemplação. Consequentemente, o tempo é suspenso, sem, no entanto, visar seu reconhecimento. Isto ocorre porque o processo de construção da descrição, no romance poético, é composto da linguagem literária, que visa o obscurecimento do objeto e não a sua identificação.

A descrição pressupõe um momento distinto da narração e a digressão denuncia a existência de lirismo, porque são formas de sinalização da existência do sujeito no enunciado, podendo voltar-se à recordação ou ao ensimesmamento do eu. O ritmo, entretanto, parece ser a forma mais complexa de afloramento da linguagem poética, que pode ocorrer em forma de lirismo: “[...] pode aparecer de múltiplas formas: pode-se falar de ritmo no plano fonético, figurativo, sintático e até de ritmo narrativo. Pode-se falar de ritmo também envolvendo as instâncias da enunciação” (RODRIGUES, 2007, p. 46).

A descrição, ao misturar-se com o elemento narrativo, tenciona que o texto oscile entre a imobilidade e a ação. Isto confirmaria a existência de *isolamento*, na qual há a construção de trechos líricos. O efeito gerado pela introdução da descrição, no romance, ocorre em virtude da utilização do imperfeito. Segundo Dominique Maingueneau (2001, p. 68):

Enquanto no uso ordinário da língua o imperfeito denota processos contemporâneos de uma marca de passado, na narração trata-se, ao contrário, de distinguir dois níveis: de um lado, os acontecimentos que fazem a ação progredir, representados pelas formas de passado simples; de outro, no imperfeito, o nível dos processos colocados como exteriores à dinâmica narrativa. O emprego do imperfeito é, portanto, aqui caracterizado negativamente, não remetendo a uma classe consistente de um ponto de vista semântico: encontramos aí tanto indicações sobre o cenário e as personagens quanto

comentários do narrador, amplificação de um detalhe, etc. Esta complementaridade se explica muito bem: enquanto as formas de passado simples, como vimos, implicam uma sucessão, o imperfeito, de um ponto de vista aspectual, como o presente do qual ele é o correlato para uma referência passada, marca que o processo é “aberto”.

A utilização do imperfeito não faz a ação progredir, mas auxilia no enfraquecimento da narrativa, à medida que as ações assumem um valor estático, mantendo-se em *aberto*, porque o processo é visto como exterior à dinâmica narrativa. As descrições funcionam como *unidades textuais* que, ao ampliarem o texto, suspendem o desenrolar da narrativa, voltando-se à análise do objeto introduzido pelo enunciado. Assim, o uso do imperfeito, ao criar um entrave na dinâmica da história, proporciona uma tensão, gerando um discurso no qual a enunciação desdobra-se sobre um objeto.

É sabido que as descrições desempenharam diferentes papéis nos textos literários. Segundo Maingueneau (2001), além de atuarem como um conjunto de denominações, a descrição tinha, antes do século XIX, função ornamental dentro da narrativa. Além disso, a descrição como “parte contada” forma-se a partir da associação baseada na similaridade ou contigüidade que se volta para a unidade material ou psicológica de um referente tratado como objeto, sem que a descrição seja integrada na progressão narrativa, pois, dessa forma, ela mantém sua autonomia em relação ao restante do texto.

Para Maingueneau (2001), a neutralização das descrições encontra-se subordinada à progressão narrativa, já que, ao fugir à linearidade, a descrição atua como uma forma de transgressão. Intimamente ligada à produção da imagem, a descrição deixa de ter a função de economia, ao evocar os contextos das ações das personagens, para levar a narração a recolher-se em sua própria subjetividade. A descrição – visão subjetivada de quem escreve – utiliza-se de alguns recursos comuns a sua forma. Constrói-se a partir da “[...] construção repetitiva, anafórica, paratáctica, prestam-se à anotação não hierarquizada de sentimentos e põem simultaneamente a claro os temas recorrentes do escritor” (GOULART, 1990, p. 74).

Segundo Goulart (1990, p. 205), a descrição, na configuração lírica, depende da funcionalidade e dos sentidos que terá em relação ao contexto geral da obra. A autora ressalta que quando a descrição funciona como forma de marcar “a

circularidade do trajeto existencial da personagem” gera a circularidade e redundância que promove o atraso da progressão temporal, podendo ser identificado como ilhota de lirismo.

Outro fator a considerar, que é também abordado por Goulart (1990) em seu estudo sobre o romance lírico, é a metaforização das descrições. Se o romance baseia-se na progressão narrativa ainda que de forma ancilar, a descrição fica menos suscetível à poetização, já que se apóia mais na descrição das ações. A metáfora revela o objeto em transformação e podemos inferir da situação que ela sustenta, o estabelecimento de pontos de contato entre o sentido conotativo e a referência ao universo diegético.

A descrição poética parte de objetos definidos e em casos em que o narrador é autodiegético, da memória. Quando a memória é aderida à descrição, podemos identificar ressonâncias emotivas que colocam o objeto sob uma ótica bastante peculiar, porque o singulariza segundo a subjetividade de quem o descreve. Segundo Goulart (1990), ao empregar a memória, a descrição suscita o passado. Assim, num primeiro plano, temos o vivido e o evocado simultaneamente e, num segundo plano, a descrição no imperfeito que se distancia do tempo da narração.

Quando a descrição passa da função narrativa à função poética, o objeto perde suas propriedades que deveriam ser destacadas para sua identificação, e a mensagem se torna lírica, porque envolve não só o trabalho com a metaforização da linguagem, mas a aborda pelo viés emotivo. A construção da metáfora suscita o desdobramento semântico que efetua a quebra da linearidade e evoca a polissemia. As construções metafóricas, baseadas mais na analogia que na similaridade, constroem um discurso arbitrário, de oposições, que obscurecem o discurso.

Esse discurso obscuro é visualizado, segundo Goulart (1990), pela dissociação na estrutura do enunciado, do sujeito e do predicado, sendo o segundo o responsável pela estruturação metafórica. Nessa forma de enunciação, a função referencial é suspensa, instalando tensão de significados entre o literal e o figurado. Ainda segundo a autora, a metaforização emotiva aponta para um lirismo incipiente e entrelaçado à progressão narrativa.

A digressão, tomada como interferência do narrador na ordem narrativa, atua como forma de fragmentação que fraciona a narrativa. Ela pode ser de natureza extratextuais, auto-reflexivas, narrativas ou opinativas. A fragmentação, que provém

das digressões, deve-se à supressão de conexões que ela causa, pois seu aparecimento arbitrário desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra. A reflexão não é própria do modo lírico, no entanto, como se trata do modo lírico em prosa, essa forma de discursividade é permissível, embora não o seria no poema.

Como conceito de configuração difusa, a digressão, segundo o **Dicionário de Narratologia** (2002), pode ser definida “[...] como elemento de certo modo marginal e ancilar em relação à narrativa propriamente dita em que se inscreve. De fato, fala-se em digressão sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida [...]” (REIS & LOPES, 2002, p. 102). Assim, o posicionamento das asserções, comentários ou reflexões, geralmente ultrapassam os eventos relatados e suspendem, momentaneamente, a velocidade da narrativa. Sabe-se que a reflexão e a análise são as principais referências na escritura de Machado de Assis. Apesar de ser um recurso que teve início com as crônicas, no romance ele recebe um tratamento diferenciado, podendo ser empregado de maneira variada.

Entre as diversas formas de introdução do lirismo em romances está o ritmo. Para Otávio Paz (1982), a linguagem se constrói num contínuo vaivém de frases e associações verbais que se estruturam sob um ritmo. Segundo o autor, “No fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica.” (PAZ, 1982, p. 82). Essa concepção deixa entrever que o prosador, no intuito da coerência textual, direciona-se para a imagem e não para o ritmo, por isso o ritmo nela sempre cede lugar ao pensamento.

Paz (1982, p. 83) apresenta o poema como uma ordem fechada, podendo ser visualizado como um círculo, algo que se encerra em si mesmo, uma verdadeira unidade de auto-suficiência, no qual o fim retoma o início, assinalando um retorno, uma repetição ou recriação do já existente, marcando a cadência rítmica. A narrativa, ao contrário, pode ser identificada como linha “[...] reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa” (PAZ, 1982, p. 83). Apesar de estabelecer uma diferenciação entre a organização da poesia e da prosa, o autor identifica o romance contemporâneo como aquele que foge a logicidade para penetrar nas correspondências do poema.

O ritmo está mais associado à imagem e ao sentido do que propriamente à métrica. O metro é próprio do poema, mas o ritmo pertence à linguagem. Quando as

frases não obedecem à ordem narrativa, sendo direcionadas pela imagem e pelo ritmo, podemos identificar nelas um fluxo e refluxo de imagens, assim como diferentes acentos e pausas que, ao fugir da evocação tradicional da rima e do metro, busca o ritmo. Desse modo, o ritmo se aproxima cada vez mais do pensamento analógico, o ritmo, segundo Paz (1982), permite-nos observar uma correspondência universal que fora proposta pelos modernos, que substituíram o metro fixo pela versificação acentuada e o pensamento lógico pela analogia.

A modernidade gerou o que Paz (1982) denomina consciência ambígua, marcando-se pelas formas de expressão ligadas à negação e à nostalgia, à prosa e ao lirismo. Num ambiente de caos e fragmentação, é proposto um retorno ao passado, e insere-se uma atualização de todos os tempos no tempo presente, por isso o poeta se volta à analogia. Paz ressalta que:

A poesia francesa moderna nasce com a prosa romântica e seus precursores são Rousseau e Chateaubriand. A prosa deixa de ser a serva da razão e torna-se a confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração e aos saltos da fantasia. Logo se converte em poema. (PAZ, 1982, p. 102)

Podemos inferir que o autor aproxima prosa e poesia, não só pela recorrência à cadência rítmica, mas também pelo emprego da sensibilidade. Assim parece-nos que a distância entre prosa e poesia é reduzida pela adoção de caracteres de empréstimo: a prosa se serve do ritmo, da imagem, da sensibilidade e da linguagem analógica, enquanto a poesia se volta para o humor, a ironia e a reflexão. O autor ainda ressalta, diante de estudo das poesias, que o período da poesia simbolista se encerra e tem início o da poesia contemporânea, em que se encontram poesias que se alimentam da tensão, da união e separação entre prosa e verso, reflexão e canto.

Valéry (1999, p. 197), em “Poesia e Pensamento Abstrato”, questiona-se: “[...] a poesia é uma arte da Linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética. Qual é essa espécie de emoção?”. Embora esse pensamento não envolva a prosa, num primeiro momento a resposta traz as idéias que representam os objetos e seres associados de maneira que foge aos meios normais, isto porque se encontram musicalizados e ressonantes, ou seja, correspondentes.

O estado poético, em geral, se instala por símbolos ressonantes da sensibilidade. O “andar” que envolve a cadência de idéias se opõe ao “dançar” e a prosa se opõe a poesia. O “andar” visa à precisão do objeto, e todos os deslocamentos conduzem à realização de um ato, já a “dança” compõe um sistema de atos, que são um fim em si mesmo. A diferenciação entre o movimento do “andar” e o ritmo da “dança” está na forma de coordenação da linguagem. Prosa e poesia se servem da mesma linguagem, no entanto, a poesia volta-se para as características sensíveis da linguagem: o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento.

Paz (1982), baseado nos estudos de Valéry (1991), identifica uma combinação de acentos entre “passos de dança” e medida silábica, convergindo para uma unidade, na qual a dança coabita com a narrativa linear, que é marcha. Pensamos que a palavra “marcha” vem firmar o sentido fixo e enrijecido da linearidade narrativa e enfatizar ainda mais a diferenciação entre a presença do ritmo e os momentos em que há o contar. Assim Paz (1982, p. 109) afirma que

A prosa sofre mais que o verso dessa contínua tensão. E é compreensível: no poema a luta se resolve com o triunfo da imagem, que abraça os contrários sem aniquilá-los. O conceito, ao invés disso, tem de forcejar entre duas forças inimigas. Por isso a prosa espanhola triunfa na narrativa e prefere a descrição ao raciocínio. A frase se alonga entre vírgulas e parênteses; se a cortamos com pontos, o parágrafo se converte numa sucessão de disparos, um arquejo de afirmações entrecortadas, e os pedaços da serpente saltam em todas as direções. Em alguns casos, para que a marcha não se torne monótona, recorremos às imagens. Então o discurso vacila e as palavras se põem a dançar. Roçamos as fronteiras do poético ou, com mais freqüência, da oratória. Só o retorno ao concreto, ao palpável com os olhos do corpo e da alma, devolve à prosa seu equilíbrio.

O ritmo é o responsável pelo “vacilo do discurso”, que na prosa conduz a marcha para a dança, ou seja, as palavras retiram-se da instância discursiva do narrar e outra voz adere à corrente rítmica. Nesse processo as imagens tomam o lugar que antes era ocupado pelo conceito, uma prosa suscetível à plasticidade da imagem que se move graças ao ritmo. Desta forma, “[...] a prosa tende a se confundir com poesia, a ser ela mesma poesia.” (PAZ, 1982, p. 110)

O crítico afirma que o método de associação poética dos modernos é a sinestesia. É por meio dela que é possível correlacionar música e cores, ritmo e idéias, e estabelecer ritmo entre o mundo das sensações e a realidade invisível.

Ritmo e imagem, desta forma, são inseparáveis, visto que só a imagem pode fazer do verso simultaneamente frase rítmica e com sentido.

Paz (1982, p. 115) enfoca que “O modernismo também abre a via da interpenetração entre prosa e verso.” Essa afirmação dialoga com nossa pesquisa que busca entrever, no discurso puramente narrativo, marcas de poeticidade que conduzam a veia lírica machadiana. Ainda, segundo Paz (1982), na noção de ritmo, deparamo-nos, num primeiro momento, com a idéia de intervalos semelhantes numa dada porção de tempo dividido de forma homogênea, podendo diferenciar quanto à intensidade: quanto menor o intervalo mais o ritmo é acelerado. As combinações entre intervalos criam as diferentes formas de ritmo. No entanto, o ritmo se apresenta como algo mais complexo, pois até sua interrupção suscita um significado.

Goulart (1990) identifica no modo lírico traços “mais salientes” como código fônico-rítmico. Segundo ela, com a ausência métrica do poema, o ritmo no romance esbarra na prosa narrativa e perde sua primazia. A autora não faz referência direta ao ritmo como forma de introdução do lirismo no romance, mas nos possibilita entrever que, como forma secundária, o ritmo é uma ilhota de lirismo. E é a partir dessa fuga momentânea à narratividade que a voz lírica se introduz no texto “Uma voz que transforma a mensagem romanesca em canto da subjetividade” (GOULART, 1990, p. 48).

