

A E S C R I T U R A S E M I Ó T I C A D E  
"M E M Ó R I A S P Ó S T U M A S D E B R Á S C U B A S"

Tese apresentada como exigência parcial para a  
obtenção do título de  
MESTRE EM LETRAS  
à Comissão Julgadora da  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
por  
MARIA ROSA DUARTE DE OLIVEIRA

São Paulo  
1975

Esta tese foi elaborada sob a orientação da  
Dra. Lucrecia D'Aléssio Ferrara.

## Agradecimentos

- Dra. Lucrecia D'Aléssio Ferrara
- Dr. Lauro Frederico Barbosa da Silveira
- Amigos do Departamento de Artes e Técnicas da  
Faculdade de Comunicação e Filosofia da P.U.C.S.P.

- A meus pais
- Marli e Neide

COMISSÃO JULGADORA

---

---

---

---

## Í N D I C E

	Página
Capítulo 1 - PROPOSIÇÃO: POR QUE "MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS" ? .....	1
Capítulo 2 - RETROSPECTIVA BIBLIOGRÁFICA .....	3
2.1. Críticas extra-obra: "Memórias Póstumas" enquanto "expressão de".	
2.2. Críticas temáticas.	
2.3. Abordagens semióticas: o caráter cinematográfico e tipográfico.	
Capítulo 3 - FUNDAMENTOS TEÓRICOS .....	19
3.1. O texto enquanto prática significante.	
3.1.1. o engendramento da significância	
3.1.1.1. signo e interpretante	
3.1.1.2. a estereofonia de linguagem	
3.1.1.3. dialética escritura/leitura	
Capítulo 4 - PROCEDIMENTO DA ANÁLISE .....	30
4.1. Percepção tátil-visual-auditiva.	
4.2. Discretizar a linguagem em áreas de acordo com suas diferentes modulações.	
4.3. Perceber a sintaxe no interior de cada área: estabelecimento de sub-áreas.	
4.4. Relacionar as áreas entre si.	
Capítulo 5 - ÁREA INTRODUTÓRIA E O PROCESSO DE SIGNIFICÂNCIA	31
5.1. Dedicatória e linguagem gráfico-visual.	
5.2. Prólogos e mútuo-referencialização.	
5.3. Função preparatória.	
5.3.1. escritura semiótica	
5.3.2. inter-textualidade	
Capítulo 6 - ÁREA I E A PROGRESSÃO/REGRESSÃO DE DISCURSOS .	42
6.1. O discurso voltado para o referente.	
6.1.1. deslocamentos do polo narrativo frente aos referentes: morte de Brás Cubas/livro/leitor.	
6.1.2. discurso referencial x avaliatório (paradoxo)	

- 6.1.3. discurso referencial x metalinguístico
- 6.2. O discurso voltado para as figuras de linguagem.
  - 6.2.1. o contra-referente enquanto linguagem-objeto
  - 6.2.2. interpretantes: oxímoros, alusões, comparações
  - 6.2.3. o polo narrativo e o discurso figurado
- 6.3. O discurso voltado para si mesmo
  - 6.3.1. a figuração como linguagem-objeto
  - 6.3.2. interpretantes: construções sonora e gráfico-visual
  - 6.3.3. o polo narrativo e o discurso icônico
- 6.4. Área I como Interpretante da Introdutória.
- 6.5. Área I e o movimento progressivo para II.

Capítulo 7. ÁREA II: "O DELÍRIO" NA SUA DINÂMICA VERBAL E CINEMATOGRAFICA .....

89

- 7.1. "O Delírio" enquanto texto poético.
  - 7.1.1. Sub-área 1: defunto-autor e a percepção conceitual do objeto.
  - 7.1.2. Sub-área 2: defunto-autor irmanado ao ponto de vista subjetivo de Brás Cubas.
    - 7.1.2.1. discurso sensorial como interpretante do verbal
  - 7.1.3. Sub-área 3: defunto-autor "colado" ao ritmo da linguagem.
    - 7.1.3.1. o discurso delirante e as sintonias sintático-sonoro-semânticas.
      - 7.1.3.1.1. a construção icônica pela superposição de imagens-palavras.
      - 7.1.3.1.2. o indiciário do interpretante cinematográfico.
- 7.2. "O Delírio" enquanto "roteiro" cinematográfico.
  - 7.2.1. Deslocamentos da câmera à semelhança do polo do narrador.
    - 7.2.1.1. Plano 1: "Cortes" - mudança de planos consciente/inconsciente.
    - 7.2.1.2. Plano 2: "Encadeado": processo evocativo de imagens. "Enquadramento subjetivo": Ponto de vista da personagem Brás Cubas.
    - 7.2.1.3. Plano 3: Simbiose câmera/imagem.

- 7.3. Problema levantado: "Delírio" - Micro-narrativa síntese da macro-narrativa.
- 7.4. A área II em movimento regressivo para áreas I e introdutória.
  - 7.4.1. "A idéia fixa" em sintonia com "O Delírio".
  - 7.4.2. A "dedicatória" em sintonia com "O Delírio".
- 7.5. A área II em movimento progressivo para III.
  - 7.5.1. "Delírio" a busca de outros contatos textuais.

## Capítulo 8 - ÁREA III E A MANIPULAÇÃO DA LINGUAGEM-MEMÓRIA. 124

- 8.1. "Transição" (capítulo IX): função introdutória para o desenvolvimento da linha progressiva (a partir do nascimento).
- 8.2. Sub-área 1 e a superposição de linguagem
  - 8.2.1. discurso avaliatório
  - 8.2.2. discurso conceitual
  - 8.2.3. discurso alegórico
    - 8.2.3.1. inter-textualidade com o bíblico.
- 8.3. Sub-área 2 e o pleno desenvolvimento da inter-textualidade.
  - 8.3.1. A escritura semiótica e a dinâmica intertextual verbal/não verbal.
    - 8.3.1.1. "O Delírio" como ponto de referência para reescrituras.
    - 8.3.1.2. Os outros capítulos como ponto de referência para reescrituras.
  - 8.3.2. Leitura crítica e a escritura semiótica.
    - 8.3.2.1. o discurso metalinguístico mediador entre livro/leitor.
      - 8.3.2.1.1. repertório do leitor em defasagem: passividade.
    - 8.3.2.2. o discurso metalinguístico revelando a técnica de montagem do livro.
      - 8.3.2.2.1. leitura em aproximação tátil-visual com a escritura.
    - 8.3.2.3. o discurso metalinguístico testando o canal de comunicação leitor/escritura.
      - 8.3.2.3.1. testagem fática.
      - 8.3.2.3.2. testagem operativa (reler/reescrever).

8.3.2.3.3. simultaneidade escritura/leitura.	
8.3.2.3.4. o narrador/leitor.	
8.3.2.4. O processo educativo do leitor pela operação de linguagem.	
8.3.2.4.1. exposição teórica.	
8.3.2.4.2. verificação da aprendizagem.	
8.3.2.4.3. transformação de repertório.	
8.3.2.4.4. produção das "memórias" da linguagem.	
Capítulo 9 - CONCLUSÕES .....	171
9.1. Percepção integrada das quatro áreas-linguagem.	
9.1.1. A construção do livro-processo.	
9.1.1.1. Deslocamentos constantes de blocos-linguagem.	
9.1.1.2. Desarticulação dos limites de capítulos/áreas de linguagem/livro.	
9.1.2. A área II e sua relação com as demais.	
9.1.2.1. Fragmentação pelo "corpo" textual.	
9.1.2.2. Sintonias com "Un coup de dés".	
9.1.2.3. Constatação do problema levantado: Delírio - "hacai" da macro-narrativa.	
9.2. "Memórias Póstumas" e a problemática do texto escritível.	
9.2.1. A produção sem produto: "Lance de dados" constante para outros modos de configurar linguagem.	
9.2.1.1. A elaboração da "História generativa da linguagem".	
9.2.2. Função da leitura - crítica em relação a "Memórias Póstumas".	
9.2.2.1. Ausência de modelos fixos.	
9.2.2.2. Percepção do texto na sua dinâmica intertextual.	
9.2.2.3. Revelação da sua <u>contemporaneidade</u> enquanto texto e enquanto posicionamento frente à Literatura.	
APÊNDICE .....	184
BIBLIOGRAFIA .....	196

## Capítulo 1

### POR QUE "MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS"?

Muito já se escreveu a respeito de Machado de Assis - o homem e a obra. Basta a simples consulta a uma bibliografia crítica para que se constate essa verdade.

As obras machadianas têm sido, e ainda são, objeto dos mais variados enfoques, quer pela Crítica Literária, quer pelos cursos de Literatura, e, mais recentemente, pelo teatro e pelo cinema. Índice de quão atuais e densas são essas construções, que continuam a se projetar, através dos tempos, como uma fonte inesgotável.

Dentre as obras, porém, pairava uma como a mais estranha e enigmática - Memórias Póstumas de Brás Cubas - por romper de imediato com qualquer esquema de romance<sup>1</sup>. Estranheza que se ampliava pela "Dedicatória" ao verme; pelo narrador-defunto a nos falar do além-túmulo; pelo famoso Capítulo VII, "O Delírio", sempre lembrado pelo seu alto teor enigmático, quando se fala sobre "Memórias Póstumas".

Tudo isso e mais o fato de "Memórias Póstumas de Brás Cubas" necessitar de uma leitura contemporânea, que viesse abordá-la "in totum", sem restringir-se ao estudo de alguns capítulos, como tinha sido feito até então.

A isto se propõe nossa leitura, numa tentativa de lançar

---

<sup>1</sup> O que motivou a pergunta de Capistrano de Abreu em sua crítica - aliás, a primeira a perceber a "estranheza" da obra - : "Memórias Póstumas de Brás Cubas serão um romance?".

novas luzes sobre essa "alta temperatura informacional", que é  
"Memórias Póstumas de Brás Cubas".

## Capítulo 2

### RETROSPECTIVA BIBLIOGRÁFICA

Percorrendo a extensa bibliografia machadiana, percebemos as abordagens mais variadas acerca de "Memórias Póstumas de Brás Cubas" e, a fim de facilitar nossa tarefa, resolvemos agrupá-las pelas afinidades que apresentavam entre si.

O primeiro grupo verá a obra como expressão do autor e que usaria de uma personagem, no caso Brás Cubas, para projetar sua experiência individual:

"Machado de Assis nunca se utilizou de uma personagem que lhe permitisse, como Brás Cubas, agitar ... o seu ceticismo, a sua cruel desilusão dos homens e da vida." <sup>1</sup>

"O delírio de Brás Cubas é um hábil pretexto literário. Página ... cheia de intenções pessoais ... não dá impressão de um momento pesadelar na vida real da personagem, pois quem delira conscientemente é Machado de Assis." <sup>2</sup>

"Quem é afinal esse Brás Cubas?  
O primeiro dos tipos mórbidos em que Machado extravasou as próprias esquisitices de nevropata ... Nesse plano, Brás Cubas e Machado se confundem." <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Moraes, Carlos Dante de, "Brás Cubas, o defunto-autor", em Tristão de Athayde e outros ensaios, P. Alegre, Globo, 1937, p. 111.

<sup>2</sup> Meyer, Augusto, "O Delírio" em Machado de Assis, P. Alegre, Globo, 1935, p. 34.

<sup>3</sup> Pereira, Lúcia Miguel, Machado de Assis, S. Paulo, Gráfica Ed. Brasileira, 1949, cap. XIV, pp. 147/148.

"O sestro da repetição - de temas, de imagens, de palavras - não o abandona em nenhum livro. É a iteratividade verbal e ideativa do gliscóide ... agora resta interpretar o sentido desse ritmo de repetição. Terá ele porventura alguma relação com o mal de Machado de Assis? É possível que sim."<sup>4</sup>

"Anuncia de modo decisivo o romance moderno, a procurar ser um testemunho de sua época e de uma experiência que o romancista acumulou através dos anos, pela observação e pela auto-análise."<sup>5</sup>

A grande figura para esta crítica é Machado de Assis, que a personagem Brás Cubas vai expressar fielmente.

Estabelece-se a inter-subjetividade autor/personagem, a qual é compartilhada pelo leitor que deve, através da personagem Brás Cubas, entrar em comunicação com a personalidade de Machado de Assis, que a ele se revela num momento de "confissão íntima".

A obra, nessa altura, cumpre seu papel de "ponte": sua significação não está nela própria, mas no universo psicológico do autor, que ela retrata mimeticamente.

A Literatura, por seu lado, transforma-se num simples apêndice da Psicologia.

Já para um segundo conjunto de críticas, "Memórias Póstumas", vista por uma perspectiva social, seria o reflexo não do homem Machado de Assis (como para a abordagem psicológica anterior), mas do meio social que a produziu. Tal é o que se pode depreender de algumas amostras dessa abordagem:

"E isto é que importa: a capacidade de um autor em exprimir a situação da sociedade. Destarte no autor e não no homem está o interesse."<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Peregrino Júnior, "Biografia de um livro sobre Machado de Assis", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., pp. 55/58.

<sup>5</sup> Moisés, Massaud, "Nota Preliminar" em Memórias Póstumas de Brás Cubas, S.P., Cultrix, 1965, p. 15.

<sup>6</sup> Oliveira, Franklin de, "O artista em sua narração", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958, p. 67.

"O problema da Literatura como representação e interpretação da nacionalidade foi, com efeito, uma constante inalterável em toda obra de Machado de Assis."<sup>7</sup>

"Machado de Assis ... só pode ser entendido, hoje, como o mais exato intérprete da vida brasileira dos fins do Império, isto é, de determinado momento, de determinado quadro humano, de determinado tipo de sociedade, e de nenhum outro."<sup>8</sup>

Em substituição ao homem (individual), o autor (produtor de um produto, que vai entrar num processo social de consumo), que vai refletir no seu produto-obra os problemas sociais do seu contexto cultural.

O leitor é colocado frente à situação do meio social para cuja conscientização é dirigido através da obra, que continua a cumprir, tal como na perspectiva psicológica, uma função fática: mero canal de comunicação autor/público.

De apêndice da Psicologia, a Literatura passa a sê-lo da Sociologia.

Esta redundância na atitude crítica surge sob aparência nova: a explicação de "Memórias Póstumas" pelas influências filosóficas que Machado de Assis sofreu. Postura crítica encontrada em Afrânio Coutinho, que, nos diz:

"A repercussão da frase famosa de Pascal sobre a infinitude dos espaços, que comprimem e devoram o homem, simples e diminuto ponto diante deles, pode ser perfeitamente constatada sobretudo no "Delírio" de Brás Cubas...

Todo aquele capítulo das Pensées ... explica cabalmente o Delírio e a teoria que aí se desenvolve. Parece que esse admirável capítulo de Brás Cubas é em vários trechos a reprodução artística das teorias daquele capítulo."<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Pereira, Astrogildo, "Consciência Nacional de Machado de Assis", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958, p. 79.

<sup>8</sup> Sodré, Nelson Werneck, "Posição de Machado de Assis", obra citada, p. 95.

<sup>9</sup> Coutinho, Afrânio, A Filosofia de Machado de Assis, R.J., Livraria S. José, 1959, cap. IV, p. 128.

"O Delírio" passa a ser visto como campo de constatação de teorias filosóficas nele reproduzidas "artisticamente", como um contorno, um ornato exterior a envolver o verdadeiro significado, que está na Filosofia e não na Literatura, reduzida a um aposto, perfeitamente dispensável.

Finalmente, um quarto grupo de críticas vem adensar essa percepção de "Memórias Póstumas" como "expressão de", com a simples mudança da fonte emissora, que é agora a Língua falada. Há aqui que se distinguir entre três atitudes: a que verá a linguagem da obra como reflexo da Gramática da Língua Portuguesa; aquela que enfocará o caráter representativo de uma linguagem nacional na obra de Machado de Assis; e a que verá a linguagem literária como desvio da cotidiana.

Como representante da primeira posição, temos Cândido Jucá Filho, que se limita em seu livro - O pensamento e a expressão em Machado de Assis - a fazer um levantamento exaustivo dos casos de regência, colocação pronominal e sintaxe encontrados nas várias obras machadianas, dentre as quais "Memórias Póstumas", numa atitude de confronto com as regras gramaticais vigentes.

Entendendo por gramática:

"De modo geral, Machado é escritor correto. É mesmo cuidadoso e aprimorado. A leitura de suas obras, na ordem cronológica, demonstra ainda crescente gramaticismo."<sup>10</sup>

Ou seja, gramática vista estaticamente, como "regras do bem escrever" ditadas pela Língua lusitana (daí ver a influência do modo de escrever de Garret em Machado de Assis), e não entendida, dinamicamente, enquanto estruturação da Língua.

Já a segunda posição, apoiada em Barbosa Lima Sobrinho e Franklin de Oliveira, refutará esta ênfase ao padrão lusitano influindo sobre a linguagem machadiana, para se voltar para o as-

---

<sup>10</sup> Jucá, Cândido (Filho), O pensamento e a expressão em Machado de Assis, R.J., Gráfica Apollo, 1939, p. 75.

pecto "nacional" dessa linguagem, nítido espelho do modo de falar do Brasil:

"Não repudiava os clássicos, nem os imitava, redigindo com simplicidade e renovando o idioma sob a influência da linguagem falada que ele procurava acompanhar no seu desenvolvimento natural como quem procura encontrar o instrumental indispensável para se comunicar com o povo de sua terra. Não há linguagem mais brasileira do que a de Machado de Assis." <sup>11</sup>

"A qualidade sensorial da palavra é, em Machado, estranhadamente nacional. Ela está inclusive inelutavelmente condicionada pelo próprio caráter coercitivo da linguagem, como fato social." <sup>12</sup>

Para estas colocações não é a Língua enquanto fato linguístico que interessa, mas sim enquanto fato social, ora influenciada por outra língua, ora lutando pelo seu caráter nacional, avesso às contaminações estrangeiras.

Se não se estuda a Língua em si mesma, muito menos a linguagem literária, desde que a preocupação é com o contexto social que fala a língua.