Sabemos que quando o ritmo é introduzido numa sentença, ela caminha para o nível poético. Segundo Goulart (1990, p. 179), as recorrências fônicas, as convulsões paralelísticas são recursos que conduzem a um mundo estático, fixo e repetitivo, que tiram a sucessividade do discurso, instalando a intemporalidade. Definido como instância significativa, o ritmo não se separa do conteúdo que enuncia, o ritmo diz simultaneamente o conteúdo no momento da enunciação. Embora o ritmo pareça mais comum à poesia que à narrativa, Otávio Paz (1982, p. 71) afirma que

O ritmo era um rito. Mas sabemos também que rito e mito são realidades inseparáveis. Em todo conto mítico descobre-se a presença do rito, porque a narrativa não é outra coisa que a tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza a narrativa; por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete: o herói volta uma vez mais entre os homens e vence os demônios, a terra se cobre de verdor e aparece o rosto radiante da desenterrada, o tempo que acaba renasce e inicia um novo ciclo. A narrativa e sua representação são inseparáveis.

Ambas já se encontram no ritmo, que é drama e dança, mito e rito, narração e cerimônia.

O ritmo, como frisa Paz (1982), encontra-se na forma de arranjo da linguagem, interligando som e sentido. Assim, não se faz necessária a presença do verso para que haja ritmo, o que fica evidente com a adesão de poetas ao verso livre. O ritmo então surge do fluxo emocional e intelectual da frase, além de se fazer necessário observar o som, duração das sílabas, acentos e pausas. A musicalidade da linguagem se mostra como um procedimento singular da composição da expressão lírica, uma vez que os recursos fonéticos favorecem a manifestação lírica do texto romanesco.

Paz (1982) ainda afirma que a prosa romântica foi quem abriu caminho para o salto que esta deu da razão à sensibilidade. O ritmo nasce do “emocionalizado”² e todas as formas de “isolamento do discurso” atuam no sentido de interromper o compasso silábico e introduzir a irregularidade, é assim, que segundo o autor, a linha caminha para o círculo e a prosa para a poesia.

² “Emocionalizado” – termo empregado por Luís Costa Lima em **Lira Antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Toopsbook, 1995, p.298.

CAPÍTULO II – Ressurreição: indícios de uma vertente lírica

Neste capítulo observamos o primeiro romance produzido por Machado de Assis sob a ótica de uma vertente lírica que culmina na produção de **Dom Casmurro** como romance lírico. A fim de verificar a interpenetração de discursos – lírico e narrativo -, ou seja, a modulação lírica do discurso narrativo que garante ao romance um caráter híbrido, observe o contexto em que se insere **Ressurreição**, demarcando alguns desvios que o autor imprimiu à obra e que vêm questionar a forma do romance romântico. No prefácio do romance, Machado ressalta:

Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors,
And make us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (R. p.116)³

Machado de Assis declara que não quer fazer romance aos moldes românticos, com ênfase no enredo. Os primeiros textos de Machado foram poesias, a primeira coletânea lírica, **Crisálidas** (1864), é marcada pelo romantismo. Em **Falenas** (1870), segundo Merquior (1996), há um visível progresso do lirismo machadiano. É nessa atmosfera que **Ressurreição** (1872) é escrito e, segundo Merquior (1996), apresenta-se como uma narrativa em que há numerosos pontos de estrangulamento do discurso, identificando nas descrições o lugar-comum convencionalmente poético. O trabalho com as imagens também é enfatizado pelo crítico na pintura dos caracteres revelados pela trama, que imprime ao romance “[...] um edifício ficcional híbrido, onde o feitio da elevação briga com as intenções da planta” (MERQUIOR, 1996, p. 216). É na busca de uma vertente estética própria e peculiar, que encontramos no primeiro romance marcas do encharcado lírico tendencioso dos poemas.

No restante do mundo, a prática da poesia lírica foi alterada desde o início do mundo moderno, mas é exatamente nela que resistiu a escrita romântica, uma vez

³ A sigla R. refere-se à obra **Ressurreição**, de Machado de Assis, Obra Completa, publicada pela Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 2004.

que as transformações de consciência ocorridas durante o século XIX já vinham sendo gestadas pelos poetas românticos. No texto “A lírica modernista” de Graham Hough (1989), há a separação entre a poesia lírica de tradição europeia, cujo eu lírico reivindicava algum papel conhecido, entre eles o de amante, o de cortesão, e a poesia lírica moderna em que Baudelaire não se presta a ocupar nenhum desses papéis, mas enfatiza o negativismo até então ignorado pelo social.

Hough propõe uma nomenclatura que se mostra significativa para nosso trabalho. Se observarmos que Machado escreve **Ressurreição** em 1872 e Dom **Casmurro** em 1899, notamos que o estudo moderno da poesia seria inaplicável ao primeiro romance machadiano. No entanto, Graham Hough introduz uma distinção elaborada por Stephen Spender entre moderno e modernista, dizendo ser o primeiro uma questão de enquadramento em período e fase histórica e o segundo aquele que se volta à utilização da técnica e da tendência moderna⁴. Baudelaire é tido como o primeiro poeta moderno, mas já se pode identificar em 1870 os poemas de Rimbaud como expressão da lírica modernista.

A poesia moderna se caracteriza pelo ecletismo. Entretanto dentre todas as formas de construção, a que particularmente nos interessa na pesquisa de uma possível vertente lírica é “Essa aguda consciência acerca da tensão entre a sensibilidade moderna e as antigas formas do sentir [...]” (HOUGH, 1989, p. 257) que, no romance por nós estudado, identificamos com a presença de um tempo folclórico assinalado pelo idílio amoroso.

Uma das tensões da prosa machadiana é o emprego simultâneo de dois discursos divergentes – o lírico e o narrativo. Nossa análise, fundamentada nos estudos de Bakhtin (1998) sobre a teoria do romance e a construção de formas híbridas, assim como no estudo de Rosa Goulart (1990) sobre as “interferências líricas” e o “romance lírico”, propõe uma retomada da diferenciação estabelecida por Bakhtin (1998) entre o discurso da poesia e o discurso do romance, já que devem ser revisitados sob o olhar da tensão entre a co-existência de um discurso dito monológico e outro de caráter dialógico.

A voz de enunciação narrativa recorre aos recursos próprios da prosa, enquanto a voz de enunciação lírica recorre aos recursos próprios da poesia lírica, gerando uma tensão, por exemplo, entre a função referencial da linguagem e a

⁴ É nessa acepção que também empregaremos tais termos.

função poética. Diante disso, perguntamo-nos: como a voz de enunciação lírica configura o tom e o estilo lírico na obra romanesca? As construções híbridas propostas por Bakhtin (1998, p. 110) permitem a identificação de um único falante, mas apresentam “[...] dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas.”

Sabendo que o romance não se assenta em um único estilo, para identificarmos o “estilo lírico” é preciso recorrer não só à estilização própria da poesia lírica, enquanto forma literária, mas também ao discurso do narrador que se apresenta como uma das variedades multiformes do discurso do autor assim como do discurso das personagens. Além da verificação do estilo, que implica um conhecimento paralelo das características do gênero, buscamos também pontos temáticos próprio do lírico, assim como a estrutura composicional de **Ressurreição**, a fim de apreender como ocorre a hibridização do discurso.

Num primeiro momento, a voz de enunciação lírica em **Ressurreição**, constrói-se a partir da utilização de recursos próprios do estilo lírico. Esses recursos penetraram no romance alterando sua função narrativa, uma vez que o narrador enuncia um discurso que foi antes processado pela subjetividade. Embora muitos tenham sido os desvios suscitados pela lírica modernista, que se apresenta contrária à lírica de caráter tradicional, a subjetividade - característica básica do gênero – não foi alterada, pois a lírica continuou se direcionando aos contornos da experiência individual.

Podemos inferir das colocações fixadas na abordagem da lírica modernista que a subjetividade ainda constitui-se num traço indelével para a identificação da presença do lirismo. Adorno (1993, p. 194) diz que o conteúdo do lírico pode ser definido como essencialmente social, no entanto não aboli a expressão das emoções e experiências individuais. Dessa forma, a subjetividade seria marcada pelo posicionamento do eu lírico que se afirma como oposto ao coletivo e, conseqüentemente, à objetividade, pois ele precisa recuperar sua unidade e esta se restabelece pelo mergulho no próprio eu. Pode se falar em processo de humanização, uma vez que o indivíduo recupera-se do processo de alienação que sofreu.

Em “Lírica e Sociedade”, publicado em **Textos Escolhidos**, Theodor Adorno (1993, p. 195) afirma que o conteúdo de um poema não só apresenta o

transbordamento afetivo, mas também o trabalho estético com a linguagem. Essas experiências individuais tornam-se universais, porque exprimem algo que não foi captado pelo universal humano. Assim, “[...] a lírica torna-se social como protesto contra um estado social impresso negativamente, é um protesto de um indivíduo contra algo que ele experimenta como hostil”.

Quando Adorno (1993, p. 195) diz que a lírica é uma forma de protesto do indivíduo em busca da subjetividade que lhe é suprimida pelo social, estabelece o processo lírico como uma forma de posicionar-se frente à coisificação do mundo, apresentando a desmaterialização como um critério para o lirismo. Sua teoria nos interessa porque aponta para uma concepção de lirismo que se aproxima da concepção moderna, pois não se centra no posicionamento do eu subjetivo, não objetiva mais um mergulho na interioridade, mas pretende o reflexo do sujeito no mundo exterior, sendo consciente de que este só será traduzido de maneira parcial.

Apesar de parecer contraditório, o social na lírica motiva a subjetividade, ou seja, o afastamento da superfície social leva a adentrar o individualizado. Esse afastamento do social é motivado pela sua própria existência negativa, implicando a utilização da linguagem como um meio que conduz da subjetividade à objetividade, em que a linguagem se apresenta dual: serve às emoções tanto quanto aos conceitos de referências ao universal e ao social (Adorno, 1993, p. 198).

Em **Ressurreição** a subjetividade projeta-se sob uma imagem de mundo negativa. Essa negatividade atua como formas de não submissão do sujeito, pois, segundo Adorno (1993, p. 195), o sujeito lírico posiciona-se contra um estado social impresso que ele recebe pronto ao nascer. Dessa forma, a pura subjetividade na lírica, que poderia sugerir um estado harmônico, denuncia o sofrimento e o posicionamento do sujeito como alheio a sua existência, fator que observamos na protagonista do romance. Lívia traz desde o início do romance a dor da perda do marido e das desventuras com o mesmo. Mais tarde, apaixonada por Félix, é alvo das desconfianças dele e passa a sofrer pelo ciúme infundado. A renúncia do amor por Félix é verificada em dois momentos: primeiro, quando se descobre a paixão e motivo da doença de Raquel que se encontra entre a vida e a morte; segundo, quando Lívia entende que Félix é dominado pela dúvida e é impossível definir-lhe um “caráter inteiriço”. No primeiro momento, Raquel renuncia em favor de Lívia,

poupano a dor e a infelicidade que seria inevitável pelo segundo motivo aqui descrito:

- Ainda assim o irá perseguir esse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração. Acredite o que lhe digo; amemo-nos de longe; sejamos um para o outro como um traço luminoso do passado, que atravesse indelével o tempo, e nos doure e aqueça os nevoeiros da velhice (R. p. 193).

A fala da personagem, transcrita em tom lírico, traz a comparação dos amantes “como um traço luminoso” que perpassa o tempo e aqueça a velhice, já que não terão o calor um do outro. Além da subjetividade e da emoção, podemos observar o trabalho com a função poética da linguagem por meio de metáforas que estabelecem vínculos entre ‘passado/ juventude/ luminoso/ e futuro/ velhice/ nevoeiros’, conduzindo a uma visão que garante a subjetividade ao sugerir um estado oposto ao impresso. Ao encerrar a história, o narrador aponta para a condição final de Lívia: conformista e melancólica. Dado o amor mal resolvido que lhe ficara em relação a Félix, nenhuma mágoa sobrou, mas “[...] à proporção que vovem os anos, espiritualiza e santifica a memória do passado” (R. p. 194). Tal citação permite-nos ler, de forma implícita, que o passado havia-lhe ficado como forma de sofrimento, mas “os anos” é que permitem re-significar a experiência. Observamos que o trabalho com o tempo da recordação no lírico é uma forma de resistência ao momento presente, pois no reduto lírico – mescla do passado com presente -, não há uma repetição do passado, mas uma recriação desse às normas do próprio presente.

O estilo das construções híbridas começa a se desenhar com o discurso do narrador, que se mostra análogo ao discurso do autor, uma vez que representa suas intenções, ou seja, ora assume um discurso romantizado e subjetivo, ora um posicionamento anti-romântico e objetivo, em que a ironia atua como forma disciplinar da emoção. Descaracterizando o herói romântico, o narrador define Félix como “[...] rapaz vadio e desambicioso” (R. p. 117), para depois descrever ironicamente o próprio ato enunciativo: “Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo essas páginas e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar” (R. p. 118).

Por meio desse movimento pendular entre os acontecimentos vivenciados pelas personagens, que se voltam à retórica do “emocionalizado”, e as reflexões emitidas pelo narrador que se encharcam do elemento irônico direcionando-se à objetividade, cria-se um diálogo constante entre romântico e anti-romântico, entre discurso lírico-subjetivo e narrativo-objetivo. O narrador, ao evidenciar os amores de Félix de “pouca dura”, inicia o romance descrevendo o rompimento do romance de Félix com Cecília. Na fala de Félix, apreendemos um discurso cuja função permanece referencializada. Entretanto, se nessa linguagem é possível identificar a expressividade do discurso direto da personagem, é possível também entrever o tom irônico que é próprio do narrador, pois em dado momento já não é mais possível uma separação das vozes:

- Eu te digo, respondeu Félix; os meus amores são todos semestrais; duram mais que as rosas, duram duas estações. Para o meu coração um ano é eternidade. Não há ternura que vá além de seis meses; ao cabo desse tempo, o amor prepara as malas e deixa o coração como um viajante deixa o hotel; entra depois o aborrecimento - mau hóspede (R. p. 124).

Em relação ao trecho “Não há ternura que vá além de seis meses”, não vemos mais as marcas da primeira pessoa que caracteriza o discurso direto da personagem desde o início de sua fala. Em outra passagem atribuída a Félix, observamos a caracterização do amor em oposição à visão romântica. Assim, o discurso de Félix se apresenta como anti-romantizado e objetivado:

“Fui longe demais, ia ele dizendo consigo; não devia alimentar uma paixão que há de ser uma esperança, e uma esperança que não pode ser outra coisa mais que um infortúnio. Que lhe posso eu dar que corresponda ao seu amor? O meu espírito, se quiser, a minha dedicação, a minha ternura, só isso... porque amor... Eu amar? Pôr a existência toda nas mãos de uma criatura estranha... e mais do que a existência, o destino, sei eu o que isso é? (R. p. 141).

Como fundamentou Bakhtin (1998), o monólogo interior é próprio do híbrido, porque permite o discurso direto pessoal da personagem pela voz do autor que pode lhe dar um segundo tom. Sentimos a expressividade da personagem, mas também o tom cético que advém do discurso do próprio autor, o qual não podemos separar, já que as fronteiras entre ambos foram apagadas.