Já a terceira posição, apoiada em Mattoso Câmara, representa um progresso em relação a estes estudos por partir do fato linguístico em si próprio, independente do seu aspecto social.

No entanto, o mesmo não faz em relação à linguagem de Memórias Póstumas, percebida enquanto desvio da Língua falada e, como tal, sob o domínio desta. É o que se pode perceber em suas palavras acerca das referências ao leitor em "Memórias Póstumas":

"No caso das referências ao leitor, é óbvio que não se impõe a fidelidade absoluta à coloquial como em reprodução de diálogos. São fatos nitidamente da língua escrita e o escritor pode sublimar os tratamentos vigentes, dando mais amplitude ao de tu e introduzindo o de vós." <sup>13</sup>

<sup>11</sup> Lima, Barbosa Sobrinho, A língua portuguesa e a unidade do Brasil, citado por Franklin de Oliveira, "O artista em sua narração", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958, p. 67.

<sup>12</sup> Oliveira, Franklin de, "O artista em sua narração" em Revista do Livro, R.J., M.E.C., 1958, nº 11, p. 67.

<sup>13</sup> Câmara, J. Mattoso Jr., "Machado de Assis e as referências

Assim considerada, a especificidade da organização literária se dilui, desde que os critérios para sua percepção estão no contraste com a fonte exterior: a linguagem comum.

É a Literatura dominada pela Linguística, onde reside a sua significação última.

Até aqui vislumbra-se uma constante em todos esses enfoques críticos: a não percepção de "Memórias Póstumas de Brás Cubas" em si mesma, na sua particularidade de fenômeno literário, o que incluiria a sua codificação escrita.

A obra jaz esquecida a um canto e, em seu lugar, tomam vulto aspectos psicológicos, sociológicos, filosóficos e linguísticos, que apontam para significados extrínsecos ao seu ser literário, os quais ela representaria (Literatura de representação, expressão de).

O encaminhamento para o universo da obra, até agora ausente, começa a se esboçar na perspectiva crítica de Kayser, embora ainda um tanto híbrida, pois ao mesmo tempo que parece voltar-se para a obra, desvia-se dela.

É o que faz, por exemplo, ao se deter no ponto de vista movente do narrador, que alia à sua "personalidade", na tentativa de preenchimento semântico:

"... estranho ponto de vista ... explora o contraste cômico entre a posição do narrador no outro mundo e sua atitude terrestre ..., tudo ganha vida e tonalidade pela perspectiva e a personalidade do narrador ... O narrador gosta de se distanciar ... Não é de desconhecer uma certa estreiteza, uma certa teimosia e até mesquinhez, no caráter dele." <sup>14</sup>

O narrador é, assim, tratado como uma entidade muito próxima ao autor, numa transferência de personalidade deste - sua ironia e subjetividade - para a daquele. Aliás, a montagem que faz

---

ao leitor" em Ensaios Machadianos, R.J., Livraria Acadêmica, 1962, p. 66 .

<sup>14</sup> Kayser, Wolfgang, "A posição do narrador no Brás Cubas de Machado de Assis", em Análise e interpretação da obra literária, Coimbra, Armênio Armado, 1967, pp. 330/331.

do ponto de vista narrativo a partir da combinatória de dois triângulos: um em primeiro plano (Brás Cubas / as ocorrências de sua vida / os dez leitores), outro em segundo ("verdadeiro" autor / "verdadeira" essência do mundo poético / "verdadeiros" leitores) é, exatamente, a projeção da obra para o contexto do autor. Quem seria o "verdadeiro" autor senão o próprio Machado de Assis? As palavras de Kayser parecem caminhar para isto:

"Por mais profunda e verbosa que seja, por exemplo, a descrição da "borboleta preta" por Brás Cubas (cap. XXXI), sentimos nitidamente que este objeto tem um significado ulterior. O mundo narrado por ele tem uma essência que transcende as interpretações que ele é capaz de nos dar. Revela-se toda a maestria de Machado de Assis na maneira como consegue envolver o triângulo do primeiro plano... num triângulo mais vasto, mas também bem fechado e que se determina pelo "verdadeiro" autor... 15

Não é outro o tratamento dado ao leitor, o qual, apesar de dizer tratar-se de uma entidade fictícia (leitor  fingido), constantemente é visto como leitor real, cujas indagações extrapolam o que lê, para considerações emocionais:

"O leitor sente-se assaltado por várias dúvidas: Esconde-se por acaso um sentido mais profundo nessas palavras? Ou não podemos saber mais acerca destas coisas quando estivermos no outro mundo?" 16

A partir daqui, surge novo conjunto de críticas, já voltadas para o universo da obra, na busca do seu significado, do seu tema-base (a chamada Crítica temática).

Isso é o que faz Dirce Côrtes Riedel no seu trabalho sobre o tempo nos romances machadianos<sup>17</sup>, no qual procura enfatizar o tempo psicológico do narrador e do próprio leitor, linha temática de "Memórias Póstumas":

"E como a forma do seu romance ondula com o tema,

15 Kayser, Wolfgang, obra citada, p. 333.

16 Kayser, Wolfgang, obra citada, p. 331.

17 Riedel, Dirce Côrtes, O tempo no romance machadiano, R.J., Livraria São José, 1959.

é este mesmo tema, isto é, a maneira de sentir o tempo, a essência e a existência humana que lhe determina a técnica de composição, a estrutura dos romances".<sup>18</sup>

Para esta crítica o objetivo é definir um significado para a obra e o encontra no tempo psicológico da memória do defunto-autor, responsável pela organização alinear do livro, que caminha ao ritmo das associações.

Não resta dúvida que é, realmente, a Memória o elemento organizador de "Memórias Póstumas", porém, e aqui a diferença, não apenas vista no seu aspecto psicológico, mas enquanto produção de linguagem, que vai estruturando sua memória no próprio processo de recorrência de signos.

É este enfoque operacional, voltado para o significante, que falta a esta abordagem, cujo interesse está apenas no plano do significado.

No entanto, muitos aspectos importantes são aí levantados:

(a) técnica impressionista de composição - referindo-se ao "ritmo próprio da frase machadiana, o estilo que ele mesmo comparou ao andar dos ébrios, é o que Cressot vê no impressionismo que tende para a frase curta, justapondo os fatos a medida que chegam à consciência, donde a linha descontínua, o "pointilhisme", e as discordâncias rítmicas, que sugerem o ritmo da percepção".<sup>19</sup>

Para explicar esse "pontilhismo" na estruturação das frases não recorre, porém, ao estudo da técnica impressionista no seio da própria linguagem, mas sim ao ritmo individual a apontar, novamente, para o tempo psicológico do narrador, tema central da obra.

(b) Superposição de planos temporais, dependendo do ponto de vista estar na vida passada de Brás Cubas, ou na narrativa dessa vida no presente.

<sup>18</sup>Riedel, Dirce Côrtes, obra citada, p. 162.

<sup>19</sup>Riedel, Dirce Côrtes, obra citada, p. 154/155.

Novamente um enfoque semântico para o deslocamento do narrador (passado/presente), sem a percepção dessas mudanças de planos pela maneira de organizar o discurso.

(c) Digressão/progressão de capítulos

Esse ir e voltar de capítulos, ponto importante levantado por indiciar a movimentação dos blocos-linguagem, é aqui visto semanticamente, como causado pelo ritmo associativo da memória do narrador-defunto.

(d) A técnica teatral dos "bastidores", ou seja, as discussões do processo de composição com o leitor, entendidas como um "retardamento do tempo da narrativa", Já representam, no entanto, um apontar para a metalinguagem, elemento basilar (como veremos) para a construção de "Memórias Póstumas".

(e) A Percepção da interferência de outros códigos sobre o verbal. É o caso do capítulo "Notas", cuja linguagem telegráfica foi bem observada, embora sua montagem não tenha sido analisada.

(f) Relação estabelecida entre "Memórias Póstumas" e "À la recherche du temps perdu" de Proust pelo tema comum: o tempo psicológico da memória. Indício da intertextualidade, ainda que num plano temático (significados afins).

Finalmente, há que se referir a dois críticos: Eugênio Gomes e Raimundo Magalhães Júnior, cujos trabalhos revelam apurada sensibilidade crítica, embora nem sempre convergentes unicamente para a obra.

Dos vários ensaios de Eugênio Gomes sobre "Memórias Póstumas", sobressaem aqueles presentes em "Espelho contra Espelho".<sup>20</sup>

São daí as interessantes observações sobre os contatos de "Memórias Póstumas" com textos de Shakespeare (Hamlet, Otelo), Fielding (The History of Tom Jones), Sterne (Tristram Shandy), Xavier de Maistre (Voyage autour de ma chambre), Victor Hugo (poemas) Garret (Viagens na Minha Terra), na tentativa de atingir, por um método comparativo, as fontes influenciadoras da obra (Influência de outras literaturas - Literatura comparada). É o que

<sup>20</sup>Gomes, Eugênio, Espelho contra espelho, SP, Instituto Progresso Editorial, 1949.

se depreende de algumas colocações suas:

"Machado de Assis recebeu impressões e o influxo, direta ou indiretamente, com maior ou menor intensidade de Shakespeare, Swift, Fielding, Sterne..."<sup>21</sup>

"É o exame a seguir das fontes inglesas em que Machado de Assis se abeberou deixará esclarecido que, muito antes de 1822, já sua obra apresentava traços evidentiíssimos do humour britânico, em alguns casos, é verdade, por efeito de assimilação indireta."<sup>22</sup>

"Quando Machado de Assis escreveu as Memórias Póstumas, a leitura dessa peça havia de estar ainda bem fresca em sua memória. Há vestígios disto naquele livro, como o do começo do capítulo XI... Esta declaração é um eco sensível de uma outra de Orlando... Mas está visto que Machado de Assis também não leu em vão Shakespeare"<sup>23</sup>

Como se percebe, essa busca das fontes influenciadoras concentram-se em torno do autor Machado de Assis, primeiro a receber influências das leituras que fez, cujo reflexo atingirá, por efeito extensional, a obra.

Sendo assim, revela-se a preocupação não propriamente com o texto, que é usado como confronto para provar as influências de leituras que Machado de Assis fez. É o autor, ainda, a grande "figura", porém, não visto enquanto entidade psicológica, cujas experiências, neuroses e frustrações estivessem espelhadas na obra.

Aqui o interesse é para o autor enquanto "Memória de leituras", onde estariam as origens de "Memórias Póstumas".

Não resta dúvida que este encaminhamento para o repertório de leituras do autor, embora não seja ainda visto operacionalmente, já é um "embrião" para a perspectiva contemporânea de produção de textos.<sup>24</sup>

Além disso, por este método comparativo, abrem-se novos horizontes textuais para "Memórias Póstumas", passível de estabelecer contatos com grande número de outros textos (germe da inter-

<sup>21</sup> Gomes, Eugênio, obra citada, p. 14.

<sup>22</sup> Gomes, Eugênio, obra citada, p. 15.

<sup>23</sup> Gomes, Eugênio, obra citada, p. 29.

<sup>24</sup> Sobre isto falaremos, detidamente, no capítulo III

textualidade).

É ainda, pela mesma atitude comparativa, que Eugênio Gomes observa as correções que Machado de Assis realiza de edição para edição de "Memórias Póstumas".<sup>25</sup>

Passa-lhe despercebida, no entanto, as correções que têm por agente o próprio texto, na sua articulação de linguagens, em constantes reescrituras (ou "correções", como será visto posteriormente).

Não deixa de ser, porém, uma preocupação com o trabalho do escritor:

- "Como trabalhava Machado de Assis? Eis uma interrogação que encontra respôsta indireta, porém, satisfatória em sua obra.... Machado de Assis podia ter respondido que os segredos de sua formação ou de sua arte estão em sua obra.... Ora, quando um escritor, por qualquer motivo, prefere revelar o seu método de trabalho antes em seus textos do que em palavras de boca, o simples ato de corrigi-los, para uma nova edição, adquire importância especial. Pelo que representa em matéria de inovações, nenhuma obra de Machado de Assis desperta maior interesse do que as Memórias Póstumas de Brás Cubas... O cotejo do texto primitivo desse livro... com o das edições subsequentes revela... o trabalho consciente de um grande escritor".<sup>26</sup> -

semente lançada para nossa abordagem, hoje, do trabalho de correções engendrado pelo próprio texto.

E não é só nisto que Eugênio Gomes é precursor para um enfoque atual de "Memórias Póstumas". O mesmo se dá ao se referir ao "processo extraordinário de composição", que é, a seu ver, o despropósito,<sup>27</sup> visto enquanto articulação imprevisível da forma narrativa:

- "O despropósito é formal, está no modo de conduzir a narrativa, introduzindo-lhe ingredientes contrários à natureza específica do romance".<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Gomes, Eugênio, "As correções de Machado de Assis", em Espelho contra espelho, SP, Instituto Progresso Editorial, 1949, p.p. 103/117.

<sup>26</sup> Gomes, Eugênio, obra citada, p. 103.

<sup>27</sup> Gomes, Eugênio, "Machado de Assis e o despropósito", obra citada, p.p. 94/98.

<sup>28</sup> Gomes, Eugênio, obra citada, p. 95.

Esta ruptura com os moldes tradicionais do romance - o despropósito - é o novo modo de organizar aceito e, mais que isto, exposto ao leitor, naquilo que Eugênio Gomes chama de "desvendamento do segredo de bastidor", que nada mais é que a meta-linguagem do próprio processo "zigzagueante" de construção.

Este aspecto, já levantado por Dirce C. Riedel, é aqui analisado mais detidamente, conforme se pode observar nas referências ao capítulo "Borboleta preta" (XXXI):

- "De uma simples imagem metafórica para definir a inquietação espiritual de Eugênia, a borboleta ganha asas, esvoaça dentro da sala..... e acaba sendo objeto de uma digressão filosófica. A realidade do romance passava por uma experiência temerária: a de uma imagem com aplicação feita e desdobrada à vontade do autor. Mas não se julgue que Machado de Assis fazia isso por não saber que estava desvendando um segredo de bastidor".<sup>29</sup>

Embora não se refira à mudança de discursos que aqui ocorre - o mesmo objeto passa de uma organização de linguagem poética (imagem metafórica), para a referencial (borboleta ganha asas), até chegar à teórica (digressão filosófica) - a análise crítica já caminha para isto, na medida em que percebe os diferentes planos em que o objeto se organiza.

Quanto aos ensaios de Raimundo Magalhães Júnior, há dois que merecem especial atenção: "As repetições de Machado de Assis"<sup>30</sup> e "A intuição cinematográfica de Machado de Assis".<sup>31</sup>

No primeiro, o enfoque crítico se dirige para o perpassar constante de cenas ou imagens entre os textos de Machado de Assis, ou dentro do mesmo texto. A isto chama de repetição:

- "O humanitismo, a filosofia engendrada por Quincas Borba, embora começando a ser anunciada no capítulo CXVII das Memórias Póstumas de Brás Cubas, já representa, a essa altura, uma repetição, pois vem,

<sup>29</sup>Gomes, Eugênio, obra citada, p. 97.

<sup>30</sup>Magalhães, Raimundo (Júnior) "As repetições de Machado de Assis" em Machado de Assis desconhecido, RJ. Civilização Brasileira, 1955.

<sup>31</sup>Magalhães, Raimundo (Júnior), "A intuição cinematográfica de Machado de Assis", em Ao redor de Machado de Assis, RJ, Civilização Brasileira, 1958.

resumidamente embora, exposta no capítulo VII - O Delírio - no diálogo de Brás e Pandora..... O que aí está foi várias vezes repetido. Eram outras as imagens, mas o mesmo sentido".<sup>32</sup>

- "Sensível a influências, a sugestões de leituras... e guardando na memória certas imagens ou expressões, vinham-lhes estas com frequência ao bico da pena.

Contudo, deixou-se muito levar pelo gosto mesmo de repetir, e repetir conscientemente, o que lhe parecia belo e bom".<sup>33</sup>

Se, de um lado, há que se louvar a percepção deste aspecto, o qual, visto por um ângulo de operação de linguagem, será a base da construção de Memórias Póstumas; de outro lado, há que se evidenciar alguns pontos não levados em consideração:

1) O fato de não se estruturarem repetições, desde que, a cada vez que a cena ou imagem surge, o contexto verbal é outro, o que obriga o elemento a entrar em nova articulação de linguagem, provocando alteração de sentido (entendido como esse processo de significação).

Ocorre que Raimundo Magalhães Júnior, ao falar em "outras imagens, mas o mesmo sentido", só leva em conta o significado estático da imagem, sem percebê-la na sua relação com as outras do novo contexto verbal em que se insere, engendrando significações outras.

Sendo assim, numa perspectiva operacional, o que ocorre não são repetições redundantes, mas sim novas possibilidades de reescrituras da imagem (ponto a ser desenvolvido, minuciosamente, no desenvolvimento do trabalho).

2) Percebe-se, também, que a explicação para estas "repetições" reside, mais uma vez, no autor Machado de Assis, e não na elaboração da linguagem textual.

É a memória de leituras feitas por Machado de Assis, que atuaria de modo decisivo para estas retomadas da mesma idéia. (E aqui a proximidade da abordagem de Eugênio Gomes).

A colocação final, acerca da "consciência de Machado de Assis sobre as "repetições", parece-nos uma explicação melhor pa-

<sup>32</sup> Magalhães, Raimundo (Júnior), obra citada, p. 201.

<sup>33</sup> Magalhães, Raimundo (Júnior), obra citada, p. 205.

ra o problema, só que substituiríamos a causa subjetiva (gosto pelo belo e bom), pela objetiva e operacional: a dialética escrever/reescrever, constante na organização do texto.

Não resta dúvida, porém, que o levantamento desta questão propicia trazer à tona essa recorrência de linguagem, eixo do "processo extraordinário de composição" de Memórias Póstumas - texto em que tudo parece que já foi dito de outra maneira.

É, porém, sobretudo no segundo ensaio, que a abordagem de Raimundo Magalhães Júnior adquire um caráter mais voltado para o trabalho significativo em Memórias Póstumas, explorando a atuação de outro código - o cinematográfico - numa verdadeira percepção semiótica do texto, precursora da contemporânea de Décio Pignatari, e da que nos propomos a realizar.