O discurso narrativo-objetivo do narrador também se contrapõe, em dados momentos, ao discurso lírico-subjetivo das personagens femininas a respeito do amor:

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer cousa lhe bastava para turbar o espírito. (R. p. 146)

Raquel e Lúvia, além de se caracterizarem como personagens românticas, norteiam suas ações pelo viés do amor e da paixão. A doença de Raquel, que ocorre em virtude de seu amor não correspondido por Félix, é um prenúncio de que há o emprego de dois pontos de vista diferenciados. O discurso de Lúvia já possibilita observar esse novo ponto de vista: “Para mim era um êxtase divino, uma espécie de sonho em ação, uma transfusão absoluta de alma, para alma [...] (R. p. 154). Que pode ser entrevisto na afirmação feita pelo irmão “[...] Lúvia tem esse defeito capital: é romanesca” (R. p. 121). Apresentando uma visão romantizada do amor, Lúvia encarna a protagonista de feição estritamente romântica, que faz crescer o processo de intensificação emocional no romance ao descrever a experiência amorosa com o falecido marido:

- Não me caíram as ilusões como folhas secas que um débil sopro despreza e leva, foram-me arrancadas no pleno vigor da vegetação. Não me deixaram essas doces recordações, que são para as almas enfermas como que uma aura de vitalidade. Meu espírito ficou árido e seco. Invadiu-me uma cruel misantropia, a princípio irritada e violenta, depois melancólica e resignada. Calejou-se-me a alma a pouco e pouco, e o meu coração literalmente morreu (R. p. 156).

Assim, o tom lírico dos enunciados expostos por Lúvia se entrelaça, em certos momentos, ao discurso irônico e anti-romântico do narrador. No trecho acima, é possível identificar o trabalho simultâneo com a função poética e emotiva da linguagem. Lúvia, ao estabelecer uma comparação entre o processo de ceifa da ilusão amorosa traça um paralelo entre folhas secas/ folhas verdes, que correspondem à esperança/ desesperança, e vegetação em vigor/ vegetação morta, que corresponde respectivamente ao estado de amor intenso/ estado de desilusão amorosa. A utilização do verbo “arrancar” torna a ação mais agressiva, desembocando na aridez, ou seja, na infertilidade do espírito para com a esperança.

Ao centrar o ato enunciativo na própria mensagem, observamos de forma implícita uma seleção e combinação vocabular. O discurso passa da função referencial que possuía até então para a função poética da linguagem. Ao se demorar na descrição imagética, há uma distração do ato de narrar num processo de idealização, que conduz à transfiguração do momento narrado. Quando a estrutura textual opta pela pontuação, ao invés de fazer uso dos conectivos, introduz um ritmo não linear, quebrando a logicidade e favorecendo a supremacia da sonoridade. É o que se observa no trecho do romance **Ressurreição**, em que o discurso é entrecortado:

“Não!” pensava Livia, “o amor não dorme assim tranqüilo em dias de infortúnio e desespero. Criança inconsciente que te supões alar às regiões do sol, que sabes tu dos precipícios da viagem, que conheces tu das voragens do coração?” (R. p. 172)

Apesar do trabalho com a sonoridade, que possibilita uma sensação de movimento, não há em **Ressurreição** a presença da musicalidade que é próprio do lírico. Outro recurso próprio do discurso poético é a desobjetivação do objeto e a construção lírica do mesmo:

O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, como um fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína. (R. p. 130)

Livia é descrita como uma estátua. Sente-se, desde a primeira frase, a sonoridade por meio da aliteração na repetição da sonoridade da letra “s”: “os contornos delicados e graciosos do busto”. Há, na descrição da cena, a diminuição da sensação de movimento que converge para a idéia de estátua, que vai do “ondular ligeiro” para “o braço atirado molemente no regaço”. O trabalho sinestésico visual ainda é complementado pelas cores “alvura/sombria”, tirando da personagem qualquer coloração que possa lhe dar vida. Essa forma de descrição ressalta a idealização da mulher que gera uma forte expressão de lirismo e se volta para a sublimação. Já na descrição da mesma personagem, sob o olhar de Félix, podemos sentir um segundo acento que advém do discurso do narrador:

Félix examinou-lhe detidamente a cabeça e o rosto, modelo de graça antiga. A tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebem antes do contato das mãos. Na testa lisa e larga, parecia que nunca se formara a ruga da reflexão; não obstante, quem examinasse naquele momento o rosto da moça veria que ela não era estranha às lutas interiores do pensamento: os olhos, que eram vivos, tinham instantes de languidez; naquela ocasião não eram vivos nem lânguidos; estavam parados. Sentia-se que ela olhava com espírito. (R. p. 130)

O trecho é marcado pela construção romântica da imagem. Por meio da descrição detalhada, do uso de metáforas e sinestésias, evidencia-se o enunciado lírico, que não se apresenta sem entraves, uma vez que sentimos o preconceito e a ironia nas construções das frases que nos permitem uma leitura além do sentido primeiro. Em “tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebiam antes do contato com as mãos”, notamos a contradição que sutilmente o narrador estabelece entre cor-textura, pois a cor morena não pressupõe a maciez da pele de Lívia. Na descrição subsequente, o narrador indicia a “ausência da ruga da reflexão”, introduzindo um tom irônico que faz pensar na ausência de reflexão por parte da mulher, mas logo após retrata-se dizendo: “não era estranha às lutas interiores do pensamento”.

O processo de poetização do discurso ocorre conforme Costa Lima (1995) denomina “corrosão da linguagem”. Condensa-se a palavra poética por meio da construção de frases nominais. Assim, a corrosão da linguagem pode ser entrevistada pela utilização de frases coordenadas, em que há recorrência à repetição possibilitada pelo emprego do artigo indefinido no início de cada sentença e da preposição “sem”, que cria um paralelismo entre elas:

Para mim era um êxtase divino, uma espécie de sonho em ação, uma transfusão absoluta de alma para alma, para ele o amor era um sentimento moderado, regrado, um pretexto conjugal, sem ardores, sem asas, sem ilusões... (R. p. 154)

O posicionamento introspectivo proporciona um questionamento e reforça a proximidade entre narração, ensaio e poesia, favorecendo o caráter estético da obra. O intelectual e o emocional se fundem, conduzindo não só ao lírico que preza o “emocionalizado”, mas também à subjetividade em que a voz da enunciação lírica, além de se apresentar como a inteligência que poetiza a obra, registra o seu ponto

de vista individualizado. Em **Ressurreição**, podemos observar como pode ocorrer essa fusão lírica entre ensaio e poesia:

“Por que razão”, pensava ela, “me há de lançar a providência esta gota amarga na taça das minhas delícias? Se eu ao menos o ignorasse...a minha felicidade não seria travada de remorsos... Felicidade?”, continuou ela dirigindo pensamento a uma nova ordem de idéias; “será deveras felicidade? O sonho, tantas vezes dissipado, realizar-se-á, enfim?...Há quase um ano eu pus toda a minha existência nesta vaga probabilidade; está próximo o termo, não sei que sorte avessa me repele para longe... Chamam-me bela; devia talvez contentar-me com ser admirada...” (R. p. 178)

A recorrência ao monólogo interior nos permite identificar, em vários momentos, dois tons distintos num mesmo discurso: “as reservas irônicas” e insinuações do narrador conjugadas à expressividade da fala da personagem. Todavia, na composição discursiva efetua-se o apagamento das fronteiras entre o discurso do narrador e o discurso da personagem, já que ambos norteiam-se por um mesmo ponto de vista:

Félix é que não iria parar no claustro. A dolorosa impressão dos acontecimentos ao que o leitor assistiu, se profundamente o abateu, rapidamente se lhe apagou. O amor extinguiu-se como lâmpada a que faltou óleo. Era a convivência da moça que lhe nutria a chama. Quando ela desapareceu, a chama exausta expirou. Não foi só isto. A sagacidade de Lívia adivinhara as provações que lhe daria o casamento. Quando de todo se lhe calou o coração, Félix confessou ingenuamente a si próprio que o desenlace de seus amores, por mais que o mortificasse outrora, foi ainda assim a solução mais razoável. O amor do médico teve dúvidas póstumas. (R. p. 195)

O narrador, em repetidos momentos, apresenta os pensamentos e reflexões das personagens, favorecendo a marca da subjetividade na vivência que enuncia, já que não pode efetuar uma profícua separação dos discursos. O discurso de Félix se apresenta com tom cético, irônico, próprio do caráter descrente da personagem e a isso se agrega toda forma de juízo que o próprio narrador emite sobre ele. Em Lívia, todavia, o discurso volta-se ao viés romântico:

Lívia não se acostumou a ler logo na fisionomia do médico. Ele possuía em alto grau a faculdade de esconder o bem e o mal que sentisse. Era uma faculdade preciosa, que o orgulho educara, e se fortificou com o tempo. O tempo, entretanto, a pouco e pouco lhe foi adelgaçando essa couraça, à

medida que se prolongava e multiplicava a luta. Então os olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as tempestades do coração. Às vezes, no meio de uma conversa indiferente, alegre, pueril, os olhos de Lívia se obscureciam e a palavra lhe morria nos lábios. (R. p. 146-147)

O narrador apresenta-se como possuidor de um ponto de vista mais perspicaz, pois apesar de Lívia, em sua visão romantizada da existência, não ter condições de observar a dubiedade de Félix, ele, a nós leitores, a denuncia. Após emitir juízos, o narrador parece abandonar o discurso para que a voz de enunciação lírica se evidencie: “[...] os olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as tempestades do coração.”

Notadamente o narrador introduz-se no pensamento da personagem e não podemos mais obter uma separação rígida dos discursos, já que parece ser o juízo do narrador o avaliador de Félix. A representação da linguagem das personagens pelo narrador ocorre de forma híbrida, porque este gerencia, em dados momentos, simultaneamente, dois pontos de vista: o lírico-romântico-subjetivo e o narrativo-realista-objetivo.

2.1. Por entre os fios do lirismo: o idílio amoroso

No século XVIII, os questionamentos sobre o emprego do tempo na literatura foram elevados a alto grau. Uma das formas de percepção do tempo foi a identificação do idílio. O idílio atua como forma de restauração do complexo antigo e do tempo folclórico. Dentre as diferentes formas de idílio, identificamos em **Ressurreição** o idílio amoroso.

Segundo Bakhtin (1998), todo e qualquer idílio se manifesta pelo respectivo caráter e grau de engajamento metafórico de cada elemento com o todo do idílio, ou seja, a forma de organização entre as ligações reais ou metafóricas e o grau apresentado pela presença do elemento lírico-subjetivo. Há também o envolvimento da questão temática e do grau de sublimação que é empregado ao tema.

A primeira forma de identificação do idílio é, segundo Bakhtin (1998), a ligação entre as categorias de tempo e espaço, ou seja, a ligação da vida e dos seus acontecimentos a um lugar determinado. Em **Ressurreição**, o tema do idílio é

apresentado já no início do livro, quando o narrador apresenta-nos o recanto em que vive o protagonista: “Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras” (R. p. 117).

A vida idílica e o transcorrer da mesma se passa sempre num espaço em que foi escrita a história da personagem, em que possa se identificar com as suas gerações passadas que ali habitaram. O regresso de Lívia à cidade, depois de morar por dois anos em Minas, é o marco do início dos acontecimentos principais da diegese, na pretensa intenção de abarcar num mesmo lugar e nas mesmas condições de antes de seu exílio o ritmo cíclico do tempo, um ritmo marcado pelo retorno, que em **Ressurreição** entrelaça o tempo da juventude ao tempo da velhice. Esse ritmo pode ser observado pelo capítulo inicial “No dia de ano-bom” e pelo capítulo final “Hoje”. A inversão temporal deixa mais acentuada as marcas da passagem do tempo e a proximidade entre passado e presente. O caráter lírico-subjetivo da descrição final de Lívia permite essa aproximação:

Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. [...] Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconheciam agora. Talvez o tempo lhe respeitasse a beleza, a não ser a catástrofe que lhe enlutou a vida. Já na meiga e serena fisionomia vão apontando sinais de decadência próxima. Os poucos que lhe freqüentam a casa não repararam nisso, porque a alma não perdeu o encanto, e é ainda hoje a mesma feiticeira amável de outro tempo. Ela, sim, ela vê que a flor inclina o colo, e que não tarda o vento da noite a dispersá-la no chão. (R. p. 194-195)

Podemos perceber do trecho descrito o engajamento metafórico em estrita ligação com a natureza. O real que se compõe de aspectos básicos da realidade da vida se atrela por metaforização aos aspectos da natureza, primando pela sublimação numa atitude de construto idílico.

Uma das particularidades que Bakhtin (1998) ressalta, encontramos em **Ressurreição** é: a presença da fusão entre a vida humana e a vida da natureza. Essa unificação do ritmo e a utilização de uma linguagem comum as duas pode ser percebido na maioria dos trechos líricos identificados no romance: uma linguagem que se utiliza da metaforização da natureza, suspendendo a convencionalidade da linguagem:

O tempo tinha melhorado. O sol reaparecera entre duas nuvens, dando de chapa nas árvores molhadas de chuva e nos telhados que escorriam um resto de água. Dissera-se que a natureza queria fazer outro contraste ao inverno do da manhã, porque, se a tarde sorria alegre, o homem dava sinais de tempestade interior. (R. p. 183-184)

A metaforização, que evoca os elementos da natureza, atua como forma de contrapor a simplicidade da vida no seio natural e a redução da mesma ao amor sublime, às convenções sociais e à complexidade da vida privada. Segundo Bakhtin (1998), é também tratando do tempo folclórico, que o idílio amoroso aborda temas como o amor e a morte, já que caracterizam o verdadeiro tempo orgânico da vida.

O idílio está atrelado ao trabalho com o tempo ancilar, um tempo primitivo que aborda a natureza, o amor, a família, a procriação e a morte, não de forma simplista como poderia supor, mas isolados e sublimados. Assim, a idade do homem e a repetição cíclica do processo da vida são largamente enfatizados:

Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e alguns homens de Estado. Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso. A sua vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama; passara os primeiros anos da mocidade a suspirar por coisas fugitivas, e na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza (R. p. 117).

Com a sublimação dos elementos do idílio, o amor se torna fatal para os amantes, contíguo à morte e à natureza. O aspecto da natureza vai sendo modificado de acordo com a associação que se pretende fazer. Podemos observar a tonalidade da metaforização efetuada a partir de duas citações:

-E sou, disse ela reclinando-se molemente no sofá; andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte. Vale a pena comprar o prazer de uma hora por alguns dias de enfado.

- Não vale, respondeu Félix, sorrindo; esgota-se depressa a sensação daquele momento rápido; a imaginação ainda pode conservar uma leve lembrança, até que tudo se desvanece no crepúsculo do tempo. Olhe, os meus dois pólos estão nas Laranjeiras e na Tijuca; nunca passei destes dois extremos do meu universo. Confesso que é monótono, mas eu acho felicidade nesta mesma monotonia. (R. p. 129)

Era sol-posto, hora de melancolia; tudo ali em volta assumia a cor pardacenta e luminosa dos últimos instantes da tarde. (R. p. 169)

Em ambos trechos observamos a linguagem metaforizada que mantém estrita relação com a natureza, como em todo o resto do romance. No entanto, no primeiro, a tonalidade vitalícia predomina e podemos entrever da colocação de Félix a autêntica presença do idílio. No segundo trecho, a tonalidade sombria representa a morbidez humana.

Diante da divisão proposta por Bakhtin (1998) sobre as diferentes tendências de manifestação do idílio no romance, em **Ressurreição** pode ser entrevista a “influência do idílio no romance sentimental do tipo de Rousseau” que abarca o trabalho na elaboração do tempo e direciona-se para as vizinhanças idílicas que podem ser identificadas na passagem do tempo, com ênfase à idade, ao amor e à morte.

2.2. Ilhotas de lirismo à margem da história

Ao realizar um estudo da estrutura composicional do romance, cujo enunciado se apresenta híbrido em especial no que diz respeito à conjunção da enunciação de voz lírica com a de voz narrativa, torna-se fundamental investigar a forma pela qual o lirismo se introduz no romance, alterando sua configuração. Observando que a lírica modernista, segundo Hough (1989), destaca nos poemas em prosa o desaparecimento de todas as delineações propostas pela narrativa ou pela sequência lógica, entendemos que pode haver um atrofiamento do ato de contar, ou seja, uma secundarização da história em virtude dos entraves que os núcleos poéticos liricizados geram quando o lirismo se introduz no discurso narrativo.

Esse processo de quebra da sequência narrativa já pode ser identificado em **Ressurreição**, mas o observamos com maior frequência em **Dom Casmurro**. No romance em questão, os recursos que correspondem à lírica modernista foram utilizados de forma ancilar, pois as intervenções líricas não chegam a abalar a estrutura do romance, apesar de se inserirem no texto modificando sua configuração.

Ressurreição se comporia, segundo a distinção realizada por Bakhtin (1998, p. 124), de “gêneros intercalados”, ou seja, admite em sua composição outros gêneros, que mantêm suas respectivas originalidades linguísticas e estilísticas, não chegando a determinar a estrutura do conjunto, não constituindo, portanto, variantes

particulares do gênero romanesco, tais como o romance lírico. Os núcleos poéticos são, nesta pesquisa, identificados pela presença da descrição, da digressão e do ritmo que permitem uma fragmentação da história por meio do embotamento narrativo e da alternância entre o eixo referencial e poético.

Bakhtin (1998) observa que há uma voz solitária que caracteriza o discurso da poesia. Como observamos em **Ressurreição**, quando não há a expansão da modulação lírica do discurso narrativo, o lirismo mantém-se restrito a formas isoladas. Talvez, por isso, Rosa Goulart (1990) tenha selecionado a expressão “interferências líricas” para caracterizar momentos isolados em que o lirismo, ao permanecer num espaço delimitado, não se propaga para todo o texto romanesco.

Em **Ressurreição**, há um processo de secundarização da história que se torna visível desde o início da narrativa. Essa secundarização da diegese implica também uma modificação de toda estrutura narrativa no que concerne ao tempo, espaço, enredo, conflito e desenlace. Já foi observada pela crítica, a quase ausência de enredo nesse romance, que pretende, antes, uma análise de caracteres. Relegando a história para um segundo plano, há o afastamento temporal:

Naquele dia, - já lá vão dez anos! – o Doutor Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes se destacavam no azul do céu. Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semi-urbana, semi-silvestre que lhes pode oferecer uma chácara de Laranjeiras. Parecia que toda a natureza colaborava na inauguração do ano. Aqueles para quem a idade já desfez o viço dos primeiros tempos, não se terão esquecido do fervor com que esse dia é saudado na meninice e na adolescência. Tudo nos parece melhor e mais belo, - fruto da nossa ilusão, - e alegres como vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte.

Teria esta última idéia entrado no espírito de Félix, ao contemplar a magnificência do céu e os esplendores da luz? Certo é que uma nuvem ligeira pareceu toldar-lhe a frente. Félix embebeu os olhos no horizonte [...] (R. p. 117)

A personagem em cena caracteriza a história narrada e o recuo dela significa também o recuo da diegese. O aparecimento da voz de enunciação lírica se dá quando há a suspensão temporária das noções de tempo e espaço, recorrendo-se a um discurso digressivo, marcado pela subjetividade, na medida em que o eu se transmuta em eu narrante. Desse modo podemos observar que, ao se afastar do

tempo e do espaço da diegese – “... já lá se vão dez anos!” -, o narrador assume um posicionamento melancólico e saudosista, portanto, subjetivo.

O narrador abandona sua voz narrativa para adentrar numa descrição lírica do momento, como se houvesse um congelamento da cena e tudo pudesse ser observado sob as formas temáticas da lírica, que nesse discurso se configura pelo tratamento da natureza: observa-se a “fresca bafagem do mar” em contraste aos “ardores do estio”. Centrando-se na descrição da natureza, propõe uma visão lírica do tempo em que transcorreu a história que vai começar a narrar, utilizando-se da mistura semântica entre os dois momentos distintos: “Certo é que uma nuvem ligeira pareceu toldar-lhe a frente”, retoma o elemento nuvem que vem do tratamento lírico que deu ao discurso. Para restabelecer a coerência entre o discurso lírico e o narrativo, garante uma imagem poética em que há mistura sinestésica “[...] embebeu os olhos no horizonte.”

As descrições em **Ressurreição** direcionam o discurso para o presente estático e não para o futuro das ações. Cria-se um momento silencioso que pressupõe uma suspensão da história, apontando para um ritmo emocional que neutraliza a mobilidade física:

Longas lhe correram as horas, friamente longas como elas são, quando o coração padece ou espera. Enfim, caiu a tarde, apagou-se de todo o sol, as sombras da noite começaram a lutar com os derradeiros lampejos do crepúsculo, até que de todo dominaram o céu. A melancolia da hora insinuou-se no coração do médico, e a pouco e pouco lhe aquietou o desespero do dia (R. p. 148).

Os núcleos poéticos, dessa forma, atuam como formas de recuo, em que o tempo estático do lírico se sobrepõe ao tempo da dinâmica narrativa. Assim, observamos que os verbos padecer/ esperar/ apagar/ começar e dominar se voltam para estaticidade e os verbos que desencadeiam reação como correr e cair foram usados metaforicamente, fazendo referência às horas e à tarde, e não às ações das personagens.

Em **Ressurreição**, as descrições surgem atreladas ao caráter de romance psicológico e, portanto, de análise dos caracteres das personagens ou de suas ações. O autor não se utiliza de vocabulário pragmático, porque não possui o intuito de simplificar a idéia que a descrição quer transmitir. No romance em questão, a

descrição foge à sua função didática para atuar como construto de linguagem poética:

Félix levantou-se e foi buscar um par. Não tendo preferência por nenhuma senhora, lembrou-lhe ir pedir a filha do coronel. Atravessava a sala para ir buscá-la defronte, quando foi abalroado por um par valsante. Conquanto fosse navegante prático daqueles mares, não pode evitar o turbilhão. Susteve o equilíbrio com rara felicidade e foi procurar melhor caminho, costeando a parede. Nesse momento os valsantes pararam perto dele. Pareceu-lhe reconhecer Lúvia, irmã de Viana. (R. p.126)

Há um visível processo de projeção do eixo da similaridade sobre o da contigüidade em que a função poética se instala por meio da comparação de Félix a um capitão do mar. O campo de significado desencadeia-se a partir de tal comparação, estabelecendo relações sintagmáticas entre as palavras navegante, mares, turbilhão, costeando. Na descrição, ocorre esse processo de metaforização porque, ao elevar o objeto em nível do desconhecido, o autor leva a linguagem a sua expressão máxima, no intento de possibilitar uma nova visão do objeto. Desse modo, o processo inferido da descrição pode ser observado a partir do tema central reconhecido no objeto, que é caracterizado por Félix e metaforicamente identificado no “navegante” e nos componentes que se associam à situação descrita.

Ao descrever Félix, rapidamente em meio à efetiva construção do discurso narrativo, o narrador utiliza-se da tensão entre a função referencial e poética da linguagem:

A cor do rosto era um tanto pálida, a pele lisa e fina. A fisionomia era plácida e indiferente, mal alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto. (R. p. 117)

Podemos inferir a utilização da função poética da linguagem na seleção vocabular que não se dá de forma aleatória. As palavras cor/ rosto/ morto mantêm um contraponto com a claridade sugerida pelas palavras pálida/ plácida numa tentativa de traçar o próprio desenho da personalidade de Félix, de materializar a ambigüidade que nela se encontrava. A maior denuncia parece estar no olhar, já que a aparência “plácida e indiferente” não garantia maiores descobertas. O olhar apresenta a denúncia da alma: “ordinário frio”, que reforça a idéia do obscuro pela expressão “mal alumiada”.

Segundo Ivan Teixeira (1988), apesar de caracterizar-se a rigor pelas descrições metaforizadas, **Ressurreição** não se desvinculou de todo do gosto das descrições românticas. O que se pode observar na descrição da personagem Raquel:

“[...] interessante criança de dezessete anos, figura delgada, rosto angélico, formas graciosas, toda languidez e eflúvios. Era uma dessas mulheres que fazem o mesmo efeito que um vaso de porcelana fina, toca-lhes com medo de as quebrar. (R. p. 126)

Tal descrição arraigada à cultura romântica parece ter o propósito de opor-se à sensual descrição de Lívia. A personagem Raquel, descrita de forma angelical, atua como contraponto à personagem Lívia:

[...] a cabeça e o rosto, modelo de graça antiga. A tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebem antes do contacto das mãos. Na testa lisa e larga, parecia que nunca se formara a ruga da reflexão; não obstante, quem examinasse naquele momento o rosto da moça veria que ela não era estranha às lutas interiores do pensamento: os olhos, que eram vivos, tinham instantes de languidez; naquela ocasião não eram vivos nem lânguidos; estavam parados. Sentia-se que ela olhava com espírito. [...] O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio (R. p. 130)

Em **Ressurreição** a descrição apresenta um papel de relevo, pois elas se apresentam como forma de intervenção lírica. Como romance heterodiegético, muitas vezes é preciso que o narrador se apague na descrição para dar fidelidade ao pensamento do outro. Segundo Goulart (1990), ele deixa marcas, indicadores discursivos, de que a narração foi substituída pela descrição, e de que pensamentos e sentimentos da personagem passam a conduzir o discurso de forma autônoma:

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjeturar as causas dela, recordava um gesto de véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça. (R. p. 146)

Podemos observar os marcadores discursivos quando o narrador entrelaça seu discurso ao pensamento de Lívia e daí perceber a mobilidade de focalização que o narrador heterodiegético apresenta. O pensamento de Félix também pode ser percebido quando efetua a descrição da sensação vivenciada diante da constante suspeita do comportamento de Lívia. No entanto, o mesmo amor é descrito em outro momento pela própria personagem e alargada pelo olhar do narrador sem a negatividade e nostalgia de outrora, mas voltando-se à presença da sensibilidade lírica:

Fizeste brotar dentre as ruínas uma flor solitária, mas bela; única neste árido terreno do meu coração. Não basta; é preciso agora um raio que a anime e lhe conserve o perpétuo viço; essa é a confiança, não de uma hora, mas a de todos os dias, a que não falece nunca e nos restitui a serenidade dos primeiros tempos. Sem ela, o meu amor será um largo e inútil martírio. Dizendo isto, conchegou-a ao seio; tocaram-se quase os rostos, que a ternura, não a voluptuosidade, enlanguescia. Não foi longo esse instante de mútua contemplação, mas valeu por muitas horas de prática. Se a vida pudesse ser eternamente aquilo, é provável que o coração de Félix adquirisse a paz que almejava. Enfim, a moça deixou cair o corpo, como se lho debilitasse o peso das comoções tão vivas, e a palavra afluíu aos lábios de ambos. (R. p. 157)

A modernidade de **Ressurreição**, apontada pela crítica, surge também da constante utilização de digressões. Embora o narrador se apresente heterodiegético, a constante relação narrativa com os processos subjetivos da despersonalização favorece o surgimento do lirismo, pois não se trata somente de introspecção psicológica, mas de poetização:

A viúva tornou a ocupar-lhe o espírito. Recapitulou então tudo o que se passara em Catumbi, as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua; evocou a imagem da moça e viu-a junto dele, pendente de seus lábios, palpitante de sentimento e ternura. Então a fantasia começou a debuxar-lhe uma existência futura, não romanesca nem legal, mas real e prosaica, como ele supunha que não podia deixar de ser com um homem inábil para as afeições do céu. (R. p. 141)

O fluxo de pensamentos da personagem perpassa a fala do narrador, sem um progressivo encadeamento lógico “[...] as palavras trocadas, os olhares ternos, a confissão mútua [...]”. O discurso ficcional abre-se, desse modo, às formas

poetizadas, já que por meio da representação de estados íntimos da consciência desfaz-se a superfície ordenada da realidade para inserir o fragmentário da consciência humana.

A fragmentação, que advém das diferentes formas de introdução do lirismo, pode ser sentida no entrecruzamento de falas que se referem à diegese e aos comentários tecidos pelo narrador que atuam como parênteses na história: “A viúva era um pouco sarcástica, mas daquele sarcasmo benévolo e anódino, que sabe misturar espinhos com rosas” (R. p. 130). Além das várias digressões que tornam explícita a fragmentação do discurso, observamos o ritmo como a forma mais complexa de introdução do lirismo.

O ritmo da narrativa apresenta-se circular, isto porque o próprio início já supõe um retorno ao passado: “Naquele dia, - já lá vão dez anos!” (R. p. 117). Com o uso do pronome demonstrativo, o narrador evidencia sua distância temporal e a do leitor em relação àquilo que narra, notificando uma recriação do ocorrido, já que tal situação não pode mais ser apreendida no momento presente. Assim também se explica a grande quantidade de digressões e juízos de valor que a instância narrativa agrega ao enunciado: distanciado do fato pelo tempo, é mais conveniente que este analise o ocorrido do que propriamente diga do ocorrido.

Utilizando a terminologia de Octávio Paz (1982), o andar narrativo em **Ressurreição** se transmuta em dança. Como foi enfatizado pela crítica, a quase ausência de enredo não permite que o discurso narrativo atinja uma meta precisa, o foco está mais no ato enunciativo em si que na própria diegese. Assim, não somente o trabalho com a sonoridade pode ser observado, mas também um trabalho com a cadência rítmica, que é construído a partir da introdução de formas ritmadas que permitem que o discurso fuja à linearidade.

Uma das formas de observar o emprego do ritmo na prosa é analisar a existência de frases que não obedecem à ordem narrativa, em que o enunciado é direcionado à construção da imagem:

[...] eu tenho a infelicidade de não compreender a felicidade. Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida, incapaz de fidelidade, incapaz de constância. O amor para mim é o idílio de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas. (R. p. 122)

De acordo com Paz (1982), o “fluxo e refluxo da imagem” apresentam-se a partir de formações desconexas: “coração defeituoso”, “espírito vesgo”, “alma insípida”, “sem chamas”, “nem lágrimas”, para formar o todo: a representação imagética do sentimento de Félix. Além de recorrerem à analogia, são voltadas à negação e à nostalgia.