Em relação a Memórias Póstumas, as observações mais interessantes dizem respeito:

a) Ao início do livro pela morte à semelhança do recurso cinematográfico conhecido como "flash-back", presente em "Cidadão Kane", por exemplo, que se desenvolve, também, da morte para a vida da personagem (tal como Brás Cubas).

b) A percepção da linguagem cinematográfica do Delírio, alvo de tantas análises que nunca perceberam sua dinâmica cinematográfica. Nada melhor do que as próprias palavras do crítico:

- "Dinâmico flash-back, uma corrida para trás, rumo à origem dos tempos, à aurora dos séculos.

O final do capítulo é uma "fusão" de imagens, uma "dissolução cruzada" em que a primeira vai esmaecendo e a segunda se tornando nítida, em superposição àquela".<sup>34</sup>

c) A análise dos capítulos "Transição" e "Um salto", cuja montagem se assemelha ao "flash-back" (recoo no tempo - da idade madura para infância - pela associação de idéias), seguido do "flash-up" (progresso súbito da ação), figuras da retórica cinematográfica.

d) De grande interesse, ainda, a perspectiva cinematográfica acerca dos capítulos XXVI (introdução de Virgília na narra-

<sup>34</sup>Magalhães, Raimundo (Júnior), obra citada, p.p. 242/243.

tiva pelo "exercício de linguagem" de Brás Cubas) e "Epitáfio".

Sobre o capítulo XXVI nos diz:

- "É uma fusão não de imagens, mas de palavras. Mas, sendo embora verbal, participa da técnica cinematográfica".<sup>35</sup>

E sobre o "Epitáfio":

- "É um "close" da lápide, com o espírito de síntese de uma narrativa cinematográfica. Em vez de se perder em longas descrições, o autor transmite uma "imagem"..... É a economia da narrativa cinematográfica, a apresentação de imagens que prescindem de longas explicações".<sup>36</sup>

Estes mesmos capítulos serão alvo de uma leitura gráfica, quer por Décio Pignatari, quer por nós, concretizando o cruzamento de códigos verbal/não-verbal, que cortam o texto, comprovando seu caráter semiótico.

Esse aspecto semiótico será desenvolvido, conforme referências anteriores, por Décio Pignatari,<sup>37</sup> cujas observações sobre Memórias Póstumas se prenderão ao texto propriamente dito, na sua formalização sensível de linguagem e não apenas verbal, mas também não-verbal.

Com efeito, é para este caráter não-verbal de Memórias Póstumas, que chama atenção, através da seleção de alguns trechos, onde se enfatiza o trabalho sonoro, visual e tipográfico (Oblivion, O velho diálogo de Adão e Eva, Epitáfio)<sup>38</sup>, a mostrar, de forma clara, a composição material do livro que o leitor tem às mãos: uma mensagem impressa.

O código escrito passa a ser visto nos seus próprios domínios de "tipos", cuja concretude se atualiza na página, lugar onde se articula seu "corpo" gráfico.

É a autonomia do código escrito em relação ao falado, ao qual esteve subordinado, até então, por um papel meramente exten-

<sup>35</sup> Magalhães, Raimundo (Júnior), obra citada, p. 246.

<sup>36</sup> Magalhães, Raimundo (Júnior), obra citada, p. 246.

<sup>37</sup> Pignatari, Décio, Semiótica e Literatura, SP, Perspectiva, 1974.

<sup>38</sup> Pignatari, Décio, "Rabisco sem intenção alfabética" em Semiótica e Literatura, SP, Perspectiva, 1974, p.p. 101/113.

sional.

Prova deste descaso com os "tipos" gráficos está nas primeiras traduções de "Memórias Póstumas" (inglesa por William L. Grossman - 1953, francesa por R. Chadebec de Lavalade - 1944, italiana por Giuseppe Alpi - 1929), nas quais, só para citar alguns exemplos:

- a) Não é observada a diferença de "tipos" entre o prólogo de Machado de Assis e o de Brás Cubas.
- b) Ausência da dedicatória (tanto na tradução inglesa como na francesa)
- c) Títulos dos capítulos (31) e (13) escritos por extenso, perdendo o efeito visual da inversão.
- d) Capítulo CXXV "Epitáfio" - não observada a disposição gráfica na página, perdendo-se a visualidade da lápide (tradução inglesa).

Evidencia-se aqui, claramente, esta "cegueira" em relação ao original, cujo caráter tipográfico, base de um texto escrito, não é levado em consideração. A concretude da página e dos "tipos" nela impressos não é perceptível a um ponto de vista para o qual a página é mero lugar onde se registram mensagens, cujo "conteúdo" não se altera caso a letra seja maior ou menor, esteja localizada nesta ou naquela região do espaço-página.

É este caráter "palpável" do texto que o trabalho de Décio Pignatari vem revelar, constituindo-se como o ponto de partida para nossa análise, que pretende explorar a escritura semiótica de "Memórias Póstumas" em toda sua gama de linguagens, nos seus modos particulares de operação.

## Capítulo 3

### FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Para a pesquisa a que nos propomos, há necessidade de enfocarmos a teoria do texto, mutável à medida em que as produções textuais se transformam e, a partir daí, delinear nossa postura crítico-analítica.

Em primeiro lugar, traçar as fronteiras de nosso objeto: o texto em relação a dois elementos com os quais está intimamente ligado: a obra e a linguagem.

Barthes<sup>1</sup> distingue o texto propriamente dito da obra, na medida em que esta, sendo um produto, entra numa esfera de consumo por um público e de produção por um autor, que marca seu domínio sobre o produto pelos "direitos autorais".

Impressa, patenteada, divulgada e vendida, a obra passa, juntamente com outros produtos, para o acervo cultural, que a institucionaliza, inscrevendo-a no espaço-tempo sócio-cultural.

A obra seria, por assim dizer, o "contorno" (se empregássemos uma nomenclatura própria das formas) do texto, a linha demarcatória entre o universo textual (enquanto prática significante plural, conforme abordaremos a seguir) e o consumo (enquanto produção de objetos preenchidos com significados unívocos, para os fins imediatistas da consumação).

---

<sup>1</sup> ... "La différence est la suivant... l'oeuvre se ferme sur un signifié... fonctionne... comme un signe général et il est normal qu'elle figure une catégorie institutionnelle de la civilisation du signe. Le texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié... son champ est celui du signifiant... L'auteur est réputé le père et le propriétaire de son oeuvre... la société postule

Falar em obra é, portanto, instaurar um processo social produtor/produto/consumidor, frente aos outros produtos da cultura.

Esta relação, porém, pode ser entendida, conforme diz Lotman<sup>2</sup>, como uma rede extra-textual que envolve a obra no universo cultural, visto sob esse aspecto como um conjunto complexo dos mais variados textos (artísticos, religiosos, políticos, psicológicos, sociais, econômicos, etc).

Neste sentido, o estudo de um texto, qualquer que fosse, só estaria completo no instante em que as relações intra-extra textuais fossem uma realidade.

A obra, então, parece-nos que continuaria a ser um "contorno" delimitador de dois complexos articulatórios - um intra, outro extra-textual - de cuja conjunção revela-se a verdadeira forma perceptiva de um texto.

Entre as duas abordagens, um ponto comum: a função eminentemente social que a obra literária preenche, embora vista por Barthes em contraste com o texto, e por Lotman em complementariedade com ele.

Ao nosso estudo interessará o texto, tão somente na sua dinâmica interna, o que não exclui seu relacionamento com outros, visto que inscrito num universo cultural e, portanto, não podendo deixar de trazer em si fragmentos de outros textos.

Simple questão de colocarmos o parâmetro, o eixo convergente de contatos textuais, nas entranhas do próprio texto, ou no

---

une légalité du rapport de l'auteur à son oeuvre (c'est le "droit d'auteur)... L'oeuvre est ordinairement l'objet d'une consommation, "(Barthes, Roland, "De l'oeuvre au texte", in Revue d'esthétique", Paris, Libr. Klincksieck, 1971, p.p. 226 a 230).

<sup>2</sup>"La réalité historico-culturelle que nous appelons oeuvre littéraire n'est pas épuisée par le texte. Le texte n'est qu'un des éléments de la relation. La chair réelle de l'oeuvre littéraire consiste en un texte (un système de relations intratextuelles) dans sa relation à la réalité extra-textuelle: vie, normes littéraires, tradition, conception. Il est impossible de percevoir un texte arraché à son fond". (Lotman, Iouri, "Texte et hors-texte" in Change, p. 43).

grande conjunto textual, que é a Cultura.

Vantagem do enfoque a sobre b: redução do "corpus", pois nosso interesse não é a sistematização do complexo texto cultural, porém, a organização do texto particular, e a isso chegaremos, mesmo que não nos refiramos a todas as sintonias textuais possíveis, mas somente àquelas basilares para revelação da sua forma significativa.

Definido nosso caminho na direção do texto, resta-nos explorá-lo no seu aspecto basilar: a configuração de linguagem.

Visto de um aspecto puramente linguístico, o texto poético, por colocar em crise as construções codificadas como gramaticais pela Linguística, pode ser entendido como "desvio" (enunciados agramaticais).

Tal atitude implicaria em privilegiar o código comum em detrimento do poético, desde que estaria no primeiro o suporte para o posterior "desvio", realizado pelo segundo, aliás, só perceptível na medida de seu contraste com a linguagem cotidiana.

Desta maneira, sem uma propriedade especificamente poética que o faça distinto da Língua, o código literário vê-se relegado à mera função indicial de um referente que lhe é extrínseco: o código comum.

Esse modo de encarar a linguagem poética encontra eco numa grande massa de textos chamados "lisíveis"<sup>3</sup> por Barthes ou, como poderíamos melhor nomear, legíveis, dado seu caráter confirmador das leis vigentes na Língua, cuja previsibilidade não vêm romper, mas, pelo contrário, enfatizar pelas vias indiretas de uma linguagem pretensamente poética, que faz das construções figuradas (metáforas, comparações, alusões, oxímoros, paradoxos, etc) meio de atingir a linearidade do discurso<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>Textos que só permitem ao leitor lê-los passivamente e não sua participação ativa no próprio processo da escritura. (Ver definição em Barthes, "L'evaluation" em S/Z, Paris, Seuil, 1970, - p. 12).

<sup>4</sup>Tomando por base Jakobson, a função poética, nesse caso, seria subsidiária e, daí, o menor grau de poeticidade desses textos legíveis.

Frente a estes textos lisíveis, e lisíveis, no sentido de que só dão ao leitor a oportunidade de lê-los passivamente, confirmando sua "legibilidade", mas não de operar linguagem, participando do ato de sua escritura, é possível extrair um "modelo" estrutural pela simplicidade de sua montagem, feita em camadas que se relacionam hierarquicamente, de modo mais estático, e foi o que fez a Crítica chamada estruturalista ortodoxa.

Esta harmonia, no entanto, foi quebrada quando novas formas textuais vieram romper, pela imprevisibilidade de sua organização de linguagem, com o automatismo do código comum.

Propõem-se novos objetos-textos: os ilegíveis, os quais, em contraposição aos legíveis, vão romper realmente (e não apenas "desviar-se") com as normas estabelecidas pela Língua e, ao fazê-lo, voltam-se para a especificidade de seu ser-linguagem, verdadeiro referente do código poético.

Entra-se no universo do signo, não mais visto enquanto entidade linguística dicotômica<sup>5</sup>, mas no seu "caráter palpável" de signo mesmo, cuja fisicidade se atualiza na medida em que produz outros seres da mesma natureza: SIGNOS.

Atendendo a esta visão poético-sensível do signo surge a de Peirce, que o vem colocar num complexo relacional triádico entre a coisa significada (o objeto), seu representante (o signo) para um interpretante, ou seja, a "mente" relacionadora capaz de perceber o processo substitutivo objeto/signo, não pela verbalização de um "conceito", mas pela produção de novo signo, interpretante do anterior, seu objeto<sup>6</sup>.

Entenda-se esta coisa significada como signo, pois o objeto em questão não é o referente observável, mas o processo de elaboração de signos ou de linguagens.

---

<sup>5</sup> Conceito saussureano de signo: significante = imagem acústica, cadeia sensível-sonora/significado = conceito, idéia da coisa significada.

<sup>6</sup> "O signo cria algo na mente do Intérprete, algo esse que foi também, de maneira relativa e mediata, criado pelo objeto do signo..... esta criatura do signo chama-se Interpretante..... isto é, a "significação" ou "interpretação" de um signo". (Peirce, "Escritos Coligidos" em Os pensadores, SP, Abril Cultural, 1974, p.p. 138/140)

Assim também, a "mente" interpretadora nada tem a ver com a psique do sujeito que conceitua o que lê ou escreve. Outrossim, diz respeito à construção de novo signo, que revele a significação do objeto (-signo), na medida em que também é signo, isto é, em que também é capaz de promover uma articulação triádica (objeto/signo/interpretante). É o proceso contínuo de traduções, de sorte a tornar realidade que "o significado de uma palavra (signo) não é senão sua tradução por um outro signo, que pode substituí-lo e onde ele se encontra mais completamente desenvolvido"<sup>7</sup>.

Logo, esse Interpretante não chega a se esgotar num signo, mas é o constante fluir que o perpassa, projetando-o para a frente a gerar novos signos, novos modos de significar e de criar linguagem. Produção sem produto, como nos diria Kristeva, e que é o elemento base do texto, a sua cena outra. Signos a desovar signos e eis a significância<sup>8</sup> em desenvolvimento.

Nenhuma distinção para os diferentes modos de ocorrência sígnica verbal ou não-verbal, cuja natureza sígnica comum se revela quando percorridos em direção à sua estrutura profunda (o geno-texto de que nos fala Kristeva). Daí o caráter semiótico da significância, onde os diversos códigos dialogam entre si, evidenciando sua gênese análoga.

Tal não ocorre nos textos legíveis, onde o signo verbal, em si mesmo (segundo Peirce) um legi-signo pela relação indireta e convencional que estabelece com seu objeto, é o dominante. Já o trabalho do texto ilegível sobre o signo verbal vai mais além: ele é escavado em profundidade, de sorte a revelar o aspecto não verbal que o constitui - a sonoridade, os "tipos" gráficos, a visualidade.

<sup>7</sup>Haroldo de Campos referindo-se à definição de signo verbal para Peirce, "Comunicação na Poesia de Vanguarda" em A arte no horizonte do provável, SP, Perspectiva, 1969, p. 135 (Obs: os parênteses (signo) são meus)

<sup>8</sup>Para abordar o processo de significância Kristeva propõe duas etapas (à semelhança das estruturas superficial e profunda da Gramática Gerativa de Chomsky): a do feno-texto, ou seja, a atualização concreta do texto na sua cadeia significante revelado ra do geno-texto, é a do geno-texto a cena da significância, das

Quanto ao som, é manipulado aí não segundo leis fonéticas de "traços distintivos" com intuito de diferenciar significados, mas são tomados em si mesmos, na sua capacidade produtiva de novos sons por semelhança, revelando sintonias desapercibidas pelo código fonético.

Com relação aos tipos gráficos e à posição que ocupam no espaço da página, são manipulados de modo a sugerirem imagens visuais, táteis, volumétricas, ampliando a significação do signo verbal para áreas inexploradas no código comum.

Esta penetração em verticalidade no signo verbal traz à luz fragmentos de outros signos que o compõem: do símbolo, representante indireto do objeto, passa-se ao índice<sup>9</sup>, na medida em que sons, tipos gráficos, palavras se auto-indiciam e, desta forma, constroem, nas suas próprias articulações internas, o objeto. Atinge-se, nesse instante, o aspecto icônico do signo, que não é mero representante do objeto, mas o objeto mesmo, idêntico a si próprio em todos os aspectos de sua forma.

Escavação que leva o signo verbal a percorrer, reversivelmente, o caminho de sua geração: de uma máxima distância de seu objeto (o símbolo), a uma zona intermediária (o índice), onde o objeto já tem algumas de suas características indiciadas no signo, até o acoplamento total signo/objeto (ícone).

Aqui o signo atinge sua primitividade, quando era igual somente a si próprio, sem referência a nada, mera qualidade possível de existir em qualquer objeto.<sup>10</sup>

---

articulações em profundidade, a estruturar o paradigma gerador do feno-texto. (Maiores esclarecimentos em Kristeva, "L'engendrement de la formule" em Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p.p. 278/289.

<sup>9</sup>"O índice é o signo que se refere ao objeto que denota em razão de ver-se realmente afetado por aquele objeto com o qual tem, necessariamente, alguma qualidade em comum." (Peirce, "Classificação dos signos" em Semiótica e Filosofia, SP, Cultrix, 1972, - p. 101).

<sup>10</sup>Seria o "quase-signo" de que nos fala Décio Pignatari, pois é apenas possibilidade de ser signo. (Pignatari, Décio, "Breve aceno a uma teoria do quase-signo em Semiótica e Literatura, SP Perspectiva, 1974, p.p. 56/59).

Esta analogia, que caracteriza o ícone, faz com que, neste ponto zero, as formas se assemelhem de tal modo, que já não é mais possível diferenciá-las.

Daí a entropia trazida pelo ícone, por concentrar em si, compactamente, todas as possibilidades informativas sem, no entanto, permitir a seleção de uma delas, pois isto implicaria em perceber uma mais que a outra, coisa impossível dada a identidade que guardam entre si.

O trajeto inverso, por sua vez, mostra o processo de degeneração desse ícone ao passar, gradativamente, do mundo do possível para o do existente; das analogias para as diferenciações; do "ilegível" (ruidoso e entrópico) para o "legível" e comunicativo.

Constata-se, então, o profundo dinamismo da construção sígnica, enfatizada por Peirce em seus trabalhos, a mostrar a face icônica e indicial do símbolo ou, inversamente, o lado simbólico e indicial do ícone.