Em diversos momentos a narrativa vai dividindo espaço com a voz da enunciação lírica, que conduz a linguagem da “marcha” para a “dança”. Em não raros casos, observamos a confluência de dois discursos com marcas distintas que vão da presença do discurso de voz narrativa ao discurso de voz lírica, que se marca pelo uso da sensibilidade e pelo trabalho com a linguagem. E mesmo não se apresentando analógica, porque ancilar, propõe um discurso diferenciado:

Lívia preferia decerto uma confiança honesta e leal, mas a desconfiança estava longe de lhe amargurar o coração, aceitava-a com alegria.

- Antes isto, dizia-lhe depois de uma reconciliação; vejo que me ama. A confiança também se parece com a indiferença, e a indiferença é o pior de todos os males.

Esta filosofia teve seus instantes de desmaio. Não bastava a força do amor para resistir à suspeita de todos os dias, que se apagava às vezes logo, mas que renascia depois, para de novo se apagar e renascer. (R. p. 146)

O trecho descrito apresenta a fala de Lívia que depois é analisada pelo próprio narrador. A expressão “Esta filosofia teve seus instantes de desmaio” já aponta para uma enunciação que caminha para a “dança”: há um jogo com a temporalidade que pode ser entrevisto na seleção vocabular “todos/ às vezes/ depois/ de novo”, que propõe não a intensificação da ação, mas seu embotamento, criando a imagem da fragilidade que a “força do amor” tem em relação à força da suspeita que “resiste/ se apagava/ renascia/ se apagar/ renascer”.

Capítulo III – Dom Casmurro: a prosa impressionista de caráter multitonal e híbrido

Ao contrário de **Ressurreição**, que é escrito antes mesmo do início de Baudelaire iniciar-se como poeta moderno, **Dom Casmurro** é elaborado quase uma década depois do início da difusão dessa poesia. Enquanto romance realista, a obra apresenta-se sob um realismo multitonal e híbrido, sendo identificada nos estudos de Merquior (1996) como romance de cunho impressionista.

O romance impressionista norteia-se pelo “romance psicológico” de tipo moderno, ou seja, foge a uma estrutura linear. A história é narrada pelo protagonista e se desenvolve tendo como foco central o tempo e os ritos da memória. Apesar de Merquior (1996) dispor **Dom Casmurro** no centro da prosa impressionista, interessa-nos particularmente a aproximação que estabelece entre o romance impressionista e a lírica de Baudelaire – fundador da poesia moderna. Ambos são aproximados pela sensação da perda de qualidade da existência, ou seja, a subjetividade que volta-se para a dolorosa vivência fundamentada na vida moderna.

Segundo Merquior (1996, p. 207-208), “[...] o grande e originalíssimo representante nacional do espírito e da letra da literatura impressionista é Machado de Assis”. O crítico fundamenta sua afirmação na problematização evidenciada nos romances machadianos que discutem o sentido da existência, inscrevendo-se no centro vivo da tradição moderna. Embora os modelos dessa tradição já estivessem presentes na literatura brasileira, tanto na lírica quanto na narrativa, não havia qualquer impulso filosófico que conduzisse os textos poéticos a uma visão problematizadora, reforça Merquior.

A utilização da técnica narrativa que prima pela aguda percepção do tempo e a produção de um subjetivismo decadente de seus personagens, segundo Merquior (1996), direciona a produção machadiana para o cunho impressionista. **Dom Casmurro** apresenta arguta excelência técnica, uma vez que mostra um complexo trabalho com a temporalidade e a personagem Bento desvela subjetivismo decadente. Há um intenso trabalho baseado no relato subjetivista, contado por um narrador autodiegético que evoca a presença do passado com o intuito de restaurá-lo por meio da reprodução da casa em que se criara e da inscrição do discurso, que

visa “restaurar na velhice a adolescência”. Nesse trabalho com a temporalidade, Merquior (1996) identifica um verdadeiro “idílio” formado em Matacavalos.

Também condizente com a forma impressionista é o trabalho com a sugestividade, que em **Dom Casmurro** atinge o ápice. A sugestividade está associada a uma das formas de expressão da lírica moderna que prima pelo obscurecimento das relações entre sujeito-objeto de enunciação. Apesar de todos os pontos de contato que se estabelecem entre o romance de técnica impressionista e a presença do lirismo no discurso, a pedra de toque dessa aproximação parece estar na sensibilidade para transformar o ideal contemplativo em experiência emocional evocada pela recordação. É o que Merquior (1996, p. 246) define como “[...] saudade do tempo perdido, e da sensação insubstituível do tempo reencontrado”, em que o relato subjetivo é regido pela consciência do tempo íntimo, caracterizando o ritmo interior.

Essas aproximações nos ajudam a sustentar a vertente lírica em **Dom Casmurro**, que já estava indiciada em **Ressurreição**. Fundamentando-nos na concepção de hibridismo, apreendemos o discurso lírico, que se apresenta sob o caráter de gênero intercalado. Diferentemente do que ocorre em **Ressurreição**, em que o lírico permanece à margem do discurso narrativo, mantendo sua autonomia linguística e estilística, em **Dom Casmurro**, o lirismo exerce um papel determinante na estrutura do conjunto, implicando uma das variedades do gênero romanesco: o romance lírico.

Segundo Goulart (1990), o romance lírico compõe-se das relações entre o modo narrativo e o modo lírico. Embora os dois modos tenham diferentes mecanismos de enunciação e discursivização, notamos que havendo um entrecruzamento de ambos, é possível atribuir-lhe um caráter híbrido que pode ser identificado tanto nas estruturas textuais, quanto na modificação das unidades básicas que rege o mundo ficcional.

3.1. A inscrição do “eu” no discurso narrativo de modalização lírica

O hibridismo entre o estilo lírico e o estilo narrativo se apresenta em **Dom Casmurro** de forma diferente de **Ressurreição**, uma vez que não é possível em nível textual, realizar uma separação rígida entre o enunciado lírico e o narrativo.

Isto ocorre porque o discurso pertence a um único falante, Dom Casmurro, que se apresenta como narrador autodiegético e é, portanto, responsável pela inscrição de dois tons nos limites de um único conjunto sintático. Embora essa separação não possa ser realizada, ela pode ser identificada a partir da inscrição do eu de forma subjetiva no discurso.

A subjetividade, em **Dom Casmurro**, pode ser observada em duas formas distintas: ora no processo de despersonalização que conduz a uma tensão, uma vez que o sujeito, enquanto ser de linguagem, edifica um processo pendular entre a utilização da função referencial e a função poética, ora no discurso emocionado, no qual a função poética ainda impera, gerando o obscurecimento dos enunciados permeados pelo negativismo que o lirismo modernista imprime ao discurso, constantemente entrecortado pela ironia que disciplina a emoção.

A despersonalização, denominada por Sofia de Souza Silva (2008) como “poética de impessoalidade” consiste no reconhecimento da voz de enunciação lírica não mais como uma voz pessoal, mas como parte de um processo:

E implica também elidir o sujeito, ignorar seu estado de espírito, mantendo apenas a sua capacidade de ser sensibilizado pelo mundo. O sujeito poético torna-se somente uma instância em que o ser e o parecer das coisas se manifestam. Despersonalizar-se é dar-se ao mundo, é uma entrega. (SILVA, 2008, p. 305)

O sujeito empresta sua voz para substanciar o objeto, privando-se da evasão emocional. Em **Dom Casmurro** observamos esse processo, que direciona o trabalho de construção do enunciado para a tensão entre a função referencial e a função poética, apresentando também caráter metaficcional:

- *A vida é uma ópera* e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano e o contralto, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (DC. p. 817)

A metáfora entre a ópera e a vida é estabelecida primando pela função poética da linguagem. O narrador, embora fazendo referência à própria história que vai narrar, mantém-se impessoal, não por tempo prolongado, já que no capítulo seguinte adverte: “Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor” (DC. p.

819), indícios das relações amorosas que virão se estabelecer durante o desenrolar do romance.

Outro momento em que o processo de despersonalização fica evidente é quando trata das suas impressões sobre as semelhanças entre Ezequiel e Escobar, suposto amante de Capitu:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que já foi e não pode ser. Aqui podia ser e era. O costume vale muito contra o feito da mudança; mas a mudança fez-se, não à maneira do teatro, fez-se como a manhã que aponta vagarosa [...] (D.C. p. 932)

Em paralelo à construção da metáfora da mudança processada por Ezequiel há um esforço de construção dessa mudança, o narrador efetua a descrição de modo que o que permanece são as imagens e o ritmo da mudança: “o artista vai preenchendo e colorindo aos poucos”, “como a manhã que aponta vagarosa”. A idéia de movimento pausado quer transmitir a lentidão com que a mudança se efetua, confirmada pela advertência “a mudança fez-se, não à maneira do teatro”.

Mas se algumas vezes observamos a inscrição do eu enquanto ser de linguagem, em **Dom Casmurro** o que predomina é a supremacia do eu sobre o mundo narrado. Segundo Goulart (1990), a transição do modo narrativo para o modo lírico se dá na própria diegese, pois o mundo narrado de forma subjetiva pelo eu lírico, deixa de ser objeto e incorpora-se à própria vivência do sujeito. Referindo-se à construção da casa em que se criou, com o intuito do retorno ao tempo, o narrador volta-se para a re-significação da experiência vivida, numa visão lírica da existência:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o resto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (DC. p. 810)

Notamos que, no contexto do romance, o narrador deixa a descrição da primeira ação que vai narrar – a denúncia de José Dias – para depois da explicação que motiva a escrita do livro e o título do mesmo. Assim, vamos observando,

simultaneamente, o entrelaçamento dos dois estilos – o lírico e o narrativo – cuja sobreposição do ato enunciativo atua como índice da presença da voz de enunciação lírica.

Como sujeito narrante, Casmurro denota sua visão subjetiva do mundo e das coisas, que é revelada nos interstícios da narração. A vigência gramatical da primeira pessoa no romance se torna fundamental para a presença da subjetividade. O início do livro aponta para uma concepção lírica da vida:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço a espaço [...] O mais é análogo também e parecido. Tenho chacarinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (DC. p. 809-810)

Essa visão lírica ocorre porque há uma subjetividade que filtra e seleciona os elementos do exterior, ou seja, constrói-se um enunciado cuja significação vai para além da superfície, que se estabelece a partir desses recortes de realidade já vivenciada.

O trabalho com a sugestividade também se apresenta intenso sempre que a função poética da linguagem é ativada. Esse trabalho pode ser entrevisto toda vez que há o obscurecimento dos enunciados e a relação entre sujeito e objeto apresenta-se de forma indireta. Na escritura que Bento nos redigi depois de tornar-se Casmurro, os índices de suspeita sobre Capitu ocorrem efetivamente no capítulo CXXIII, intitulado “OLHOS DE RESSACA”, no entanto, já estão apontados desde o início da narrativa, embora de forma obscura, passem ao largo numa primeira leitura. No capítulo XXV, José Dias afirma ser oblíquo o olhar de Capitu, mas desde o capítulo XIV, quando Capitu insinua seu sentimento por meio da escrita de seu nome e do de Bento, o narrador faz referências indiretas ao comportamento da personagem:

Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissões de crianças [...] Os olhos fitaram-se e

desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... [...] Os olhos continuaram-me a dizer coisas infinitas... (DC. p. 823)

No capítulo XXV, o narrador subscreve a citação de José Dias: “Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (DC. p. 834). No capítulo XXXII, de mesma denominação que o capítulo CXXIII, o próprio Casmurro intervém no processo narrativo para revelar ao leitor, novamente, os olhos 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. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (DC. p. 843)

Após a descrição dos olhos, o narrador correlaciona de maneira ainda indireta a relação sintagmática de olhos com ressaca: “Ainda há pouco, falando dos olhos de ressaca, cheguei a escrever *Tétis*; risquei *Tétis*, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada” (DC. p. 844). Reiteradamente, o narrador distribui indícios pelo texto que auxiliam no obscurecimento e dificultam o entendimento, é o que fez no capítulo XXXVI: “Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada” (DC. p. 848).

Nesses trechos, Capitu se torna objeto-de-enunciação, alvo do sujeito que a constrói. Há uma desmaterialização da personagem enquanto persona para configurá-la como ser de linguagem. Percebe-se que a personagem sai de cena e seu lugar é ocupado pelo que, abandonando a si mesmo, confunde-se com a própria linguagem, possibilitando a passagem lírica. Não há, como se pode notar nos trechos citados, os sintomas da ficção. As personagens são, dentro do campo ficcional, objetos e não sujeitos representados pela ficcionalização. O processo de desmaterialização, de desobjetivação que toda estruturação da lírica pretende construir, instaura-se a partir de um trabalho artisticamente elaborado na e pela linguagem.

Ativando ainda o processo de obscurecimento, o jogo metafórico, caracterizado como um dos procedimentos que garante a **Dom Casmurro** o caráter de prosa poética, pode ser apreendido de uma análise realizada por João Alexandre Barbosa (2007) em **Leituras Desarquivadas**. Segundo o autor, há um obscurecimento dos índices na correlação sujeito-objeto, e no processo de “descascamento”, no qual a figura se desdobra por dentro de si: Capitu não será mais Capitu, há um trabalho de corrosão ativa que a transforma em “olhos de ressaca”.

No trabalho de construção lírica, o sujeito abandona a si mesmo, ativando um processo que pode ser nomeado, segundo Luiz Costa Lima (1995), como princípio-corrosão. Esse princípio, notadamente percebido na poesia de Drummond, propõe a trituração das coisas e dos objetos, que faz obscurecer os indícios necessários à correlação entre sujeito-objeto lírico. Por meio da observação do princípio-corrosão, nota-se a abstração que se evidencia na lírica modernista. Não há mais a figura do objeto, mas a construção de uma imagem que se constrói no jogo de palavras opostas: a experiência humana é vista de forma opaca, por isso permite-se abranger vida e morte, memória e presente, sem que esses se apresentem como termos que se oponham, mas como forma de reafirmar a unidade por meio da fragmentação.

A caracterização dos olhos de Capitu se dá de forma progressiva e a correlação que se estabelece entre sujeito-objeto é desvendada mais tarde. Depois dessa caracterização dada aos olhos de Capitu por José Dias “... de cigana oblíqua e dissimulada”, Casmurro os caracteriza em sua recordação como “olhos de ressaca”, que se correlacionarão com a morte por afogamento de Escobar. Conforme declara Barbosa (2007, p. 42):

[...] encontra, para dizer com T.S.Eliot, o seu “correlato objetivo” na imagem marinha, tradutora da morte de Escobar, interiorizada na percepção dos olhos de Capitu [...] Entre os olhos de Capitu e o cadáver de Escobar, a imagem marinha da ressaca é também força de atração capaz de tragar, “como a vaga do mar lá fora”, a imaginação do leitor.

A morte por afogamento retoma a metáfora de Casmurro para os olhos de Capitu “... os olhos fitaram o defunto (...) grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse também tragar o nadador da manhã” (DC. p. 927). Dessa

forma, a correlação só é esclarecida implicitamente, quando, no capítulo CXXIII, o leitor se depara com o mesmo título que o do capítulo XXXII “OLHOS DE RESSACA”. Esse jogo metafórico marca a dissonância – característica da lírica moderna – já que o leitor, numa mistura de fascinação e incompreensão, participa ativamente da “leitura do intervalo”, de que fala Barbosa (2007).

O lirismo que envereda pelas diferentes formas de arranjo da linguagem, aponta para o trabalho de seleção e combinação do vocabulário do enunciado lírico que pode se organizar a partir da correlação entre sons, ritmos e imagens. A imaginação possibilita-lhe o preenchimento do saldo emocional, retoma, então, as experiências vividas, preenchendo as elipses que o tempo causou à memória, dando-lhe, mesmo assim, contornos indefinidos:

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. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos móveis e costumes, pessoas e afeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarelas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão. (DC. p. 870)

O narrador deixa clara a impossibilidade de recordar com exatidão qualquer fato, a não ser os que se deram por repetição, ou seja, as descrições da casa, da família e de Capitu. Porém, indiretamente nos leva a pensar que tudo está permeado pela imaginação, já que se não se lembra “da cor da calça de ontem”, não poderia recordar-se dos fatos de toda a sua vida. A ironia no trecho seguinte vem da afirmação de haver livros “confusos” ou “omissos” e de, no caso dos omissos, o narrador afirmar que lhes preenche com a própria imaginação: “É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (DC. p. 871). Ironicamente sugere que preenchamos tudo que ele mesmo já desenhou pela memória, marcada por reflexão e pela própria vivência, agora observada do ponto de vista da maturidade. Pelo olhar regressivo, estabelece-se a emoção suscitada pela evocação de fatos passados.

Outro caráter que é freqüente em **Dom Casmurro** e pode ser observado na lírica modernista é a projetiva negativa, que se mostra de forma alargada, não só pela proporção de sentimento revelado na narração autodiegética, mas também pela

dissimulação do narrador-personagem. Ao dizer, por exemplo, que viveu o melhor que pode, observamos o questionamento e a melancolia que emerge da confissão:

Já sabes que a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária. Não lhe dei essa cor ou descor. Vivi o melhor que pude, sem me faltarem amigas que me consolassem da primeira. Caprichos de pouca dura, é verdade. Elas é que me deixavam como pessoas que assistem a uma exposição retrospectiva, e, ou se fartam de vê-la, ou a luz da sala esmorece [...] Agora, porque é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? (DC. p. 944)

As categorias negativas ressaltadas por Friedrich (1991) tais como angústias, degradações, obscuridades, o escuro e o sombrio, a dilaceração em opostos extremos e a inclinação ao nada, mantêm um diálogo que se estabeleceu com a tradição, ou seja, o lirismo volta-se ao sofrimento do homem uma vez que a negação atua como forma de oposição à ideologia vigente. O lirismo enquanto poética dos contrários recorre ao sentimento de angústia que caminha para a degradação, para o obscuro e para a morte. Essa evasão do social desemboca num lirismo de recordação voltado à infância, ou à memória, ou envereda pela vertente da ironia, desmascarando a falsa ordem existente e mostrando-se crítica pela oposição e pela recusa.

3.2. Fragmentação e desestruturação da história

Segundo a proposta de Goulart (1990), podemos dizer que, enquanto **Dom Casmurro** se apresenta como romance poético de narrador autodiegético e, portanto, mais vulnerável ao lirismo, **Ressurreição**, enquanto romance de narração heterodiegética, evidencia micro estruturas líricas. Quando o lirismo de micro estrutura se expande para todo o texto, fazendo com que este tome todo o romance, o mundo ficcional criado se torna dependente do narrador, uma vez que a subjetividade e a forma de ver o mundo desta entidade dominam o mundo narrado.

Assim a fragmentação e desestruturação da história, que acusam uma suspensão das categorias de tempo e espaço, evidenciam-se na sobreposição do ato enunciativo que ocasiona uma visível secundarização da história. O retardo do progresso narrativo é marcado pelas intermináveis formas de recuo da diegese, que se dão, assim como em **Ressurreição**, pela descrição, digressão e o ritmo. No

entanto, o discurso lírico não se mantém restrito as micro-estruturas líricas, mas expande-se para todo o romance.

A forma de organização do discurso pela fragmentação pode ser vista tanto na estrutura da diegese, quanto na estruturação dos capítulos. Associando o fragmento à noção de quebra e de ruptura, pode se dizer que “a lírica é o fio de água deslizante, insinuando-se subtilmente nos campos da narrativa, para se deter apenas quando esta atingir o seu término” (GOULART, 1997, p. 9). Dom Casmurro é um observador da própria obra em progresso. O processo de enunciação é constantemente quebrado com comentários que se mesclam ao enredo:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso de José Dias:

“Sempre juntinhos...”

“Em segredinhos...”

“Se eles pegam de namoro..?”

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior [...] E as vozes repetiam-se confusas:

“Em segredinhos...”

“Sempre juntos...”

“Se eles pegam de namoro...” (DC. p. 820)

A abdicação temporária da narrativa em favor da modulação lírica do discurso fica evidente quando o narrador salta da recordação do discurso de José Dias para a descrição da sensação recordante, num discurso altamente lírico. Ocorre o alargamento textual por meio do adicionamento da informação e mudança de situação, assim, o texto sofre uma “liricização” sem perder a narratividade.

O tom fragmentário pode ser entrevisto em todo o romance. Exemplifica-o uma ação particular, no capítulo III, descrita pelo narrador, num trecho de **Dom Casmurro** em que não percebemos a modulação lírica do discurso:

- Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

- Não acho. Metidos nos cantos?

- É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos (DC. p. 811).

As ações que caracterizam a catálise e as ações cardeais, que são identificadas por Goulart (1990) como os principais fatos que compõem o enredo, são caracterizadas como uma dinâmica inicial do evento, que faz evoluir o tempo, porque proporciona uma progressão da diegese. No entanto, mais tarde no capítulo XII, o narrador, passando à voz lírica da enunciação, liberta esse mesmo fato do contexto diegético em que a ação ocorreu para apresentá-la sob a modulação lírica, num momento de ruptura narrativa:

Vozes confusas repetiam o discurso de José Dias:

“Sempre juntos...”

“Em segredinhos...”

“Se eles pegam de namoro...?”

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior (DC. p. 820)

O caráter poético da linguagem utilizada mantém-se, segundo Goulart (1990), do fascínio de si própria. Observamos que a ação é esquecida, e o narrador demora-se na contemplação de si mesmo. A ação foi o ponto de partida para o encaminhamento da atitude lírica, e o discurso narrativo perdeu seu caráter de essencialidade diegética para permanecer na contemplação fora de qualquer tempo.

Outra forma de modulação lírica do discurso narrativo é a recorrência as anacronias definidas por Gerard Genette (1995) como “discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa. A anacronia, segundo o autor, pode ser classificada também como uma narrativa segunda, subordinada a uma primeira. As anacronias se dão por prolepse, que podem ser percebidas em **Dom Casmurro** pela antecipação narrativa de fatos declaradamente contados em versão retrospectiva. Genette (1995) ainda observa que as prolepses são próprias das narrativas autodiegéticas, como se pode ver neste trecho de **Dom Casmurro**:

Agora que lhe expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão. Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fí-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e

economia daquela outra, que desapareceu [...] O mais também é análogo e parecido. Tenho chacarinha, flores, legumes, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (D.C. p. 809-810)

O narrador apresenta no primeiro capítulo a antecipação de fatos que, pela ordem da diegese, deveriam compor o final do livro. No trecho, o narrador declara-se enquanto sujeito lírico, numa tentativa emocionada de recompor o tempo ido, indiciando que as ações que serão contadas apresentam-se dramáticas em contraste com a aparente serenidade que lhe desenha o espírito.

Atreladas ao embotamento narrativo, a introdução de micro estruturas líricas desviam não só o curso da ação narrativa, mas também desestruturam as categorias de tempo-espço para formar-se num espaço e num tempo próprio do lírico:

E o principal é que os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela má terra da verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se fizesse azul, o sol claro e o mar chão, por onde abríamos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo, até que outro pé de vento desbaratava tudo, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúbia, antes total, próxima e firme (DC. p.932-933)

A ênfase do discurso não está mais no “fazer”, mas no ser e sentir do homem. A descrição propõe a representação lírica da emoção, voltando-se à expansão da interioridade do eu. O estatismo da reflexão extasiada da vivência outrora experimentada aponta para a completude, e é evidenciado pela utilização de verbos em que a idéia de movimento está ausente. Em **Dom Casmurro**, encontramos o verbo ser/ ter/ tardar/ esperar/ dando idéia de estaticidade.

Em **Dom Casmurro**, repetidamente, o foco é desviado da cena principal e o narrador volta-se à memória. Por meio da recordação, descreve não a personagem, mas a sensação proporcionada pela ação passada:

Pois, francamente, só agora entendia a emoção que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. Os silêncios dos últimos dias, que me não descobriam nada, agora os sentia como sinais de alguma coisa, e assim as meias palavras, as perguntas curiosas, as respostas vagas, os cuidados, o gosto de recordar a infância. (DC. p. 821)

Com efeito, ao se examinar o trecho em questão, é possível afirmar que não se trata somente de narração, pois há a visualização de uma imagem dessa ação, justificando o uso do imperfeito, pois, de acordo com Maingueneau (2001, p. 67), esses verbos favorecem o embotamento narrativo: “O imperfeito não é capaz de estabelecer um processo na cronologia e sozinho não permite, portanto, narrar”. Assim, o que fica para o leitor, é a visualização de uma cena congelada, criando uma sensação de imobilidade, favorecendo a visualização lírica que o sujeito lança sobre a memória. A descrição integra a diegese, e apesar de se iniciar por um determinado referente – as conversas entre Bentinho e Capitu – estende-se, levando o referente a alargar-se na descrição da emoção do agora – momento presente do ato enunciativo. Essa pacificação diante do momento da reflexão ligada à emotividade deixa marcas poéticas no discurso que partiu do objeto, mas sustenta-se na memória.

A partir das leituras e análises de trechos dos romances, observamos que as descrições se tornam amplamente favorável à recepção da emoção do sujeito, expandindo essa mesma emoção para o discurso narrativo. A narrativa é tomada de um movimento oscilatório entre vivência e recordação; presente e passado; narrativo e lírico, em que a descrição se apresenta emancipada, surgindo dominante na cena enquanto “... criação artística que revela à cuidadosa selecção de um léxico e exprime o enebriamento do olhar, a concentração do pormenor, às vezes a submissão ao delírio dos sentidos, enfim, a visão poética do mundo” (GOULART, 1997, p. 22).

A digressão constitui outro recurso de forma de introdução e alargamento do lirismo na macro-estrutura textual de **Dom Casmurro**. O fato de haver um narrador autodiegético voltado à recordação “emocionalizada”, as digressões se direcionam para a ressonância de uma voz lírica:

Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. (DC. p. 843)

A reflexão - marcada pelo emprego de palavras opostas: infinito/ breve, felicidades/ suplícios, céu/ inferno, bem-aventurados/ condenados, delícias/ desafetos - converge para uma estruturação poética. Essas formas se repetem em **Dom Casmurro** a fim de garantir a poeticidade do texto e como forma de alargamento do discurso de voz lírica. Do contexto narrativo “Outra vez senti os beijos de Capitu” (D.C. p. 846), surge à digressão em tom lírico:

Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas. Ora, de todas as daquele tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais compreensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo. (D.C. p. 846)

Embora o ritmo seja inessencial à prosa, em **Dom Casmurro**, pela divagação do pensamento, o discurso regressa ao ritmo. Este processo ocorre pela poetização e liricização do discurso, pois pelo próprio trabalho com a linguagem e o emprego da emoção, a lógica que organizava o enunciado é substituída por correspondências, por analogias, e o que Valéry (1999) identifica como “marcha” é substituído por imagens que caminham para a “dança”.

Paz (1982) enfatiza a analogia em que a linha reta caracterizaria a prosa e o círculo a poesia. Em **Dom Casmurro** observamos constantemente que a linha reta do discurso narrativo volta-se para a forma circular, sendo o ritmo narrativo circular porque propõe desde seu início um retorno. O próprio ato de escrita do livro é um retorno, Dom Casmurro propõe uma estrutura circular quando recria a casa em que se criara, quando volta à adolescência. O retorno é sempre efetuado pela memória, o que abre caminho para que o ritmo interior se imponha, sem que seja antes processado pela sequência verbal. Sobressai a imagem, a emoção do “eu” inscrita na própria linguagem, gerando uma combinação de palavras que tende à musicalidade e à correspondência.

Observando o processo que se dá na macro estrutura textual, numa repetição de ciclos que é análogo à vida interior, voltamo-nos a análise de trechos em que o ritmo pode ser identificado no andamento, na altura e no timbre do discurso do narrador:

O céu estava meio enfarruscado. No ar, perto da praia, grandes pássaros negros faziam giros, avoaçando ou pairando, e desciam a roças os pés, na água, e tornavam a erguer-se para descer novamente. Mas nem as sombras do céu, nem as danças fantásticas dos pássaros me desviavam o espírito do meu interlocutor. (DC. p. 836)

No trecho selecionado, podemos notar que as pausas indicadas pelos sinais de pontuação criam um ritmo entrecortado pelo posicionamento da sílaba tônica na primeira sílaba de cada substantivo: **ar/ perto/ praia/ grandes/ pássaros/ negros/ giros/**. Sugerindo o próprio giro dos pássaros, as formas nominais no gerúndio - “avoaçando/ pairando” - deslocam o posicionamento da sílaba tônica para a segunda ou terceira sílaba poética, dando início a uma idéia de movimento prolongado: “desciam; tornavam; erguer-se; descer”, para, em seguida, voltar à utilização de substantivos como **roças/ pés/ água/ sombras/ danças**, cuja acentuação tônica se encontra na primeira sílaba. Assim o andar narrativo, a linha reta e sinuosa do discurso volta-se para uma estrutura circular, que cria um entrave da diegese, porque tem um fim em si mesmo e não faz a história progredir. Se observarmos o contexto diegético, do qual o trecho foi retirado, observamos que essas intervenções líricas se mantêm em alguns momentos ainda isolados, pois atuam como formas de discurso independente, assim como em **Ressurreição**.