Assim, cada signo que o feno-texto atualiza, quando percorrido em direção à gênese (pelo geno-texto), vai revelando outros signos que nele circulam, num incessante fluir. E, nessa inter-relação de signos, já não há fronteiras: o verbal pode ser objeto para um interpretante não verbal ou vice-versa.

A única realidade é o processo gerativo/degenerativo de signos, que se constroem e se desconstroem nessa produção infinita de linguagens.

Se enfocarmos, agora, a constituição das frases no feno-texto e as relações sintático-semânticas, que o geno-texto desvenda, observaremos, também, uma ruptura com a sintaxe tradicional, que a vê como uma ordenação de sujeito/predicado/objetos.

A dinamicidade do texto ilegível e a articulação de seus componentes verbais ou não-verbais obrigam nova maneira de encarar a frase e sua sintaxe.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>Para isto contribuíram as teorias linguísticas de Chomsky e a dos Novos Semantistas, que vieram romper com a constituição tradicional da frase, revelando, pela estrutura profunda, as transformações sintático-semânticas. [Maiores esclarecimentos consultar:

Montam-se blocos de unidades significantes, sejam verbais, sejam não-verbais, que se mantêm solidários por força de algum traço que têm em comum. A frase é, então, uma pequena rede relacional, onde se dá a iteração dos componentes, os quais atuam um sobre o outro, passando, reversivelmente, da função agente para a de objeto, na medida em que estão em processo.

Assim, cada constituinte frasal é significativo no instante em que age e é agido por outro e é, nesta articulação, que reside sua sintaxe e, ao mesmo tempo, sua carga semântica. Daí o trabalho conjunto sintático/semântico a constituir a significância da frase.

Significância que se faz por esse fluir contínuo de agentes e objetos a evidenciar sua analogia, no "durante" do processo, de sorte que cada complexo frasal valeria por um pequeno ícone de relações (diagrama).

Cada conjunto significativo, por sua vez, só tem funcionalidade como tal, na medida em que se sintoniza com outros, vindos de outras regiões do texto, estabelecendo-se uma verdadeira travessia de linguagens, sempre em deslocamento, a tecer a fluidez textual.

É a inter-textualidade<sup>12</sup>, de que nos fala Kristeva, que se realiza no interior do texto, na medida em que os blocos-linguagem se mútuo-remetem, configurando verdadeira "estereofonia"<sup>13</sup> de linguagens.

---

- Chomsky, Syntactic Structures, Paris, Mouton, 1969.

- Lakoff, G - On the nature of syntactic irregularity, Ph D Dissertation 1965.

- Fillmore, C-J, "The case for case" em Universal Linguistic Theory, New York, Holt, 1968]

<sup>12</sup>"Le signifié poétique renvoie à des signifiés discursifs autres, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autour du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace intertextuel. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble". (Kristeva, "Poésie et négativité" em Recherches pour une sémantolyse, Paris, Seuil, 1969, p. 255).

<sup>13</sup>"C'est ce que se passe pour le Texte: il ne peut être lui que

Sendo assim, qualquer tentativa de "découpage" feita num bloco-linguagem específico (no feno-texto) levaria, necessariamente, quando percorrido em direção à significância (geno-texto) a outros, em ebulição nas suas camadas interiores; estes, por seu lado, remeteriam a outros mais, de modo a atingir, fragmentariamente, o texto todo, por uma complexidade crescente de articulações.

Não há como isolar unidades mínimas para um trabalho em planos hierárquicos. Caminha-se em círculos, num ir e voltar constante a elaborar verdadeiro "arabesco", que se vai tecendo pelo intrincamento, cada vez maior, de linguagens, vindas das mais variadas áreas do texto.

Mas esse trânsito de linguagens engendradas no espaço textual vai mais além, na medida em que se dirige para outros textos do universo cultural que o produziu e que nele se inscreve pelos resíduos textuais.

Para isto, concorrem o ato da escritura e o da leitura. Com efeito, a produção da escritura nos remete a todo um repertório de textos, que constituiriam o "back-ground" do escritor, atuante no momento da operacionalização da linguagem.

É por este diálogo de textos que a escritura se produz, de modo que, se a percorrêssemos em direção à gênese, não a encontraríamos na "filiação" à entidade biográfica - autor - mas sim em textos, pois o indivíduo (enquanto ser biográfico) perde sua identidade na linguagem, ou melhor, esta é sua identidade real.<sup>14</sup>

---

dans sa différence.... et cependant entièrement tissée de citations, de références, d'échos: langages culturels..... antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie. L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte..."(Barthes, "De l'oeuvre au texte" em Revue d'esthétique, nº 3, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1971, p. 229).

<sup>14</sup>"Le Texte lui, se lit sans l'inscription du Père..... la métaphore du Texte est celle du réseau: si le Texte s'étend, c'est sous l'effet d'une combinatoire, d'une systématique..... le Texte peut se lire sans la garantie de son père; la restitution de l'inter-texte abolit paradoxalement l'héritage..... "(Barthes, "De l'oeuvre au texte", obra citada, p.p. 229/230).

Se há um "eu" emissor do texto, este "eu" é outro texto que o gerou, o qual também foi produzido por um outro e, assim, indefinidamente.

O mesmo se dá com relação à leitura, que nada mais é que novo diálogo de textos.

Realmente, não é o indivíduo-biográfico que lê, mas, no momento da leitura, o leitor também se torna anônimo, tal qual o autor, de sorte que o que está em jogo com o texto-objeto é novo conjunto de textos inter-comunicantes, configurando outras possibilidades de escrituras.

Escritura e Leitura se identificam: ambas são signos a estruturar o texto escritível<sup>15</sup> (-ilegível): sempre a se oferecer como um "devenir" de escrituras possíveis, mas nunca definitivas.

Para aí a leitura é chamada, não para ler somente, numa atitude passiva (como acontecia nos textos legíveis), mas para produzir novas escrituras prováveis, nesse precário horizonte textual.

Esse texto escritível, na verdade, configura amplo espaço de probabilidades de sentidos e de linguagens, que se temporalizam por breves instantes no feno-texto, para logo alçarem vôo ao infinito, em busca de novas configurações de signos. Produtividade sem produto.

Não o escrito no papel (o produto), mas o por escrever, a operação contínua de linguagens sobre outras linguagens (a produtividade).

Este novo conceito de texto faz a sua própria crítica na medida em que está se metalinguizando, minuto por minuto, ao fazer de si mesmo linguagem-objeto para novo texto, seu interpretante. O mecanismo produtor de signos é o objeto explícito desse texto poético-metalinguístico.

Frente a este texto escritível (-ilegível), a tarefa da Crítica Literária não pode se restringir a "modelos", a caminhos

---

<sup>15</sup> Segundo Barthes texto escritível é aquele que faz do seu próprio processo de escritura o objeto de comunicação para uma leitura ativa, que também se faz escritura. (Ver definição em Barthes, "L'evaluation" em S/Z, Paris, Seuil, 1970, p. 10).

metodológicos pré-fixados, pois isto levaria à leitura "legível" daquilo que é "ilegível". Seria deformar o texto, na tentativa infrutífera de estaticizá-lo.

O melhor método aqui é o "sem gravatas e sem suspensórios", conforme palavras de Brás Cubas, ou melhor, o não-método (no sentido tradicional do termo). Deve-se entrar no texto com os sentidos bem atentos para perceber cada mudança da textura e ir seguindo por elas, entranhando-se no emaranhado de suas linhas.

É só no momento em que a leitura-crítica se fizer signo, no meio dos outros do texto, que será capaz de operar linguagem como eles.

Não são definidores, que o texto pede, pois eles viriam fechá-lo, negando seu ser fugidio.

Ele pede operadores que, pela própria atividade produtora de novas escrituras, mantenham viva sua especificidade: a abertura para possíveis textos capazes de traduzi-lo.

## Capítulo 4

### PROCEDIMENTO DA ANÁLISE

É como operadores que nos aproximaremos do texto, sem um método pré-determinado, "tateando" por entre as idas e voltas da textura de "Memórias Póstumas", onde cada elemento lançado se parece com algum outro que o antecede, ou que lhe é posterior. São as analogias que correm sob esta superfície, como um rio subterrâneo em incessante fluir de memória.

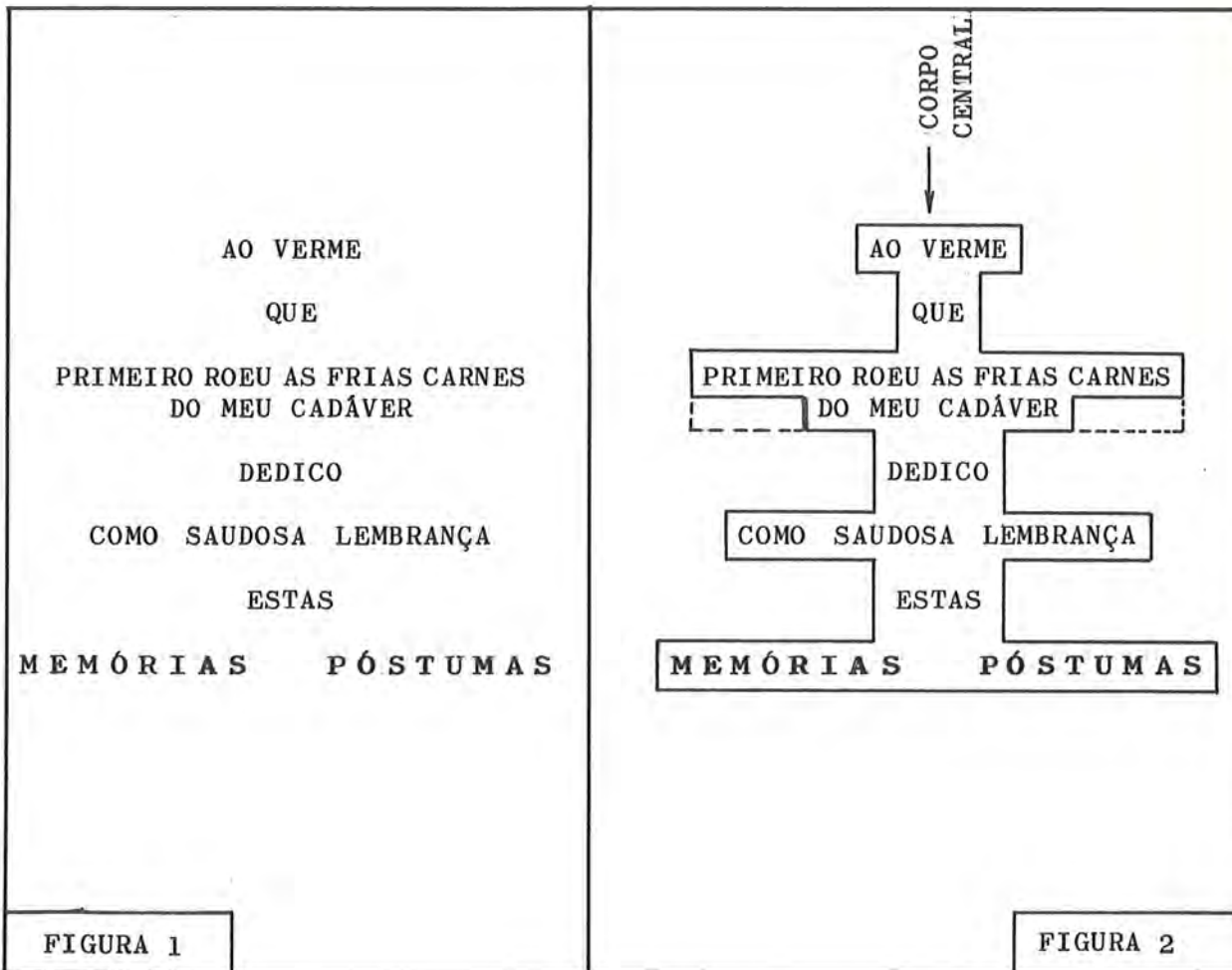
No afã de apreender este fluir analógico-memorialista, nossa tarefa crítica se fará em três etapas:

- 1 - Discretizar a linguagem em áreas, de acordo com suas diferentes modulações.
- 2 - Perceber a sintaxe no interior de cada área, o que levará ao estabelecimento de sub-áreas.
- 3 - Relacionar as áreas entre si.

Capítulo 5

ÁREA INTRODUTÓRIA E O PROCESSO DE SIGNIFICÂNCIA

O ponto de tensão de "Memórias Póstumas" já é perceptível a partir do momento em que nos deparamos com a singular dedicatória (Fig. 1):



Uma percepção primeira nos sugeriria a imagem de um sepulcro, onde a "Dedicatória" se inscreveria em forma de lápide.

Tentou-se, então, contornar ao longo da inscrição, o que redundou numa figura (Fig. 2) truncada e cheia de protuberâncias, embora mantendo um corpo central, aliás, a parte equilibradora da figura.

A página, aqui, ao mesmo tempo em que é fundo para destaque da figura, é também figura ela mesma, na medida em que se insere por entre as reentrâncias abertas.

Novo olhar... agora mais aguçado... e na figura, até então difusa e amorfa, começam a tomar vulto ... cruzes "roídas, integrais, voltadas para baixo ou para cima, de maneira a produzir verdadeiro amontoamento de cruzes edificadas umas sobre outras.

Desmontando a figura, percebemos duas possibilidades de leitura: a primeira, seguindo a direção cima/baixo (Fig. 3), nos oferece duas cruzes incompletas, pois falta-lhes o "pé", que é na

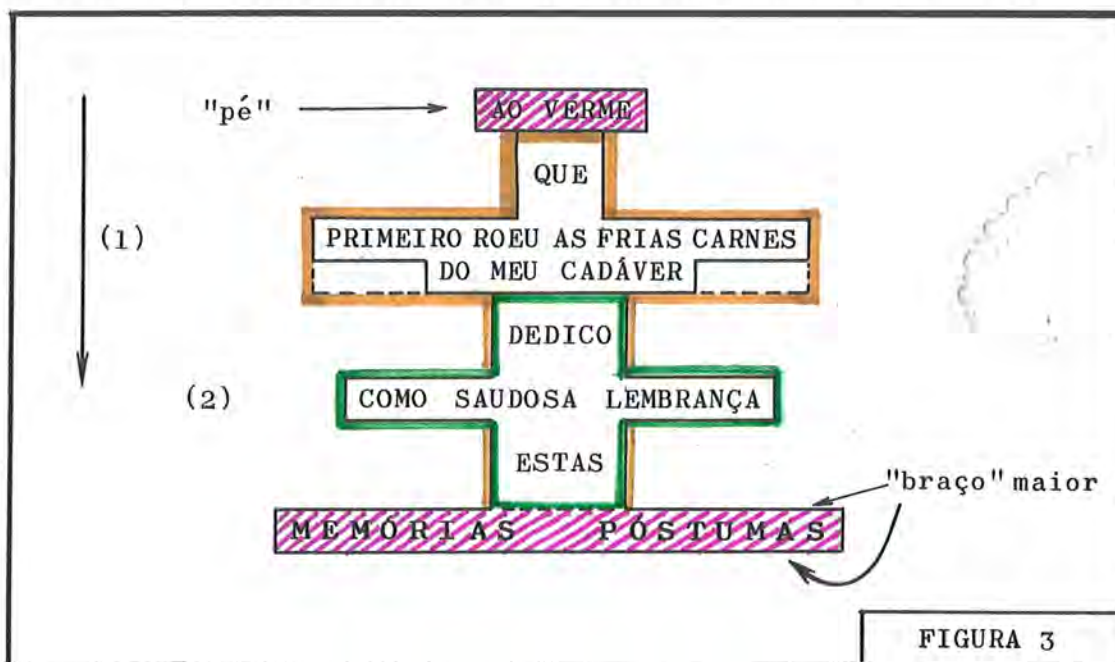
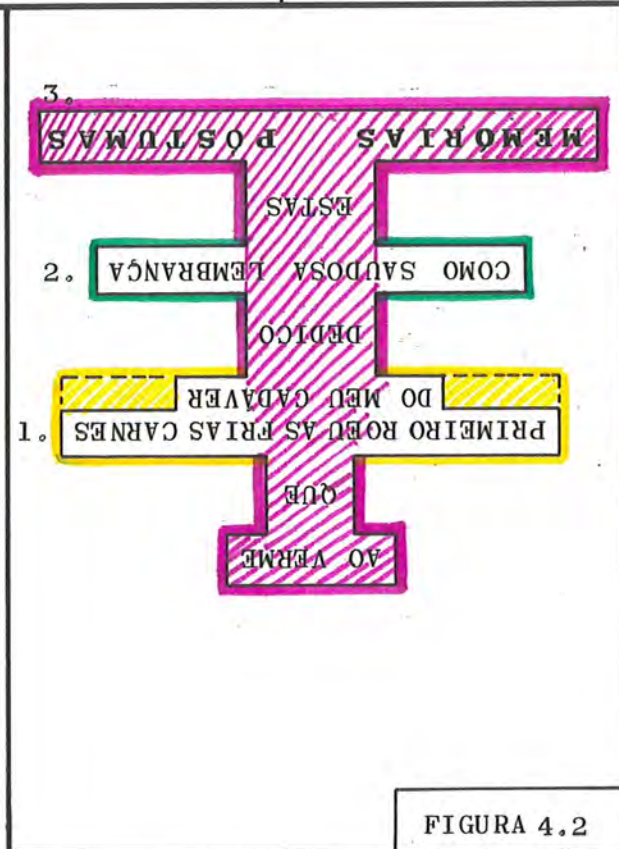
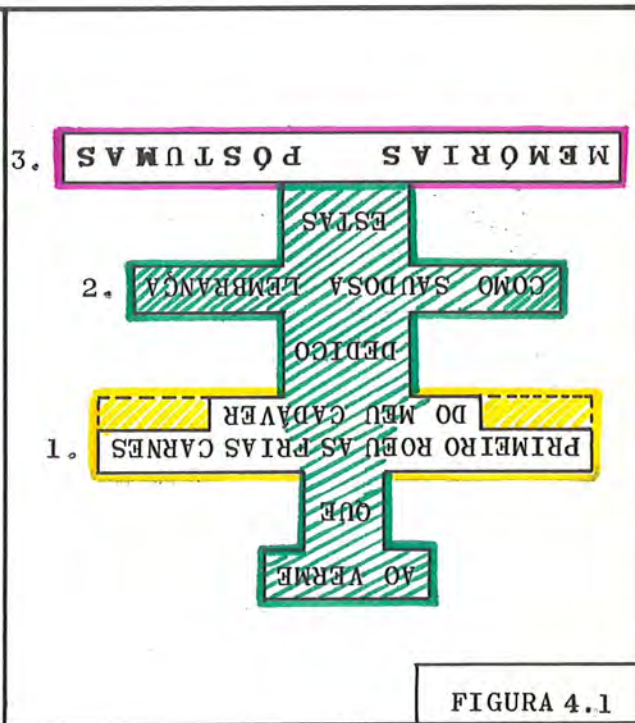
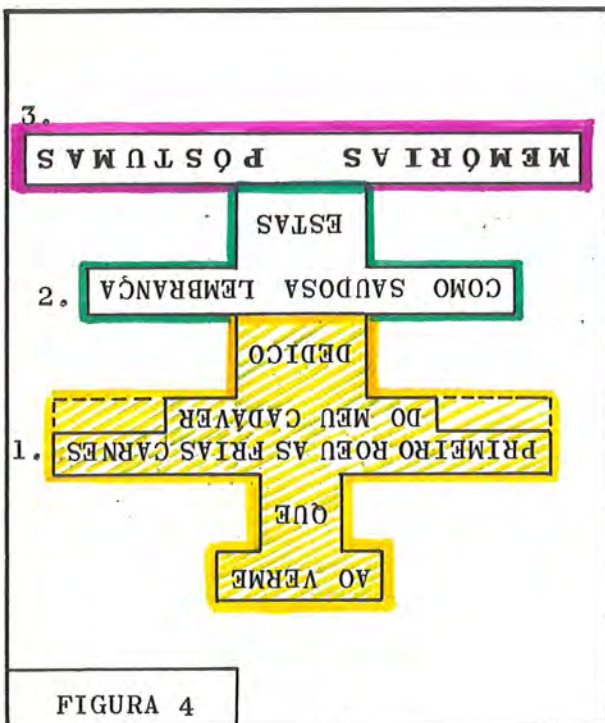


figura o "braço" menor. A ausência da base faz com que essa estrutura não se sustenha e desequilibre-se apoiada ao "braço" maior que, incapaz de manter o peso da construção, gira e só se estabiliza ao encontrar o apoio no "pé" que faltava.