No entanto, em sua maioria, estas formas de introdução do lirismo se expandem para a macro estrutura textual, num discurso que quase sempre se direciona à retórica do emocionalizado. As imagens que emergem da sonoridade e do trabalho com a linguagem reforçam a subjetividade da formação lírica:

A solidão era completa. Lembra-me que umas andorinhas passaram por cima do quintal e foram para os lados do morro de Santa Tereza; ninguém mais. Ao longe, vozes vagas e confusas, na rua um tropel de bestas, do lado da casa o chilrear dos passarinhos do Pádua. Nada mais, ou somente este fenômeno curioso, que o nome escrito por ela, não só me espiava do chão com gesto escarninho, mas até me pareceu que repercutia no ar. (DC. p. 857)

A musicalidade da linguagem se mostra como um procedimento singular da composição da expressão rítmica e lírica. Segundo Otávio Paz (1982), se o prosador buscar a coerência e a clareza de idéias, afasta-se da corrente rítmica porque esta se volta antes para a imagem que para a formação conceptual. Em “Capitu passou a ser a flor da casa, o sol das manhãs, o frescor das tardes, a lua das noites; lá vivia horas e horas, ouvindo, falando e cantando” (DC. p.890), percebemos a construção

das imagens numa estrutura temporal ordenada que engendra ritmo, pausas e continuidade. A ordem crescente “casa/ manhã/ tardes/ noites”, associada aos elementos da natureza compõe-se de pausas evidenciadas pelas vírgulas; depois da repetição “horas e horas” a continuidade vem sugerida pelo emprego do gerúndio: “ouvindo/ falando/ cantando”. O texto que avança para a significação poética se constrói por meio de convulsões paralelísticas. A prosa vai se transformando em poesia e quando o ritmo narrativo é quebrado, inicia-se uma melodia verticalizada:

Os castelos e os parques saíam maiores da boca dele, os lagos tinham mais águas e a “abóbada celeste” contava alguns milhares mais de estrelas centelhantes. Nos diálogos, alternava o som das vozes, que eram levemente grossas e finas, conforme o sexo dos interlocutores, e reproduziam com moderação a ternura e a cólera. (DC. p. 833)

O narrador constrói pela linguagem a dimensão do exagero de José Dias ao ler *Walter Scott*. A sonoridade e o ritmo crescente são sugeridos pelo acréscimo “maiores/ mais/ alguns milhares mais”. A alternância de vozes, expressa na oralidade da leitura de José Dias, é sugerida pela polaridade estabelecida no enunciado: “grossas / finas”, feminino / masculino” e “ternura / cólera”. Segundo Goulart (1990), essa técnica lírico-formal da poesia transferida para o romance, acentua a qualidade do mesmo em detrimento da quantidade: menos descrição de ações e maior significação: “Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos” (DC. p. 833).

Paz (1982) afirma que a prosa romântica foi quem abriu caminho para o salto que esta deu da razão à sensibilidade. O ritmo nasce do “emocionalizado” e todas as formas de “isolamento do discurso” atuam no sentido de interromper o compasso silábico e introduzir a irregularidade, ou seja, mostrar a linha truncada pela verticalidade.

Em **Dom Casmurro**, o ritmo confunde-se com a reflexão que é interrompida pelo retorno à narração “... quando vi todos os olhos em mim, os pés quietos, as orelhas atentas, e, ao cabo de alguns instantes de total silêncio, um sussurro vago, algumas vozes interrogativas, sinais, e alguém, José Dias, que me dizia [...]” (DC. p. 927). Embora os discursos não se dêem de forma que possam ser facilmente separados, é possível identificar a partir do ritmo a verticalização do discurso, ele

verte do narrativo para o lírico, para novamente tornar ao narrativo. Às vezes o retorno ainda se faz contaminado pela cadência rítmica que se desenhrou:

Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleiros do ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tacto aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. (D.C. p. 844)

A sensação de movimento, expressa pela própria seleção das palavras, cria o ritmo truncado “depressa/ devagar/ devagarinho/ às vezes/ outras/ desfazer/ refazê-lo. Ao retornar à descrição da cena em que a função narrativa devia retroceder, encontramos o prolongamento do ritmo que se apresentou como entrave, mas que agora volta-se para a cadência da sequência descritiva:

Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos [...] (D.C. p. 844)

Combinando arte e música, a narração de Dom Casmurro vai delineando o movimento da imaginação por meio do som: “A imaginação foi a companheira de toda minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo” (DC. p. 852).

O trabalho com o ritmo nos romances machadianos se dá também pela alternância entre descrição, reflexão e um estilo estável que, segundo Roberto Schwartz (2000, p. 26), caracteriza um ritmo binário “o ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparates”. Não podendo ser diferente, já que o romance lírico constrói-se sobre o movimento pendular de realidades opostas: objetividade e subjetividade, vida e morte, tempo linear e psicológico, espaço real e ficção.

Em **Dom Casmurro**, a impossibilidade do final feliz introduz no romance um caráter de definitividade, reforçado pela morte da protagonista. No entanto, de grande valor estético é a dúvida que permanece: a suposta traição de Capitu. A circularidade pode ser observada pela recorrência ao tema discutido:

“[...] É bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira

amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve!” (DC. p. 944).

O ritmo circular pode ser identificado também na formação dos capítulos, fechados em si, que auxiliam no processo de fragmentação e desestruturação da história.

3.3. O idílio familiar e amoroso em Dom Casmurro

O tempo da memória, ou seja, da recordação lírica, seleciona momentos esporádicos de importância para quem o vivenciou. Apesar dos acontecimentos descritos não apresentarem uma ordem de causa e consequência, há um nexo interior na recordação gerada também pelo imaginário de quem recorda, já que os lapsos de memória devem por ele ser preenchido. Assim, o narrador seleciona os dados da vivência e reintegra-os num novo contexto de significação. Esse tempo que promove um ritmo circular, de retorno, é também um tempo idílico.

Em **Dom Casmurro**, observamos o idílio familiar e o idílio amoroso, caracterizados nos tipos mistos, segundo a classificação organizada por Bakhtin (1998). Em **Dom Casmurro** entrevemos um caráter e um grau de engajamento metafórico mais intenso do que fora observado em **Ressurreição**, isto porque o elemento lírico-subjetivo não se apresenta somente de forma isolada, mas se expande para todo o discurso, evocando a sublimação da vivência passada.

Observamos o idílio não só ao tempo da vivência passada, mas ao espaço em que se manifestaram todos os eventos da vida idílica “A casa era Matacavalos, o mês era novembro, o ano é que é um tanto remoto [...]” (D.C. p. 811). A necessidade de descrição da casa torna-se dispensável, uma vez no primeiro capítulo ao dizer, que depois de senhor reproduziu no Engenho Novo a casa de Matacavalos onde se criara, já efetua uma descrição minuciosa da mesma e propõe o primeiro retorno, num tempo circular, que pressupõe o idílio.

Próprio do idílio é o retorno também às gerações passadas, que **Dom Casmurro** imprime ao romance antes de começar a história propriamente dita. No capítulo IV “Um dever Amaríssimo” propõe a descrição de José Dias que é complementada pelo capítulo subsequente “O agregado” e o capítulo VI é dedicado a Tio Cosme. Como representante da sociedade patriarcal que Machado quis

imprimir aos seus romances, o capítulo VII “D. Glória” volta-se à exaltação da mãe do protagonista, cuja descrição é cessada, num intuito de regresso ao momento presente, que reforça o idílio, ou seja, a restauração do complexo antigo:

Tenho ali na parede o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. O pescoço sai de uma gravata preta de muitas voltas, a cara é toda rapada, salvo um trechozinho pegado às orelhas. O de minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada a sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade. (D.C. p. 816)

Esse pequeno universo que retoma também a geração antiga a qual o protagonista se filia se auto-satisfaz, não sendo necessário ligar-se a qualquer outro lugar, porque a série de gerações a ele ligada é longa. Assim a vida e seus acontecimentos se tornam inseparáveis do espaço idílico, aproximando “o berço e o túmulo”, “a infância e a velhice”. Em **Dom Casmurro** o tema do romance é de caráter idílico, o narrador deseja restaurar “o tempo ido”. Essa ênfase no tempo determinada pela unidade espacial cria um ritmo cíclico que já pode ser observado durante nossa análise e que é característico do idílio.

Outra particularidade do idílio é que ele é composto de fatos da realidade, que são básicos da vivência “O amor, o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida e as idades” (BAKHTIN, 1998, p. 334). No romance em estudo todos os acontecimentos vão direcionando-se para uma visão dual, porém sem contrastes: não há confronto de um mesmo acontecimento, somente as nuances descritivas é que lhe dão tons diferenciados. Pela memória, o narrador dá lhe maior ou menor colorido, é uma seleção e visão subjetiva que está implicada no ato narrativo, mas que não destoa a fundo da situação narrada.

Quando analisamos a modulação lírica do discurso narrativo, observamos o romance de recordação que propõe maior carga emotiva da vivência narrada. Neste, o presente do indicativo se expande, promovendo uma contenção do pretérito que impera na narrativa. É viável ressaltar que essa mudança de tempo não ocorre, segundo Goulart (1990, p. 131), em alternância, mas em intersecções e sobreposições das ordens temporais. O discurso narrativo entrecortado pela

modulação lírica do discurso apresenta descontinuidades que abalam o discurso que antes era puramente narrativo. Uma das razões da descontinuidade está intimamente ligada ao trabalho com o tempo.

O tempo da recordação, ou seja, o de maior carga emotiva auxilia na construção do idílio no romance, pois, apesar de se ater aos fatos básicos da vida, esses não são tratados na sua forma puramente realista. Por meio da recordação, atenua-se a vivência, eleva-se o que antes era apenas cotidiano:

[...] não foi só o aperto de mão que selou o contrato, como no quintal, foi a conjunção das nossas bocas amorosas. [...] Quanto ao selo, Deus, como fez as suas mãos limpas, assim fez os lábios limpos, e a malícia está antes na tua cabeça perversa que na daquele casal de adolescentes... Oh! Minha doce companheira da meninice, eu era puro, e puro fiquei, e puro entrei na aula de S. José, a buscar de aparência a investidura sacerdotal, e antes dela a vocação. Mas a vocação eras tu, a investidura eras tu. (D.C. p. 862)

Além da sublimação de fatos que deveriam ser observados sob uma ótica simplista, outro caráter do idílio consiste na utilização de uma linguagem comum, atrelando a vida humana à vida da natureza, que surgem metaforizadas em maior ou menor grau. O narrador, ao introduzir versos de um soneto que começou no seminário e nunca chegou a terminar, estabelece uma metáfora entre a flor e Capitu:

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

[...]

Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu. (D. C. p. 866)

Como a simplicidade convencional da vida simples, o universo de vivência no idílio se reduz à visão sublimada do amor. Em **Dom Casmurro**, o amor é o centro temático sob o qual se desenvolve não somente o discurso e o tempo narrativo, como o discurso e o tempo da recordação lírica. Todos os acontecimentos e toda recordação emerge do amor de Bento por Capitu, reafirmando a estrutura circular.

Segundo Bakhtin (1998), o idílio amoroso não se introduziu de forma pura na produção romanesca, ele sempre esteve atrelado ao idílio familiar. O trabalho com a retomada do tempo perdido proposto pelo idílio e presente em **Dom Casmurro** possibilita, segundo Bakhtin (1998), a influência do idílio no romance sentimental e a influência do idílio no romance familiar e de gerações.

Características dessas duas vertentes é a elaboração do tempo, que pode ocorrer em dois sentidos: primeiramente os elementos do complexo antigo – amor, família – são isolados e sublimados e, em segundo plano, esses elementos são destinados a uma consciência individual isolada, que no romance é caracterizada por Dom Casmurro. Assim, o tempo recordado, no idílio se transforma numa condição ideal, trata-se de entrar novamente em comunhão com essa situação ideal que foi perdida, pela ordem dos acontecimentos que se sucederam a elas. No entanto, o narrador que deseja resgatar esse tempo perdido já se encontra num novo estágio de evolução, no qual os únicos aspectos mantidos são o aspecto da vida interior e a individualidade.

Os aspectos narrativos são em sua maioria modificados, já que ocorre uma sublimação do passado, o amor se torna fatal para Bento e Capitu e a vida atrelada antes à natureza, torna-se análoga à vida do amor tumultuoso: “Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa” (D.C. p. 810).

Assim como aponta Bakhtin (1998), a família do romance não é idílica, a unidade de lugar do idílio se limita, na melhor das hipóteses, à casa urbana, e ela não é também o lugar definitivo, já que, como em **Dom Casmurro**, enseja a peregrinação da personagem até que ela adquira família. O lugar nada mais é que o desenho dos laços essenciais, ou seja, familiares com as pessoas, limitando o mundo a um lugar determinado e a um círculo de pessoas íntimas que o acompanharão na sua trajetória. Bentinho deixa momentaneamente esse lugar idílico, mas o romance propõe o retorno da personagem central a esse pequeno mundo em que as relações autenticamente humanas sejam restabelecidas, ele trás deste outro mundo Escobar que é a nova motivação para restabelecimento da problemática do romance.

3.4. O tempo da recordação lírica

O contrário do que supomos, no trabalho com o passado e o presente, ou seja, a confluência temporal presente no lírico de recordação, o lirismo no romance irrompe justamente quando o presente se instala, e nele encontramos o idílio. Em **Dom Casmurro**, podemos observar, na maior parte das sentenças, a presença da

voz de enunciação lírica pelas lembranças referidas ao “agora do narrador”, indicando o passado que se relaciona com o sujeito falante:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus (DC. p. 809).

Somente com a utilização do imperfeito é que desaparece a voz de enunciação lírica retrocedendo a narrativa. Até a entrada das personagens, o cenário e o tempo da narração estavam relacionados com o eu narrante. Com o imperfeito, o cenário muda, transforma-se em cena, e as ações passam a fazer referência às personagens, instalando o tempo da ficção:

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua (DC. p. 811).

Assim encontramos referência à distinção entre a estrutura temporal da narrativa e da lírica. As duas formas descritas apresentam diferentes maneiras de apreensão do real que têm como base estruturas temporais específicas. Na narrativa, essas estruturas estão ligadas às ações das personagens, apoiadas num tempo objetivo e progressivo. Na lírica as dimensões de tempo se apresentam subjetivas, ilocalizadas, estáticas e universais. Estabelece-se, dessa forma, uma oposição entre estatismo e dinâmica temporal que se orienta, segundo Goulart (1990, p. 34), pela regra de predominância e não de exclusividade.

Nas palavras de Maria Alzira Seixo (1968, apud GOULART, 1990, p. 25), o tempo romanesco é identificado como “... campo de decorrências plurais e simultâneas que incidem particularmente sobre o encadeamento sucessivo, mas que conhecem fases de suspensão não finalizada”, ou seja, como tempo de encadeamento, e o do lirismo, como o momento eternizado que suspende o temporal.

Ressaltamos a necessidade da manutenção do tempo como elemento do modo narrativo. Apesar do mesmo ser alterado, em virtude da modulação lírica do discurso narrativo, o tempo não será anulado, pois como se trata de romances, há a necessidade da permanência da progressão, que conduz tanto as personagens, quanto o próprio enunciado de um estado a outro.