A partir deste instante, girando a folha (segunda leitura), veremos, então, três cruzes sobrepostas (Fig. 4, 4.1, 4.2),

tendo em comum a base, mas diferenciando-se quanto à extensão do "corpo" e dos "braços", que vão aumentando progressivamente.



A única cruz integral é a intermediária, enquanto que a primeira e a última apresentam truncamentos, respectivamente, nos "braços" e na "cabeça" com uma diferença: enquanto a primeira foi roída, pois pelos restos deixados consegue-se reconstituir a porção ausente, a última não possui vestígio algum que nos possa orientar quanto ao contorno exato da parte "in absentia", que se oculta nas probabilidades do branco da página.

Assim, é só na leitura "ao avesso", que o texto visual se revela harmoniosamente, dando funcionalidade a cada parte da figura, coisa que não ocorria quando da linearidade (cima/baixo) da primeira leitura. Nesta, o "pé" e o "braço maior", desadaptados do conjunto, vinham desequilibrá-lo, obrigando-o a se reestruturar, na medida em que buscava seu ponto de equilíbrio (a segunda leitura).

Por isto, destas duas leituras, o que se depreende não é uma exclusão valorativa (a segunda em detrimento da primeira), mas uma profunda complementariedade: a primeira instigando a segunda, seu ponto equilibrador; a segunda tendo por germe o desequilíbrio proposto pela primeira.

Vista a forma visual, passemos para os elementos gráficos que com ela se articulam: quanto aos "tipos" empregados, resalta-se um dominante no decorrer da inscrição e outro de tamanho maior em "Memórias Póstumas", onde também a distância entre as letras aumenta, fazendo com que, imagetivamente, aí esteja o maior braço da cruz.

Ainda graficamente outro ponto mereceu nossa atenção: a redistribuição das letras que, ao longo da inscrição, executam verdadeiras "cabriolas de volatim", passeando pelos corpos-palavras, surgindo ora aqui, ora ali, em posições inesperadas.

Veja-se, por exemplo, o que ocorre com as sílabas (VER) e (ME) da palavra verme, que reaparecem em pri(ME)iro / (ME)u / cada(VER) / l(EM)brança / (ME)mórias.

Interessante é, também, o (ROEU), presente em primei(RO) e que traz acoplado a si o (EU) (de Brás Cubas) e por prolongamento o m(EU), o qual, pela própria posição imediatamente abaixo do roeu (vide Fig. 1), facilita este imbricar-se. (A sintaxe, aliás, vi-

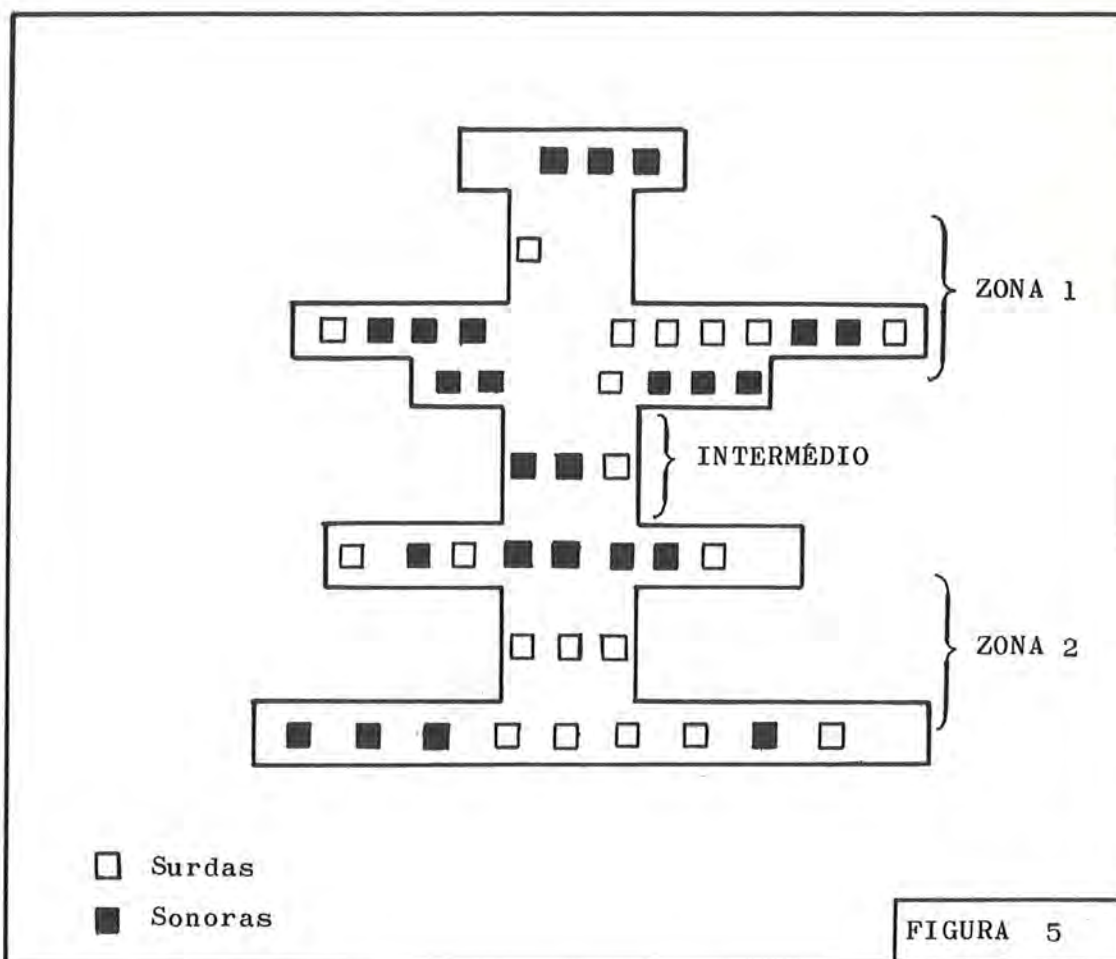
rá, oportunamente, confirmar e explicar este acoplamento).

Não é, porém, apenas com o elemento gráfico que esse texto visual, que é a Dedicatória, mantém estreitas relações. Sua tradução se faz tanto em termos sonoros, quanto verbais (a inscrição).

Sonoramente as três cruzeiras sobrepostas têm por interpretante três zonas sonoras a saber:

A primeira gira em torno da vibrante "re", que nada mais é que o "roer" do verme, antes realizado visualmente ("braços" roídos da primeira cruz) e, agora, concretizado enquanto som, graças à abundância do fonema citado: VERME / PRIMEIRO / ROEU / FRIAS / CARNES / CADÁVER.

Graficamente este "roer", também se fazia, como já vimos, pela redistribuição de suas letras no interior de outras palavras, o que vem comprovar a inter-tradução visual-gráfico-sonora.



Quanto à segunda zona, será dominada pela sibilante "se", presente em: Saudosa / lembrança / estas / Memória / Póstuma.

Enquanto em ① dominam as consoantes sonoras (numa proporção de 13/8), em ② dominam as surdas (numa proporção de 11/9), embora o que ocorra na distribuição da surdez e da sonoridade seja um interpenetrar-se, como a Fig. 5 pode mostrar.

Há que se considerar uma zona intermediária (a terceira) em "dedico", que visualmente se coloca ao centro da figura e que funciona, aqui, como ponto de passagem do campo vibrante sonoro (rê), para o sibilante surdo (sê).

Passando, a seguir, para a sintaxe verbal da inscrição, veremos que se faz, também, em três níveis à semelhança do texto sonoro e do visual.

Num primeiro, teríamos a força dirigida para o verme, cuja especificidade (o roer) é dada pela oração subordinada adjetiva (que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver), que lança sua função agente em um tempo passado (roeu), sobre determinado objeto: o cadáver, pertencente ao eu (Brás Cubas).

Graficamente, esse roer se faz pela própria montagem do vocábulo "RO|EU", que já traz imbricado em si a ação de roer (ro), cujo agente implícito é o verme, e o seu objeto: o eu (de Brás Cubas).

Ainda sonora e visualmente tal processo sintático (VERME → ROEU → Brás Cubas), como já tivemos ocasião de demonstrar, é traduzido pelo acúmulo da vibrante sonora "re" e pelos "braços" roídos da primeira cruz.

Com o aparecimento do "Dedico", propõe-se novo processo, agora centrado no presente e tendo por emissor o mesmo "eu" roído anteriormente. Começa-se a por em crise a primeira articulação (Verme → roeu → Brás Cubas), prenunciando-se outra [(eu) → dedico → X], embora ainda implícita neste momento. Daí a função de "ponte", que esta etapa representa, quer enquanto sintaxe verbal, quer enquanto sonoridade, quer pela posição mediana que o "dedico" ocupa na figura.

O surgimento do modalizador do "dedicar": "como saudosa lembrança" é mais um traço indiciador desta zona intermediária,

desde que, por um lado, pode ter por causativo a própria vida do cadáver que foi roído e, neste caso, recupera-se a primeira articulação proposta (Verme → roeu → Brás Cubas).

Por outro lado, o elemento causativo pode ser a própria destruição do cadáver pelo verme, ação da qual o eu (Brás Cubas) lembra-se com saudade e para cujo agente (o verme) dedica o objeto-livro: "estas Memórias Póstumas". Neste caso, pronunciar-se-ia a segunda articulação:

[(eu) → dedico → (estas Memórias Póstumas) → (ao verme)]

Enquanto a centralização no primeiro modo de operar do modalizador implica em conferir ao verme a força-agente sobre o objeto Brás Cubas, ao qual só restaria, pelo livro de Memórias, a recuperação de uma vida que já não existe mais; o segundo modo implicaria em enfatizar estas Memórias Póstumas - aqui e agora à nossa frente - não como um receptáculo do que foi, mas como novo produto (livro) revelador de uma vida-linguagem (o defunto-autor), ao invés de "instrumento" recuperador de uma vida que extrapola a sua natureza específica de livro: um ser-linguagem.

Esta 2a articulação, já prevista pelo surgimento do "dedico" e pela atuação do modalizador, se explicita quando se configura o objeto do "dedicar": Memórias Póstumas de Brás Cubas, enfatizado tanto pelo demonstrativo estas, quanto pela caixa-alta e distância dos tipos, como também pela sibilantização em termos fônicos, que outra coisa não é senão o eco de Memória<sup>o</sup> Pó<sup>o</sup>-tuma<sup>o</sup>...

Inverte-se a construção, tal qual sucedia visualmente entre a 1a e a 2a leitura, e o verme, de agente que era (na 1a articulação), passa a mero destinatário de outro processo, que tem por agente implícito o mesmo "eu", que fora objeto do seu "roer":

[(eu-defunto-autor)→dedico→estas Memórias Póstumas→ao verme]

É, justamente, pelo objeto-livro que o "eu", oculto até então, vai se revelar e, por isso, o alto (o "eu") da terceira cruz está submerso no branco da página, pois é só pela organização de linguagem aí impressa (livro) que ele se atualiza, fazendo de um defunto (Brás Cubas) autor.

Esta travessia de linguagens, que se faz na Dedicatória em

termos verbais/não-verbais, surgirá, também, quando da análise dos Prólogos.

Com relação ao Prólogo de Brás Cubas, o que se percebe, em primeiro lugar, é a caixa-alta de "Ao Leitor", que nos obriga a parar e atender ao chamado emitido pelo mesmo eu, até então implícito na Dedicatória, e que agora se deixa nomear diretamente: "eu, Brás Cubas".<sup>1</sup>

É entre este eu-Brás Cubas (agente) e o leitor (destinatário), em substituição ao verme (sobre a propriedade desta substituição nos referiremos oportunamente), que se estruturará, a partir deste momento, outro processo de comunicação. O que não está explícito, aqui, é o objeto desta relação comunicativa emissor/receptor, que vai se revelando aos poucos, como veremos:

Parte-se de um dado aparentemente alheio à questão em pauta - a referência a Stendhal - e, por inversão (técnica tão grata a Brás Cubas que, aliás, já a empregou fartamente na Dedicatória), o campo de visão vai se estreitando... "O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito dez. Dez? Talvez cinco..."<sup>2</sup>

Todo esse processo redutor do público já faz prever uma obra inovadora, que vai por em crise o "romance usual", frustando, assim, as expectativas "da gente grave... e da gente frívola... as duas colunas máximas da opinião".

É nas entrelinhas que a obra vai sendo anunciada e, quando isso ocorre mais às claras, a definição é sempre adiada:

"...Trata-se... de uma obra difusa... obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio"<sup>3</sup>

Assim é que pela proximidade de dois termos opostos - galhofa/melancolia - constrói-se um terceiro, indefinido (galhofa-

<sup>1</sup> Assis, Machado de, Memórias Póstumas de Brás Cubas, SP, Cultrix, 1965, p. 24.

<sup>2</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 24.

<sup>3</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 24.

melancolia), responsável pela caracterização difusa da obra.

Ao nada se afirmar sobre o objeto-obra, coloca-se em crise aquilo que normalmente se entende por Prólogo. Elaborar-se um prólogo ao avesso, ou melhor, um Anti-prólogo, cuja propriedade é a vagueza de informação.

"...O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Consequentemente evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias..."<sup>4</sup>

A função deste Anti-Prólogo é, simplesmente, sugerir, instigar a curiosidade de um "fino leitor" para a obra, que "em si mesma é tudo".

Daí a propriedade do "adeus" final de Brás Cubas, já que não é ele que revelará o "processo extraordinário de composição", mas este só brotará da relação direta leitor/obra.

Com o seu adeus, obra e leitor se defrontam e este passa de simples destinatário a agente, pois é só pela dinâmica de sua leitura, que o "extraordinário processo de composição" poderá vir à luz.

Por outro lado, é preciso não esquecer que "a obra em si mesma é tudo", como deixa bem claro Brás Cubas, no intuito de fazer notar sua força geradora específica, com a qual o leitor deverá comungar, se quiser apreendê-la verdadeiramente. Assim, no processo de leitura, o que há é total inter-relação agente/objeto, de sorte que o leitor e a obra passam a ocupar, simultaneamente, as duas posições.

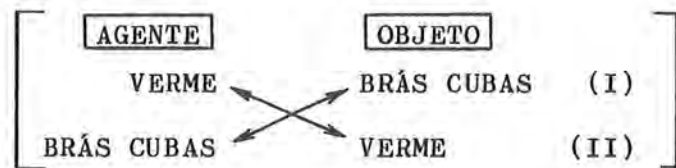
Oportuna será agora a volta ao sintagma inicial "Ao Leitor", cuja caixa-alta é significativa, porque é exatamente o leitor o elemento indispensável para, através de sua leitura, traduzir o sistema formal, que é a obra.

E, neste sentido, a sutileza da substituição leitor/verme se evidencia pela semelhança que apresentam:

a) Ambos são bases de construções: a<sub>1</sub>) o verme da montagem da Dedicatória, tanto do texto visual (la cruz sobre a qual as outras se estruturam), como do verbal [(1a articulação - base

<sup>4</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 24.

para elaboração da 2a, sua inversa:



a<sup>2</sup>) o leitor da revelação de "Memórias Póstumas", pela sua atividade de leitura.

b) Ambos ocupam as funções agente/receptor embora de maneira inversa, pois enquanto o verme passa de agente a destinatário, o leitor, de destinatário que era, transforma-se em agente.

Porém, o apelo não se faz "aos leitores", num sentido geral e massificante, mas ao leitor particular, que está neste momento defronte à obra.

É com cada decodificador, especificamente, que Brás Cubas fala neste anti-prólogo, enfatizando sua individualidade e motivando sua força criativa.

Desse modo, ao propor-se a obra, em toda sua difusão formal, propõe-se, também, o fino leitor - desautomatizado, individual e criativo - capaz de percebê-la.

Entre a Dedicatória e o Anti-Prólogo de Brás Cubas, intercala-se o Prólogo de Machado de Assis.

Neste, logo de início, nota-se o "tipo" das letras de proporções menores do que as do "tipo" dominante em "Memórias Póstumas". Isto já separa este Prólogo do corpo do livro e, mais que isso, dá a distância autor-obra, desde que esta, agora, é de responsabilidade do defunto-autor Brás Cubas e não do autor Machado de Assis.

O ponto mais interessante deste Prólogo, porém, é a sua montagem, que se faz tendo por referente o anti-prólogo de Brás Cubas:

"...Capistrano de Abreu perguntava: "As Memórias Póstumas de Brás Cubas são um romance?...respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros"<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 23.

"... Macedo Soares em carta que me escreveu.. recordava amigavelmente as Viagens na minha Terra... Assim se explicou o finado: "Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre"<sup>6</sup>

Assim, para qualquer explicação necessária, Machado de Assis se remete às palavras de Brás Cubas, ou para reafirmá-las, ou na tentativa de explicitá-las melhor, como é o caso das alusões a Xavier de Maistre e a Sterne, que não são esclarecidas no texto de Brás Cubas, mas o são no Prólogo de Machado de Assis:

Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida..."<sup>7</sup>

Nesses termos, pode-se dizer que se estabelece um verdadeiro diálogo Prólogo (Machado de Assis)/Anti-prólogo (Brás Cubas) no e pelo texto e não apenas tomado no sentido verbal, mas também gráfico, desde que a diferença de "tipos" não deixa de ser um elemento que traduz visualmente um contato entre ambos.

Tudo isto nos leva a concluir sobre a função introdutória desta primeira área de "Memórias Póstumas de Brás Cubas", pre núncio do texto propriamente dito, para cujo remeter de linguagens (verbal/não-verbal) aponta.

Desse modo, dois aspectos basilares do seu processo de significância são propostos: a escritura semiótica (inter-tradução verbal/não-verbal) e a abertura para o espaço inter-textual (remeter de linguagens).

<sup>6</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 23.

<sup>7</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 23.

## Capítulo 6

### ÁREA I E A PROGRESSÃO/REGRESSÃO DE DISCURSOS

Ao penetrarmos no texto, o primeiro problema que surgiu foi o critério para discretizá-lo em áreas de linguagem, a fim de perceber a lógica de sua montagem.

Foi então, que a área do capítulo VII - O Delírio - nos chamou atenção por seu elevado teor enigmático, o que nos fez supor que aí se concentrava uma alta densidade de linguagens, de sorte a produzir na narrativa uma cisão tão grande, a ponto de necessitar, depois dele, de um hiato (capítulo IX), onde se fez a "Transição" para a narrativa recomeçar outra vez, agora a partir do nascimento de Brás Cubas.

Percebemos, então, que a partir da área de mais alta tensão (O Delírio), poderíamos determinar aquela que a antecedia, por um movimento regressivo a partir do "Óbito do autor", e a que a sucedia, por movimento progressivo a partir do nascimento de Brás Cubas (Capítulo X - "Naquele dia") e, assim, distinguir três grandes áreas de elaboração de linguagem:

Área I - Antes do Delírio

Área II - O Delírio

Área III - Depois do Delírio

Neste capítulo, é a área I que será alvo de nossa análise.

Observa-se nela grande pluralidade de discursos, que se interpenetram a todo instante, de maneira que para percebermos o

"modo de significar" específico de cada um, foi necessário separá-los em sub-conjuntos, para depois integrá-los no grande conjunto da escritura dessa área.

Assim procedendo, o primeiro discurso que se distingue é aquele voltado para o referente: ou a morte de Brás Cubas (fixado no passado), ou o livro, o leitor e o próprio defunto-autor (fixados no presente).

É a partir desses dois pontos de referência: o passado e o presente com toda sua carga semântica de "passagem temporal", que se estruturam não só os objetos da narração, mas também o ponto de vista do narrador, que ora se dirige para o passado, colando-se à perspectiva da então personagem Brás Cubas; ora se desloca para o presente, assumindo o ângulo de visão do defunto-autor a narrar suas Memórias ao leitor. É claro que esse deslocamento temporal do narrador implicará, também, em modulações diferentes para o seu discurso, como veremos:

"... Expirei às 2 horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869... e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos... / Morri de uma pneumonia... / Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica Humanidade... / senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo e não me tratei... tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade."<sup>1</sup>

Revela-se um narrador (defunto-autor) preocupado com os fatos que cercaram a morte de Brás Cubas, personagem que foi no tempo imediatamente anterior à escritura do livro de Memórias. Por isto, não é a sua morte enquanto defunto-autor que se narra, já que ele nasceu, justamente, com o projeto-livro da campa de Brás Cubas...

"... defunto-autor para quem a campa foi outro berço".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 25/26/27/30.

<sup>2</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 25.

É o "eu" narrador desdobrando-se e vendo-se à distância enquanto "ele" - objeto-personagem (Brás Cubas) - atuando num tempo-espaço fixado no ontem: "expirei às 2 horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869"... que o ato de enunciar procura reconstituir não com os olhos de hoje (defunto-autor), que viria transformar o fato, mas sendo fiel ao acontecimento passado. Daí a preocupação em localizar, marcar: "2 horas da tarde; sexta-feira; agosto de 1869; chácara do Catumbi; solteiro; 300 contos", expor com clareza causas e conseqüências [... "morri de uma pneumonia"]; vou expor-lhe sumariamente; tal foi a origem do mal", de modo a encadear os acontecimentos numa lógica sucessiva, narrativizando o objeto-morte de forma suscinta ("expor sumariamente), isto é, eliminando ao máximo as qualificações e deixando-nos frente a fatos brutos, desnudados por uma linguagem crua, quase relatório: "Expirei, 2 horas da tarde, sexta-feira do mês de agosto de 1869, 64 anos, solteiro, possuía cerca de 300 contos".

O narrador, então, conduzirá o seu processo narrativo de forma a enfatizar o fato em si, numa atitude científica de observar e relatar somente aquilo que vê e constata.

Daí a posição de apessoalidade que assume frente ao objeto de enunciação e o discurso eminentemente referencial que estrutura, já que a organização de linguagem apoia-se no referente, fazendo da palavra simples canal expressivo do factual, de onde advém toda sua carga significativa.

No entanto, esse mesmo referente (morte de Brás Cubas), ao ser verbalizado no "hoje" da escritura do defunto-autor, vai ser percebido de outra maneira, conforme podemos observar nos trechos abaixo, que continuam, respectivamente, aqueles já vistos anteriormente:

(A)

1)- "... [fui acompanhado ao cemitério por onze amigos]
[Onze amigos!]

(B)

(A)

(B)

2)- "... morri de uma pneumonia] [mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia e todavia é verdade...]"

(A)

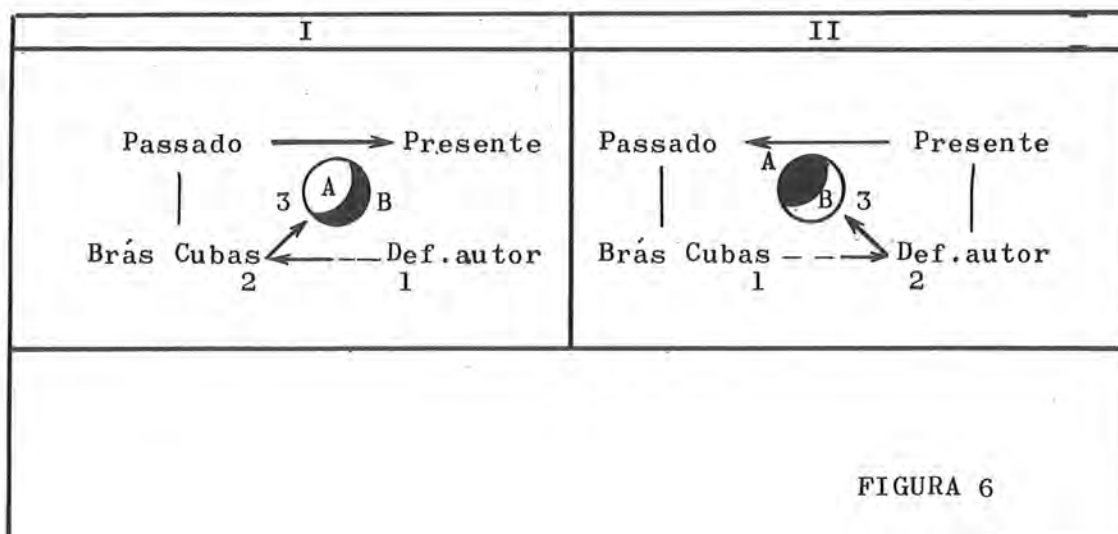
3)- [Emplasto destinado a aliviar nossa melancólica Humanidade] [Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas de remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas"] (B)

4)- ["Recebi em cheio um golpe <sup>(A)</sup> de ar... no outro dia estava pior... tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade..."] (B)  
[creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes".]

Neles o polo de enunciação concentra-se no presente: "é possível... é verdade... agora que estou cá... posso... creio haver provado... há demonstrações menos lúcidas...", voltado, portanto, diretamente para o campo de atuação do defunto-autor.

Eis que o polo emissor (defunto-autor) desprende-se de Brás Cubas, ao qual transferira a responsabilidade do discurso pela fidelidade aos acontecimentos dos quais ele (Brás Cubas) participara, deslocando-se para o presente, "habitat" do defunto-autor.

Inverte-se o campo de onde a imagem se projeta, implicando na transferência passado/presente. O mesmo ocorre com o polo emissor, conforme a figura 6 pode mostrar:



Em I, percebe-se o deslocamento do polo do defunto-autor, que retrocede até o campo de visão de Brás Cubas (2), que vai focalizar o objeto (3) a partir de sua face A e transmitir a imagem formada para o defunto-autor, que se incumbirá de expressá-la objetivamente, como vimos, por um discurso referencial.

Em II, por outro lado, o movimento inverte-se e o foco emissor, que estava em Brás Cubas, projeta-se para a frente até atingir o campo visual do defunto-autor (2), cuja percepção do objeto (3) se fará a partir de sua outra face B, desconhecida de Brás Cubas, dada sua posição de "frente" ao objeto, o que lhe impede de ver a imagem que se forma "atrás" dele.

Assim, colocando-se defronte ou detrás do objeto, o defunto-autor tem dele a sua imagem integral, para além do factual, que só evidenciava o visível, o constatável, a face A da "moeda". (ver citações)

O desvendar da face B, "verso da moeda", ao mesmo tempo que indica mudança do ponto de vista do narrador, indica, também, nova maneira de perceber e enunciar o fato, tal como acontece nos trechos selecionados.

Em todos, uma constante: duas enunciações A e B de um mesmo objeto - "morte de Brás Cubas". O que nos interessa, porém, é a articulação entre A e B.

Assim, em I o sintagma que vai merecer nossa atenção é "onze amigos", que surge tanto em A como em B, porém de forma diferente.

Estruturalmente, na face A, "onze amigos" é elemento circunstancial e, portanto, ligado intrinsecamente ao termo que modifica (acompanhado, por onze amigos); já na face B, é um sintagma autônomo, funcionando como frase.

Outro contraste está na estrutura frasal de ambos os enunciados - do primeiro explícita e com o preenchimento de todas as categorias básicas:

Frase Nominal (-Sujeito)	+Frase verbal	+ Frases circunstanciais
(Eu)	(fui acompanhado)	(ao cemité- (por 11 a- rio) migos) ↓ ↓ (lugar) (companhia).

A do segundo revelando truncamentos, impossibilitando-o de ser categorizado com certeza, pois "onze amigos" tanto pode ser Frase-Nominal-sujeito [Onze amigos (me acompanharam)!...] deixando a frase verbal oculta ; quanto frase nominal predicativa [(eram) onze amigos.!]; ou ainda ser uma retomada da frase circunstancial anterior, deixando elíptica a preposição por [(por) onze amigos.!]

Daí a indefinição e a ambiguidade deste sintagma, em oposição à clareza e definição do primeiro.

Importante, ainda, para a percepção da diferença significativa entre os dois enunciados, é a pontuação, que dá para A, pela presença do ponto final, caracterização declarativa e assertiva<sup>3</sup>, na tentativa de atribuir valor verdadeiro àquilo que afirma.

Já em B, a presença da exclamação dá à frase um caráter não-assertivo<sup>4</sup>, isto é, nem de afirmação, nem de negação, nem de verdade, nem de falsidade. Lança-se o enunciado no mundo do possível, do duvidoso, do ambíguo.

A partir daqui, propõem-se duas significações opostas para o objeto: uma primeira, que afirma o sema comum de amizade (acompanhado por onze amigos) e uma segunda, que lança a dúvida sobre esse mesmo sema, deixando, veladamente, a possibilidade do sema negativo a contrapor aos onze amigos da faceta A, onze amigos, que talvez sejam inimigos, na face B.

Análoga é a situação nos fragmentos ② e ③, onde a presença respectiva das adversativas - mas e porém - pela sua própria função de por em correlação termos opostos, irá contrapor, em ②, à causa-mortis visível (pneumonia) a invisível (idéia) e desmistificar a heroicidade de Brás Cubas (Emplasto sublime des-

<sup>3</sup> A frase assertiva pode ter caráter afirmativo ou negativo, implicando nos valores de verdadeiro ou falso. (Para maiores detalhes consultar: Bárbara, Leyla, tese de doutoramento - "Um estudo da manifestação sintática de asseveração e de não-asseveração em Português e em Inglês".

<sup>4</sup> A frase não-assertiva independe de valores verdadeiro ou falso (Maiores esclarecimentos em Bárbara, Leyla, obra citada).

tinado a aliviar a nossa melancólica Humanidade), mostrando sua face oculta de anti-herói (paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas) em 3.

Convém ressaltar que esta desmistificação do herói traz consigo, também, a desmistificação do produto responsável pela sua heroicidade: o emplasto Brás Cubas.

Isto porque se, de um lado, o emplasto tem por propriedade básica ser "medicamento glutinoso e aderente ao corpo para uso externo", de outro, vê-se negado em sua especificidade, na medida em que é destinado à cura da hipocondria: "doença" psíquica, caracterizada pela melancolia, pela preocupação com moléstias imaginárias.

Assim, impossibilitado de exercer sua função de cura, o emplasto Brás Cubas desconstrói-se, torna-se inútil, deixando à mostra sua faceta B de "anti-medicamento", em contraposição àquela (A) de medicamento.

Esta desarticulação da lógica do referente é a responsável, em 4, pela impossibilidade de prova clara e objetiva da causa-mortis, desde que esta vê-se encurralada frente a duas hipóteses inversas: uma constatável (corrente de ar → pneumonia), outra não passível de experimentação (idéia do emplasto Brás Cubas) e, desse modo, à prova sobrepõe-se a anti-prova. Aliás, a colocação final do narrador... "Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes...", vem de encontro ao que dissemos:

Aí o narrador traça um paralelo opositivo entre a sua demonstração e as demais, tomadas em seu aspecto geral. Assim, atribuir às outras menor lucidez implica, por oposição, em maior lucidez para a sua, coisa que a análise de sua demonstração veio desmentir, dada a inconsistência da causa-mortis, dividida entre dois caminhos inversos.

No entanto, se pensarmos que o narrador, pela sua amplitude de visão, pode captar não só a causa aparente, mas também a oculta, a sua demonstração coloca-se, realmente, como a mais lúcida, apesar de incoerente se aferida por uma lógica sucessiva-linear.

Assim como o maior ou menor grau de lucidez depende da

perspectiva de visão, assim também acontece com a consequência da demonstração - o triunfo - que pode advir tanto da demonstração menos lúcida, quanto da mais lúcida. No caso específico desta, consiste o triunfo na desarticulação da discursividade vigente pela estruturação por inversões, que vai inaugurar outro "modus operandi".

Eis que, mais uma vez, é só virando tudo de "cabeça para baixo" que o defunto-autor se revela na especificidade de sua montagem, cujo princípio basilar é a inversão.

Ora essa construção espelhada é declarada como nos textos ② e ③ ... "mas se lhe disser que a causa... e no entanto é verdade..." "... agora, porém, que estou cá do outro lado da vida posso confessar tudo..." e o narrador assume diretamente seu papel de construtor deste segundo enfoque do objeto, oposto ao primeiro (mas... agora, porém... = a x b), evidenciando sua pessoalidade direta; ora a estruturação inversa se faz nas entrelinhas, sorrateiramente, e, nestes casos, a presença do narrador se faz de forma indireta (pessoalidade indireta), dividindo com o leitor a montagem opositiva, já que esta só se revela se o decodificador, ludicamente, inverter as peças do "quebra-cabeça", como fizemos com... onze amigos! em ①, com o emplasto Brás Cubas em ③ e com a relação prova/anti-prova em ④.

De qualquer forma, a interferência do narrador se faz sentir senão explicitamente, quando da colocação da face B(XA), ao menos implicitamente, pelo simples jogo de inversões que elabora entre as duas possibilidades de enunciar o objeto.

Dessa maneira, a pessoalidade, presente quando da percepção da face A (do objeto), foi mero ponto de referência inicial para a construção da pessoalidade.

O mesmo se pode dizer quanto ao discurso que, se num primeiro momento, foi referencial, enfatizando o lado visível do fato, num segundo vai se voltar sobre esse referente, penetrando-o até suas entranhas mais íntimas, revelando, assim, seu lado impalpável, ou por outra, sua estrutura profunda, a qual se evidencia por espelhamento (contra-referente) com a superficial. A esta altura, o discurso volta-se para o referente com finalidade

crítico-avaliativa e, daí, o discurso avaliatório que se monta sobre o referencial.