O tempo por excelência da expressão lírica é, segundo Goulart (1997), o presente do indicativo, que pode ser notificado quando ocorrem intervalos no processo narrativo, que impedem a progressão deste. O valor desse presente não se apresenta como “aqui e agora”, mas como universalidade e singularização, que constrói uma visão da realidade que se efetua refletindo a interioridade. Também há recorrência ao infinitivo, já que por meio deste é possível que a ação não seja associada às referências espacio-temporais, corroborando a continuidade da emoção vivida.

A diluição do tempo cronológico é facilitado pelo processo de fragmentação, pois ela “destrói a cronologia e instaura, em compensação, uma polivalência temporal mais própria do modo lírico” (GOULART, 1997, p. 20). No lírico, segundo Staiger (1997), há um encontro entre passado e presente, a ponto de ambos estarem confundidos.

Segundo Maria Alzira Seixo (1968, apud GOULART, 1990, p. 131), temporal e intemporal coexiste, porque o narrador/personagem consciente de sua inscrição no tempo move-se deste para a intemporalidade, direcionando-se para a reflexão poetizada, ou seja, contempla o real imóvel. Na confluência do tempo, encontramos também a problemática da objetividade versus subjetividade. Os indicadores cronológicos dentro da narrativa coincidem com a objetividade do narrador. Desse modo, os momentos ditos líricos serão desprovidos desses indicadores, uma vez que são norteados pela subjetividade, que no romance autodiegético se apresenta predominante.

No romance, a relação entre o tempo da diegese e o tempo do discurso diferencia-se pela presença de referentes que apontam para a modificação do quadro vivido pelas personagens no primeiro, e o enfoque dado ao momento da escrita, no segundo. Observamos que, em **Dom Casmurro**, o tempo do discurso nem sempre coincide com o tempo do narrador, visto que os enunciados ocorrem em tempos alternados em decorrência das micronarrativas que não podem ser

relatadas de forma sistematizadas, porque são evocadas pela recordação. Segundo Goulart (1990), isso acontece em virtude da aglutinação dos tempos verbais, que em **Dom Casmurro** é evidenciado na descrição de ações em tempos distintos:

Presente:

“Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular, mas vá lá”. (DC. p. 809)

Passado:

Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima. (DC. p. 115)

Futuro:

Podemos ir juntos; veremos as terras estrangeiras, ouviremos inglês, francês, italiano, espanhol, russo e até sueco. D. Glória provavelmente não poderá acompanhá-lo, ainda que possa e vá, não quererá guiar os negócios, pápeis, matrículas, e cuidar das hospedarias, e andar com você de um lado para o outro... (DC. p. 837)

O que fica das oscilações temporais é uma história primeira que engloba outras histórias, que, por sua vez, reportam-se ao momento recordado e mostram como o passado é observado sob a ótica da maturidade, no presente. Segundo Goulart (1990), o tempo da enunciação, ao abarcar os diferentes níveis de tempo da história, é um forte indício da sobreposição do ato enunciativo sobre a diegese.

Ao conciliar a diegese e o ato enunciativo, o narrador organiza o descompasso causado pela alternância temporal. Assim, segundo Goulart (1990, p. 138), “[...] o presente acaba por ser uma espécie de súpula temporal onde se subsumem todos os passados e às vezes o futuro”. Explica-se assim, porque os romances de recordação são suscetíveis ao lirismo, já que o narrador se apóia na memória e esta é, sem dúvida, a forma mais receptível da oscilação temporal. Observada por uma voz que não se direciona pela cronologia, a memória apresenta-se intemporal, favorecendo a evasão lírica, que visa mais a uma visão distanciada

do vivido que à descrição factual. Em **Dom Casmurro**, observamos a recorrência constante à disciplina da memória. No capítulo LXIV, o narrador esclarece ao leitor:

Donde concludo que um dos officios do homem é fechar e apertar muito os olhos, e ver se continua pela noite velha o sonho truncado da noite moça. Tal é a idéia banal e nova que eu não quisera por aqui, e só provisoriamente a escrevo (DC. p. 876)

Comenta ainda no capítulo XCVII: “Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase no fim do papel, com o melhor da narração por dizer” (DC. p. 905). Ironicamente, diz em seguida que não fará emendas, nem reflexões, apresentará tudo em resumo, referindo-se à supremacia do ato enunciativo sobre a diegese de que fala Goulart (1990) no momento das “interferências líricas”.

Segundo Goulart (1990), há uma integração de acontecimentos anteriores no discurso narrativo, que recobre a distância temporal da anacronia de quando o discurso se interrompe para integrá-la. Ainda segundo Goulart (1990), ocorrem lapsos temporais nas narrativas de narrador autodiegético, isto porque ele oferece dados deslocados da ordem narrativa e assim antecipa por prolepse fatos já vividos por ele, dos quais ele pode dar testemunho. Exemplo que podemos encontrar nas páginas iniciais de **Dom Casmurro**:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstruir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns [...] Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender lendo. (DC. p. 819)

A narrativa machadiana, em **Dom Casmurro**, vai evidenciando seus lapsos temporais e entrecortando a enunciação com o aviso da utilização do próprio procedimento, transformando a diegese em assunto metalingüístico:

... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direta até o fim. Demais, é curto (DC. p. 931)

Em **Dom Casmurro** o tom emotivo, marcado pelo questionamento angustiado do próprio Casmurro, trava o avanço do tempo. Tornando dispensáveis as demarcações cronológicas, já nos primeiros capítulos o narrador torna o tempo vago: “uma noite destas”; “tarde de novembro”; “no dia seguinte”; “chegou o sábado”. A partir dessas, as demarcações temporais se tornam cada vez mais escassas e é possível identificar com pontualidade somente a data do casamento, dada a sua importância na vida do narrador/personagem e no tempo da diegese: “Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia” (DC. p. 908). Ainda no início da narrativa, o narrador comenta ironicamente: “o mês era novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era 1857” (DC. p. 811), e mostra que tais demarcações não são de grande valor para o encaminhamento narrativo.

Quando é institucionalizado o tempo da recordação, as imagens e impressões ganham maior destaque, pois é “... a recordação que instiga a memória...” (STAIGER, 1974, p. 55) e faz presente novamente a emoção e o despertar dos sentidos uma vez já vivenciados. Assim, o conceito de presente deve ser entendido, segundo Staiger (1974), como um frente a frente, sem que torne presente fatos passados, mas de forma que ocorra a fusão de ambos os tempos no recordar. “Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto para o um-no-outro lírico” (STAIGER, 1974, p. 59).

Em **Dom Casmurro**, o “diálogo monologante” da personagem de mesmo nome, que traz a confissão da sua dramática história de amor, é algo que se revela para ele próprio antes mesmo de se revelar ao leitor, destacando um modo de ser lírico, uma vez que a forma de composição do livro “... obriga à distância em relação ao que é dito, ou melhor, incita a dar a palavra correções e adendos que a situação narrativa imprime ao memorialismo lírico do primeiro plano” (SCHWARZ, 1997, p. 32). Isso pode ser observado na citação abaixo:

A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira (...) Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do

trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?* (DC. p. 810)

Roberto Schwarz ainda chama a atenção para o “prestígio poético” da personagem Dom Casmurro, pois ele se apresenta ao leitor como uma figura sentimental “... sempre perdido em recordações de infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada” (1997, p. 10). Tendo a personagem principal do livro, o próprio Casmurro, fracassado no seu intuito de recuperar o passado por meio da construção de uma casa idêntica à da infância, propõe que a narrativa o faça: “Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns” (DC. p. 810). Ocorre, então, o que Goulart (1990) nomeia como “trabalho em progressão”.

Esse trabalho parte das estruturas de micronarrativas dispersas para a reconstrução da história de forma coerente. As ilhotas de lirismo se expandem no discurso, apresentando o texto como forma depositária de uma vivência recordada que é contada por uma voz centralizadora. Como vivência recordada em um tempo passado, os fatos essenciais restituídos não ganham o dinamismo de outrora e conduzem, conseqüentemente, a um estatismo exterior que caracteriza o estilo lírico.

Considerações Finais

A presente pesquisa objetivou investigar as construções híbridas, que, por abarcar dois estilos, servem de base para a construção textual dos romances **Ressurreição** e **Dom Casmurro** de Machado de Assis. Nosso olhar centrou-se na apreensão de uma vertente lírica dentre as diferentes tendências estéticas que Machado imprimiu a sua obra. Baseamo-nos na correlação entre as características da lírica moderna e os desvios que o autor imprimiu aos dois romances em estudo.

Em primeiro lugar, buscamos identificar na revisão crítica sobre Machado de Assis, indícios da presença do lirismo em seus romances. Embora os críticos abordem a questão estética na obra machadiana e apontem para alguns desvios que os romances apresentam, nenhum estudo volta-se diretamente para o hibridismo, centrando-se na modulação lírica do discurso narrativo. Apenas o estudo de José Guilherme Merquior (1996), “Machado de Assis e a prosa impressionista”, contribuiu diretamente com nossa reflexão, visto que o crítico aproximou a ficção impressionista da lírica moderna de Baudelaire. Isso nos permitiu estabelecer pontos de contato, conduzindo-nos ao estudo do estilo lírico, que se encontra verticalizado em **Ressurreição** e aglutinado no discurso de **Dom Casmurro**.

Merquior (1996) chama a atenção para a impressão dos estados subjetivos, para a sintaxe fragmentária e ritmos evocatórios, para o uso da metáfora, que foram adotados por grande parte dos narradores impressionistas e, em especial, pelos de Machado que imprimiram, além dessas características, a “problematização da vida” na prosa. Ao definir **Ressurreição** como “ficcional híbrido” e apontar um retrocesso dos demais romances, ditos de primeira fase em relação a esse mesmo romance, Merquior (1996) ratifica nossa seleção desse romance que dialoga com **Dom Casmurro** pelas vias da vertente lírica aqui tratada.

Para adentrar este trabalho partimos da concepção de Bakhtin (1998) sobre o romance, que nos permitiu tratar da análise de **Ressurreição** e **Dom Casmurro** sob o viés da existência simultânea de unidades estilísticas heterogêneas, direcionando-nos para a apreensão do hibridismo. Outro fator que se mostrou primordial foi a proposição de Bakhtin (1998) para núcleos estilísticos menores, denominados subordinados na composição do todo. Tais núcleos estruturados em **Ressurreição** à

luz da descrição, da digressão e do ritmo mantêm-se como formas isoladas, porém, ao se correlacionarem com o discurso romanesco, tornam-se dialogizados.

Os núcleos poéticos em **Ressurreição** promovem momentos isolados de liricização do discurso e não se expandem para o restante do texto romanesco. Numa análise mais aprofundada sobre a imbricação do estilo lírico no romance, conforme propõe Goulart (1990), concluímos que tal restrição manteve-se em virtude da presença de um narrador heterodiegético que, ao contar a vivência alheia, não sustenta o discurso lírico no transcorrer da narração. Esse processo culminou com a identificação do lírico como “gênero intercalado”, segundo Bakhtin (1990). E, apesar de ceder seu estilo, sua temática e verticalizar-se na composição estrutural do romance, tal gênero não pode determinar a estrutura do romance como um todo.

O caráter híbrido de **Ressurreição**, fundamentado na presença do estilo lírico que pode ser entrevisto na inscrição da subjetividade, na intensificação emocional, no trabalho com a função poética, no emprego da negatividade, da fragmentação e da ironia, delinea a presença de um discurso lírico-narrativo que se apresenta de forma mais complexa em **Dom Casmurro**. Nesse romance, o hibridismo apresenta a interfecundação dos gêneros lírico e narrativo, que dão origem à denominação proposta por Goulart (1990) de romance lírico.

Dom Casmurro é um romance lírico porque, além de apresentar unidades estilísticas subordinadas, essas se expandem para todo o discurso romanesco por meio da inscrição do “eu”, que é favorecida pela narração autodiegética. O narrador, ao relatar sua própria vivência, inscreve a subjetividade que ora se dá pela poética da impessoalidade – apaga-se do discurso numa atitude metalingüística –, ora pela recorrência à retórica do emocionalizado. Nesse processo, o narrador propõe um alargamento e entrelaçamento entre o discurso de voz narrativa e o discurso de voz lírica, que, embora ainda traga marcas de seus respectivos estilos, aglutina-se dando origem ao romance lírico, que constitui uma variante do gênero romanesco.

O cronotopo do idílio amoroso, que atua como unidade temática representante do estilo lírico-subjetivo, intensifica o trabalho com o tempo da recordação lírica que é característico de **Dom Casmurro**. Ao cruzar o tempo da enunciação – presente – com o tempo da recordação – passado, propondo um retorno à casa onde morava, à adolescência, ao tempo, o narrador fragiliza as

estruturas-base do gênero narrativo, promovendo a fragmentação e a desestruturação da história.

A ironia que perpassa a vida desse narrador que busca ressignificar o passado e encontrar nele a emoção primeira, revela um romance que problematiza a vida, como ressaltou Merquior (1996) ao caracterizar **Dom Casmurro** como romance impressionista, entretanto revela especialmente, um romance que trata de uma visão marcadamente lírica da existência.

Acreditamos que nossa pesquisa contribui com a fortuna crítica desses romances, ao apresentar uma leitura que se diferencia dos estudos que se direcionam para a arguta veia irônica e paródica em Machado de Assis. Uma sondagem sobre a vertente lírica envereda para a apreensão de um discurso lírico que se apresenta análogo ao discurso poético.

Referências

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultura, 1993.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro e Ressurreição. In: _____. Machado de Assis. **Obra Completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A: 2004. Vol. I.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8ªed. Coimbra: Almedina, 2002, Vol. I.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes: 2003.

BARBOSA, João Alexandre. **Leituras Desarquivadas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. Subjetividade e experiência de leitura na poesia lírica brasileira contemporânea. In: PEDROSA, Célia e ALVES, Ilda. **Subjetividade em devir**: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: Machado de Assis – **Obra completa**. São Paulo: Aguilar, 1960.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Da metade do século XIX a meados do século XX. 2º Edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GENETTE, Gerald. **Discurso da Narrativa**. 3ªed. Lisboa: Vega: 1995.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: Machado de Assis. **Obra Completa**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A: 2004. Vol. III

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da prosa**: Narrativa, Ensaio, Epistolografia. Coimbra: Ângelus Novus, 1997.

_____. **Romance Lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Nova Bertrand, 1990.

HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: Org. BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE James. **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIMA, Costa. **Lira antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. In: _____. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira – I. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Célia & ALVES, Ilda. **Subjetividade em devir**: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

REIS, Carlos. & Lopes, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 2002.

RODRIGUES, Lucilo Antônio. **A poesia no romance**: Memorial de Aires, um caso exemplar. Tese de doutorado. São José do Rio Preto: UNESP, 2007.

SCHUWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades. 2000.

SILVA, Sofia de Souza. A impessoalidade de Sofhia: da carta ao poema. In: PEDROSA, Célia e ALVES, Ilda. **Subjetividade em devir**: Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

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

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VALÉRY, PAUL. Poesia e Pensamento Abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.