À atitude de observação do narrador, quando do discurso referencial, numa posição impessoal de terceira pessoa, contrapõe-se esta de crítica e avaliação do objeto referencial a partir da subjetividade do emissor, evidenciando, desse modo, sua pessoalidade.

Quanto à relação entre o discurso referencial e o avaliatório, cumpre-nos ainda dizer que, enquanto o discurso referencial foi abertura para o avaliatório, projetando-se para frente, o avaliatório vai retroceder ao referencial, seu objeto-base, para depois traduzi-lo, num movimento progressivo, para nova linguagem que irá qualificar aquilo que foi simplesmente relatado; ou ainda, buscará a dimensão vertical, no sentido de penetrar até as profundezas do objeto em busca de sua espinha dorsal (estrutura profunda), sobre a horizontal (estrutura superficial), traçada anteriormente.

À qualificação seguir-se-á, naturalmente, outro referente, ou melhor, contra-referente, que nada mais é do que a tradução do referente inicial para novo campo relacional, que o verá pelo avesso.

Esta inversão funciona:

1 - Como um girar do referente-A em sentido oposto, supondo a relação entre dois extremos - de um lado o polo positivo (A), de outro o negativo ( $\sim A$ )<sup>5</sup> - cada qual veiculando informação na mesma medida do contraste, que se estabelece entre eles. Montase, então, o par disjuntivo A/ $\sim$  A, pela atuação do princípio binário<sup>6</sup> no processo comunicativo.

2 - Este girar, por sua vez, instaura um movimento circular sobre o objeto que sofre a inversão, obrigando-o a voltar-se

<sup>5</sup>  $\sim$  = símbolo lógico de negação.

<sup>6</sup> Binarismo: próprio do código digital, onde as mensagens são constituídas por dígitos ou unidades "discretas", isto é, por unidades que se manifestam separadamente.

(Pignatari, Decio, Informação. Linguagem. Comunicação, SP, Perspectiva, 1970, p. 20.

sobre si mesmo, para projetar, como num espelho, a sua imagem invertida (Fig. 7).

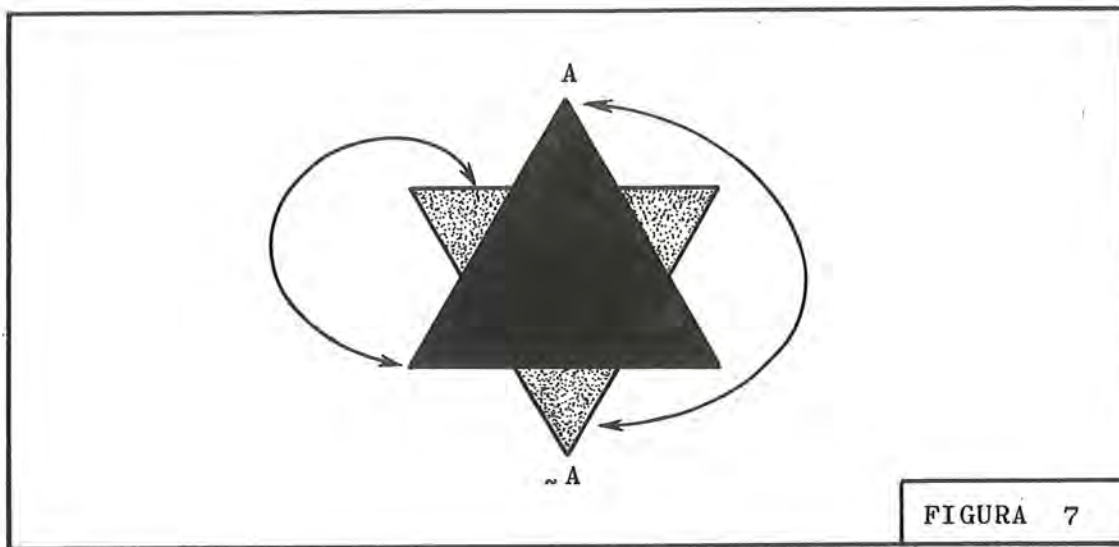


FIGURA 7

Portanto, a produção da imagem oposta se estrutura sobre aquela que foi invertida e, por isto, esta inversão consiste numa operação,<sup>7</sup> que vai negar o referente (A), produzindo novo referente ( $\sim A$ ), o qual vai inverter o sentido do primeiro, que o gerou.

A inversão vem, assim, por um movimento circular<sup>8</sup> sobre o referente (como a fig. 7 mostra) transgredir a lógica de sua organização, produzindo, pela colocação do seu oposto, o máximo distanciamento dele.

<sup>7</sup> "Operação: no sentido daquilo que deve acontecer com uma proposição a fim de gerar outra a partir dela. Negação, soma lógica, multiplicação lógica etc, são operações". (Wittgenstein, Ludwig, Tractatus lógico-philosophicus, SP, Nacional, 1968, 5.23 e 5.2341, p. 95).

<sup>8</sup> A circularidade fica clara, também, se pensarmos que, na medida em que a operação de inversão retrocede para o referente, usando-o como substrato para, por um movimento progressivo, produzir seu oposto, põe em exercício a dinâmica circular:



Segundo Dubois, entra-se aqui na área dos metalogismos<sup>9</sup>, cujo objeto é, como já foi visto, a negação do referente.

Para uma análise do modo dessa operação, necessário se faz sua abordagem sob dois aspectos: lógico e linguístico. Lógico porque sua área de atuação é, exatamente, a alteração da maneira de organização do objeto-factual, ou sua lógica construtiva; linguístico porque qualquer articulação de um objeto implica num discurso, ou melhor, numa organização de linguagem que a comunique.

Logicamente o que ocorre é um proceso em três etapas:

(Fig. 8)

- |   |
|---|
| I - <u>Referente-suporte</u> (A) → ponto de partida do processo         |
| II - <u>Operação</u> : inversão (negação)                               |
| III - <u>Produto</u> : referente negado ( $\sim A$ ) - contra-referente |

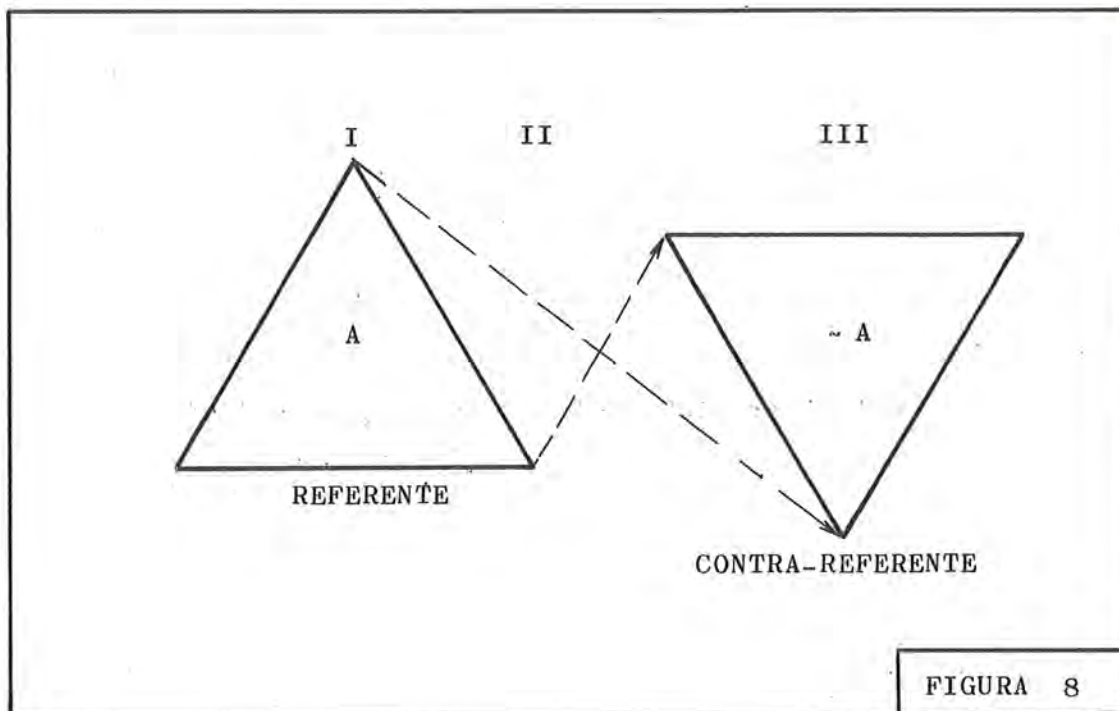


FIGURA 8

<sup>9</sup>"En lui-même le métalogue ne fait que transgresser la relation normale entre le concept et la chose signifiée... Le métalogue... intéresse directement le logicien, car il impose une falsification ostensive... Pour constater le métalogue il faut en outre s'assurer que les signes ne donnent pas du référent une description fidèle" (Dubois, Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970, chapitre V "Les métalogismes", p.p. 131/132)

Estrutura-se, dessa maneira, dois conjuntos implicativos<sup>10</sup> em oposição: enquanto A implica na enunciação do objeto a partir de enfoque referencial, levando à apessoalidade do narrador e ao discurso referencial, ~A implica na enunciação do objeto a partir do ângulo qualificativo e, daí, a personalidade do narrador (direta ou indireta) e o discurso avaliatório que elabora. Em Linguagem Lógica:

$$(A \rightarrow B \rightarrow C) \vee (\sim A \rightarrow \sim B \rightarrow \sim C)$$

$$\begin{array}{l|l} \textcircled{A} = \text{referente} & \textcircled{\sim A} = \text{contra-referente} \\ \textcircled{B} = \text{narrador apessoal} & \textcircled{\sim B} = \text{narrador pessoal} \\ \textcircled{C} = \text{discurso referencial} & \textcircled{\sim C} = \text{discurso avaliatório} \end{array}$$

Joga-se, portanto, com duas possibilidades inversas quer do enunciador, quer do objeto da enunciação, quer do discurso, de modo que de um lado tem-se a afirmação de cada um desses conjuntos e de outro a sua negação.

Entre os dois conjuntos, instaura-se uma relação disjuntiva<sup>10</sup>, ou seja, o atribuir valor verdadeiro a um dos conjuntos, implica em falsidade para o outro, mas não ambos verdadeiros ou falsos. Em Linguagem Lógica:

$$\left[ (A \rightarrow B \rightarrow C) \vee (\sim A \rightarrow \sim B \rightarrow \sim C) \right]^{11}$$

Este enunciado lógico articulado com o do texto literário em questão nos revela:

$$\left. \begin{array}{l} \text{Brás Cubas morreu de pneumonia} \\ \quad (A) \\ \text{O narrador é apessoal} \\ \quad (B) \\ \text{O discurso é referencial} \\ \quad (C) \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{ou} \\ (\vee) \\ \text{ou} \\ \text{ou} \end{array} \left[ \begin{array}{l} \text{Brás Cubas não morreu de} \\ \quad (\sim A) \quad \text{pneumonia} \\ \text{o narrador não é apessoal} \\ \quad (\sim B) \\ \text{o discurso não é referencial} \\ \quad (\sim C) \end{array} \right.$$

<sup>10</sup> → Símbolo lógico de implicação.

<sup>10</sup><sub>1</sub> ∨ Símbolo lógico de disjunção.

<sup>11</sup> A aplicação de uma tabela de verdade a este enunciado disjuntivo nos revela:

$(A \rightarrow B \rightarrow C)$	$\vee$	$(\sim A \rightarrow \sim B \rightarrow \sim C)$
$\vee$	$\vee$	F
F	$\vee$	$\vee$

De modo que, se atribuirmos valor verdadeiro a I com todas as implicações que acarretaria (pneumonia → narrador apessoal → discurso referencial), estaríamos tomando por ponto de referência o factual e a falsidade se estenderia, automaticamente, para II, cujo ponto de referência seria o não-factual, ou seja, a percepção qualificativa do defunto-autor.

Ocorre que esta possibilidade se anula, na medida em que a construção apenas se servirá do factual (discurso referencial) como pretexto para chegar ao qualificativo (discurso avaliatório), responsável pela percepção da verdadeira faceta dos fatos.

Sendo assim, a negação do referente implicará, necessariamente, na atribuição de falsidade a ele, reservando-se o valor verdade para o contra-referente proposto.

Essa inversão lógica na maneira de perceber e articular o objeto constitui um tipo de metalogismo chamado paradoxo, que vai, pela organização de linguagem, negar o referente (o falso) para expressar o contra-referente (o verdadeiro).<sup>12</sup>

O que não haverá é rompimento com o código comum<sup>13</sup>, que se mantém quer no discurso referencial, quer no avaliatório, como bem comprovam as amostras textuais citadas ao início deste capítulo. Nelas, a palavra evidencia seu caráter simbólico habitual, numa relação previsível com a coisa significada. Sua função é de simples mandatária de objetos, quer do referente (discurso referencial), quer do contra-referente (discurso avaliatório), através de uma organização de linguagem linear.

Porém, essa construção paradoxal não se faz apenas em relação aos fatos que cercaram a morte de Brás Cubas, mas também

---

ou seja, um enunciado analítico desde que verdadeiro sob quaisquer condições. Além disso, seria uma aplicação do Princípio do Terceiro excluído que afirma que "todo enunciado da forma PV ~ P é verdadeiro, ou seja, que todo enunciado desse tipo é uma "tautologia" e os elementos que põe em relação são contrários, mas não contraditórios". (Copi, Irving M., Introdução à Lógica, SP, Ed. Mestre Jou, 1974, cap. 8 "Lógica simbólica", p. 256)

<sup>12</sup>"Sa valeur vient du parcours qu'il impose du langage au référent et retour... l'important de toute manière est qu'il nous fasse croire que les choses ne sont pas ce qu'elles sont" (Du Bois, obra citada, p. 142).

<sup>13</sup>Sans mettre le code en question, il "contredit", si l'on

vai incidir sobre um referente mais próximo do defunto-autor: o livro, de cuja montagem é o responsável:

"Algum tempo hesitei se devia abrir estas Memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte.

Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor-defunto, mas um defunto-autor, para quem a cam- pa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo"<sup>14</sup>

Ao colocar-se em discussão as duas possibilidades inver- sas para o início do livro e as implicações a que levariam te- mos, novamente, a construção de uma proposição disjuntiva:

$$[(A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D) \vee (\sim A \rightarrow \sim B \rightarrow \sim C \rightarrow \sim D)]$$

<p>Ⓐ → início pelo nascimento</p> <p>Ⓑ → uso vulgar</p> <p>Ⓒ → autor-defunto</p> <p>Ⓓ → escrito velho</p>	$\parallel$	<p>Ⓐ → início pela morte</p> <p>Ⓑ → uso invulgar</p> <p>Ⓒ → defunto-autor</p> <p>Ⓓ → escrito novo</p>
---	-------------	---

O livro de "Memórias" é proposto, também, como um contra- referente, que se opõe ao referente comumente estabelecido.

É por essa construção paradoxal que a fase embrionária da composição - verdadeira etapa inicial de um livro - é posta a nu para o leitor já num nível metalinguístico do ato criador, visto não como simples inspiração, mas como processo de seleção e com- binação de modos de operar linguagem: ou automatizada (enunciar pela perspectiva da vida), ou imprevisível, original (enunciar pe la perspectiva da morte), cada qual implicando num escrito total- mente diferente ("... o escrito ficaria assim mais galante e mais novo...").

Desse modo, sobre a discursividade lógica do referente, constrói-se nova articulação lógica (a do contra-referente), cons- tituindo-se, nesse sentido, em metalinguagem: uma linguagem ló- gica segunda (a do contra-referente) elaborando-se sobre outra, primeira (a do referente).

peut dire, un état de fait" (Dubois, obra citada, p. 132).

<sup>14</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 25.

O mesmo sucederá quando o objeto da enunciação for o destinatário:

"... Creio que prefere a anedota à reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem..."<sup>15</sup>

Novamente, a partir do "hoje" do polo do defunto autor, o modo da decodificação é objeto de uma montagem paradoxal:

$$\left[ (A \rightarrow B) \vee (\sim A \rightarrow \sim B) \right]$$

(A) → leitor comum		(∼A) → leitor não comum (ou não gostar de anedotas)
(B) → gostar de anedotas		(∼B) → gostar de reflexão

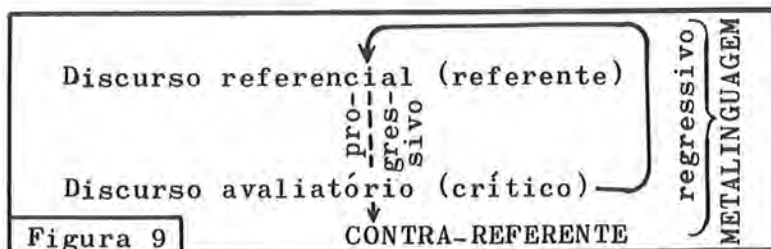
É a metalinguagem desta vez fazendo-se sobre novo referente - a leitura habitual → anedota, entretenimento - sobre o qual, por contraste, se elabora outro "modus operandi": a decodificação refletida, que vai além da mera "catarse".

Aliás, o narrador vai habilmente fazer uso desse recurso catártico com as constantes reticências que, interrompendo o enredo, instigam a curiosidade de um "consumidor de anedotas" para os próximos capítulos (tal qual a técnica das "novelas"):

"A filha - um lírio do vale - e ... Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora"<sup>16</sup>

Note-se aqui o discurso metalinguístico atuando sobre uma função fática, já que o que se pretende é manter o leitor em contato com a narrativa pelo "suspense" criado.

Esse processo de metalinguagem ocorre pela própria montagem paradoxal que, ao superpor à linguagem lógica do referente outra, que o traduz por inversão (a do contra-referente), põe em exercício a metalinguagem, só percebida na operação lógica:



<sup>15</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 29.

<sup>16</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 26.

Com efeito, sua revelação se faz através da dinâmica regressiva-progressiva (ponto constante da organização da narrativa, como veremos), que implica numa volta ao referente (objeto) para, negando-o, lançar à frente novo signo (o contra-referente) capaz de interpretá-lo.

Isto é o que ocorre nesta primeira sub-área - linguagem da Área I. A partir daqui, o objeto da enunciação, o ponto de vista do narrador e o discurso mudam de trajetória:

"Juro-lhes que essa orquestra da morte foi muito menos triste do que podia parecer. De certo ponto em diante chegou a ser deliciosa".

"Sentia um prazer satânico de mofar dele...".

"era uma ruína, uma imponente ruína".

"Eu não sou propriamente um autor-defunto, mas um defunto-autor, para quem a campa foi outro berço".

"... obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica, nem destrói, não inflama nem regela e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado".<sup>17</sup>

À primeira vista, os objetos da enunciação parecem os mesmos: morte de Brás Cubas, livro, e seu construtor: defunto-autor. No entanto, sobre esse referente, começa a se delinear outro a partir da articulação da linguagem, não mais clara e linear como na etapa anterior, mas complexa e revolucionária, na medida em que aproxima termos - orquestra da morte / deliciosa, imponente / ruína, prazer / satânico, defunto / autor, campa / berço, austera / brincalhona, não edifica / nem destrói, não inflama / nem regela, mais do que passatempo / menos do que apostolado - que nossos hábitos linguísticos aprenderam a usar separadamente.

Aqui, porém, o sintagma vai aproximar esses vocábulos, vindos de classes gramaticais diferentes, em combinações variadas: ora substantivo e adjetivo (orquestra da morte deliciosa / prazer satânico / imponente ruína), ora adjetivo e adjetivo (austera / brincalhona), ora advérbio e substantivo (mais / passatempo, menos / apostolado), ora verbo e verbo (edifica / destrói,

<sup>17</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 25/26/29/30/32.

inflama / regela).<sup>18</sup>

A tentativa de perceber a função dessa combinatória nos levou a montar a seguinte relação no primeiro caso (substantivo/adjetivo):

SUBSTANTIVOS	ADJETIVOS
Orquestra da morte (-)	deliciosa (+)
prazer (+)	satânico (-)
ruína (-)	imponente (+)

FIGURA 10

Percebe-se de um lado os substantivos abstratos que, por força de sua própria caracterização, não têm por referentes objetos existentes e só se concretizam na dinâmica do processo.<sup>19</sup>

No nosso caso, isso se dá quando o substantivo entra em contato com o adjetivo, que tenta restringir a generalidade do nome abstrato, fazendo incidir sobre ele uma qualificação que irá particularizá-lo.

De outro lado, temos o conjunto de caracterizadores (adjetivos) que, no entanto, visto na relação com aquele dos caracterizados (substantivos)<sup>20</sup> revela-se não-pertinente, por situar-se em campo semântico oposto:

morte (-)	X	deliciosa (+)
prazer (+)	X	satânico (-)
ruína (-)	X	imponente (+)

Assim, os adjetivos, paradoxalmente, ao invés de referencializarem os substantivos abstratos, particularizando-os, vão, ao contrário, indefini-los, esvaziando-os até mesmo daquele significado convencional e generalizante que portavam.

A força desestruturadora está na adjunção de caracteriza-

<sup>18</sup>Sobre a construção do oxímoro ver artigo de Lucrécia D'Alésio Ferrara, "O texto estranho", em O Estado de S. Paulo, 17 de novembro de 1974.

<sup>19</sup>Sobre essa questão ver tese de doutoramento de Maria Lúcia S. Braga: "Manuel Bandeira e a poética do elemento lexical", onde a relação nome abstrato/referente é tratada exaustivamente.

<sup>20</sup>Conceitos de modificante e modificado introduzidos por Kris-

dores "estranhos" à classe de objetos que os substantivos abstratos nomeiam, criando, por conseguinte, novo objeto, feito de imprecisão e ainda não nomeado pelo código usual.

O que ocorre, então, é que o adjetivo com sua carga semântica positiva (deliciosa / imponente) ou negativa (satânico) atuará sobre a significação do substantivo, com o qual se corresponde, levando-o a perder seu sema positivo (prazer) ou negativo (morte / ruína), substituindo-o por outro (nem positivo, nem negativo, como veremos abaixo).

Mas não é só o substantivo que perde suas propriedades sêmicas ao conjugar-se com o adjetivo, porém, o mesmo acontece com este que, ao combinar-se com aquele, também perde o sema que o caracterizava antes da união, em favor de outro, produzido a partir do amalgamento, conforme a figura 11 mostra:

I (+, -)	X	II (-, +)	=	I e II (+ e -)
Orquestra da morte (-)	→	deliciosa (+)		Orquestra da morte - deliciosa (-) (+)
prazer (+)	←	satânico (-)		prazer - satânico (+) (-)
ruína (-)	←	imponente (+)		ruína - imponente (-) (+)
Figura 11				

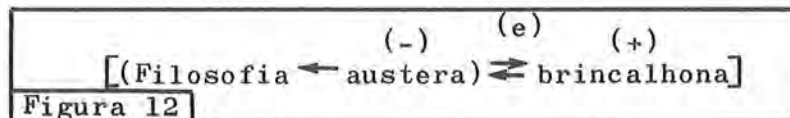
Isto dá ao substantivo e ao adjetivo as mesmas condições de, no processo de inter-relação, agirem e serem agidos ao mesmo tempo, ou por outra, de serem agentes e objetos na dinâmica articulatória.

Neste caso, a identificação entre eles começa a se esboçar em substituição à diferenciação primeira.

Este movimento duplamente implicativo (substantivo+adjetivo) evidencia a total simbiose entre os dois elementos a ponto de produzir um sema tal que conjugue, perfeitamente, positivo e negativo num produto contraditório e precário (Ver figura 11).

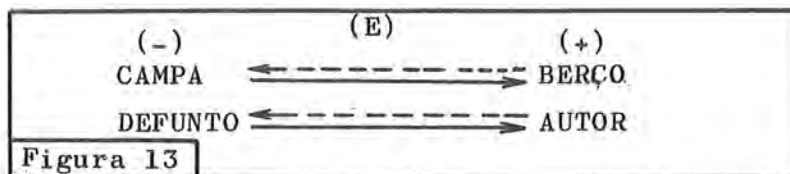
Quanto aos casos de combinação adjetivo/adjetivo e substantivo/substantivo, os pontos a ressaltar estão no modo de articulação.

Tratando-se do par adjetivo/adjetivo caracterizando o substantivo "filosofia", observa-se um duplo processo de qualificação: um primeiro quando da conexão "austera" → filosofia, que vai restringir a significação do substantivo, especificando-o: não é qualquer filosofia, mas somente aquela que é austera; um segundo que se estrutura sobre este conjunto (filosofia austera) pela atuação do modificador "brincalhona", o qual, pelo seu sema adverso, vem frustrar as expectativas semânticas de uma "filosofia austera", em favor de outra, simultaneamente "austera e brincalhona", que escapa a qualquer tentativa de definição (ver figura 12).



Portanto, a superposição dos adjetivos vai transformando, progressivamente, a significação do substantivo, até fazê-lo desembocar na área amorfa e imprecisa daquilo que "é e não é" ao mesmo tempo.

A montagem substantivo/substantivo também vai ter algo de especial (Figura 13):



Uma percepção imediata nos revela dois conjuntos de substantivos concretos, tendo, conseqüentemente, por referentes objetos existentes: um deles com significação apontando para o paradigma semântico de morte (campa / defunto) e daí seu valor sêmico negativo; e o outro para o de nascimento (berço / autor), donde seu valor sêmico positivo.

Ao se inter-relacionarem, percebe-se um jogo entre caracterizador e caracterizado: num primeiro momento, a própria colocação no sintagma do substantivo de sema negativo precedendo o de sema positivo, faz notar a ação caracterizadora daquele sobre este (campa → berço, defunto → autor), levando à transformação do significado habitual de "berço" e "autor" - enquanto nascimento - pelo acoplamento deste outro de morte, trazido por "campa" e "defunto".

No entanto, as significações de "berço" e "autor" não se anulam passivamente, mas também vão, em contrapartida, fazer-se atuantes pela influência exercida sobre os outros (campa, defunto) com os quais se conjugam e que também terão seus significados, anteriores ao acoplamento, modificados.

Daí, nem a anulação do sema positivo pelo negativo, nem o contrário, mas a reunião de ambos para a constituição de outro significado bipolar, que coordene os extremos, ou melhor, "as duas pontas da vida" (VIDA (+) / MORTE (-)).

Desse modo, no processo, caracterizador e caracterizado se confundem e os substantivos, que eram concretos, perdem seus referentes definidos e passam a designar outros, cujos contornos se diluem na vagueza de sua forma.

Resta-nos referência às articulações advérbio/substantivo e verbo/verbo, às quais passaremos a seguir:

Em primeiro lugar, a relação advérbio/substantivo, nos proporciona o seguinte gráfico: (Figura 14)

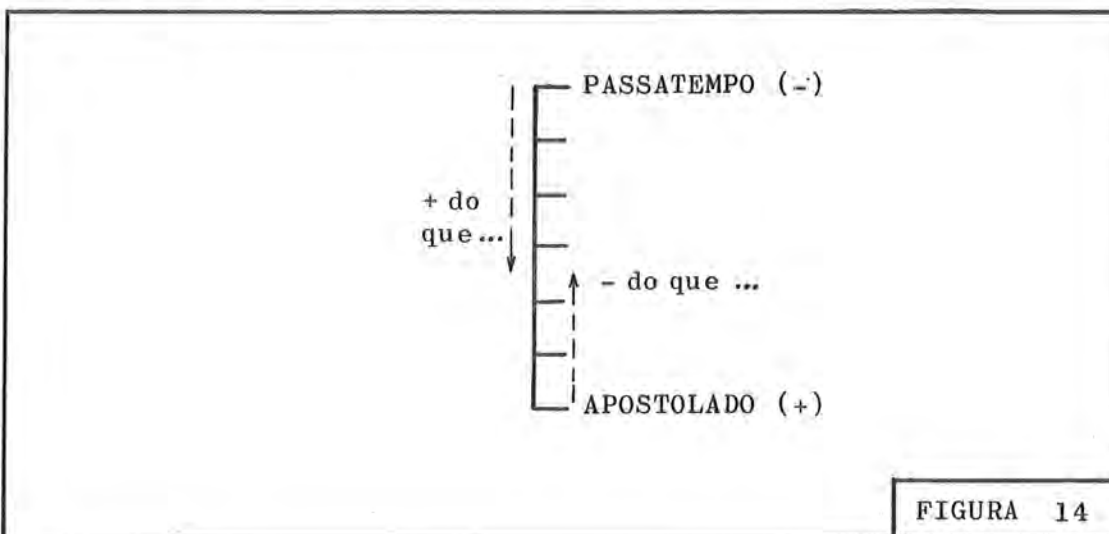
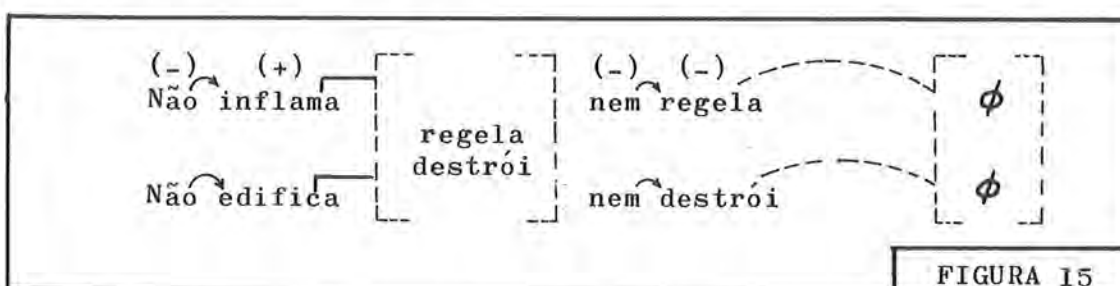


FIGURA 14

Nos extremos o passatempo (com seu sema negativo) e o apostolado (com seu sema positivo), os dois polos fixos pelos quais a filosofia poderia se definir; acontece, porém, que pela ação dos advérbios de intensidade "mais" e "menos" a filosofia acabará se distanciando + ou - das duas extremidades e, assim, sua posição qualifica-se por um "estar entre" o passatempo e o apostolo, numa situação ambígua e imprecisa.

Essa mesma indefinidade, resultante de todas as possibilidades combinatórias vistas até agora, confirmar-se-á, mais uma vez, se atentarmos para a articulação verbo/verbo. (Figura 15)



Nos verbos está a função qualificadora do substantivo "filosofia", que sofrerá um processo de dupla negação.

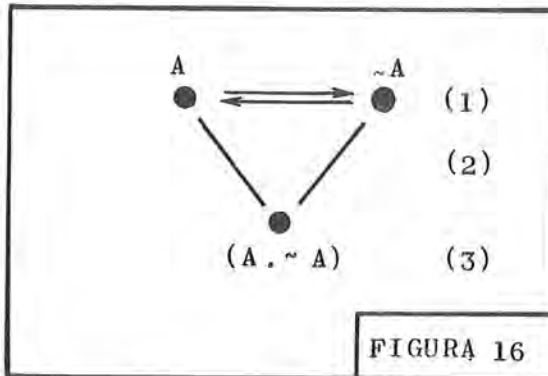
Realmente, é a negação a força propulsora que vai, numa primeira etapa, negar o significado de "inflama" e "edifica" o que, por inversão, equivale a afirmar seus opostos, isto é, "regela" e "destrói". Estes, por sua vez, serão novamente negados, numa segunda etapa, implicando, necessariamente, na afirmação da ausência de caracterização ( $\emptyset$ ) para o termo proposto (filosofia), o qual, assim, vai se inserir no horizonte do incerto.

Portanto, como constante, permanece a construção, pelo processo articulatório, de um objeto "nebuloso e esquivo, feito de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação"<sup>21</sup>

Não se fala mais da morte de Brás Cubas, ou do livro, ou daquele que o elabora (o defunto-autor). Estes referentes são obliterados por outro, que a configuração de linguagem faz indefinido.

<sup>21</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 36.

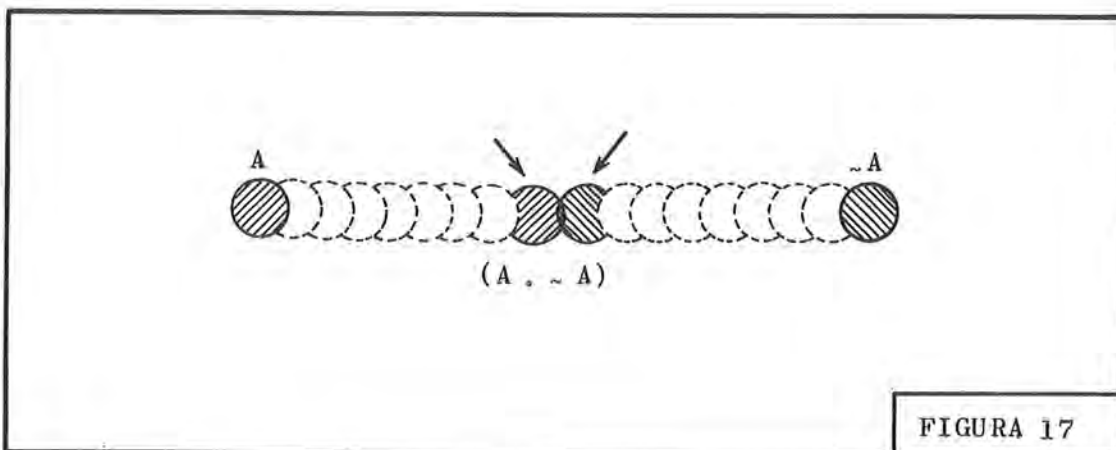
É nesse processo de montagem que nos deteremos agora, tentando apreendê-lo, sinteticamente, quanto ao seu modo específico de operar (elementos sobre os quais atua, locativo<sup>22</sup> produto):



- 1) Elementos sobre os quais atua a operação
- 2) Operação
- 3) Produto

Os elementos-objetos da operação são os dois semas contrários ( $A \vee \sim A$ ), separados pelo princípio da disjunção (de um lado o sema de valor +, de outro o de valor -).

Sobre eles opera-se a conjunção<sup>23</sup> força que, dirigida para esses significados díspares, provocará uma atração recíproca entre eles, de modo a aproximarem-se até a colisão. Neste momento, eles se desintegram, perdem a identidade que os colocava em polos opostos, para se integrarem num novo corpo, que fundirá a ambos. (Figura 17)



<sup>22</sup> Segundo os Novos Semanticistas o locativo seria o caso que identifica o local ou orientação espacial do estado ou ação identificada pelo verbo.

<sup>23</sup> • Símbolo lógico de conjunção.

Este novo corpo significativo (feito da união de semas + e -), por sua vez, só se tornará perceptível a partir do sintagma, lugar onde (locativo) ocorrerá a proximidade física entre as duas palavras, normalmente inseridas em contextos<sup>24</sup> outros.

A operação conjuntiva, então, de base semântica, num primeiro momento, passa a se fazer atuante a partir da própria cadeia combinatória, que já realiza fisicamente<sup>25</sup> uma conjunção que se fará, também, em termos semânticos.

Tal construção, vista logicamente, estruturaria uma proposição contraditória ( $A \cdot \sim A$ ), desde que falsa sob todas as condições de verdade<sup>26</sup>. Retoricamente, constituiria uma figura de linguagem chamada oxímoro, objeto de estudo de Cohen e Dubois, o primeiro preocupado com sua estruturação lógica, que assim define:

"La première degré haut de la contradiction qui conjoint les termes polaires A et Z est la formule logique d'une figure bien connue des rhétoriciens... l'oxymore... c'est la conjonction qui fait l'oxymore... La formule  $A \& Z$  constitue la structure logique profonde de l'oxymore"<sup>27</sup>

<sup>24</sup>Contexto no sentido de "situações verbais" já pré-estabelecidas pelo código comum.

<sup>25</sup>Ressalte-se que a fisicidade da palavra, enquanto força significativa visual e sonora, ainda passa despercebida nesta estruturação.

<sup>26</sup>"Uma forma de enunciado que só tem exemplos de substituição falsos é contraditória ou uma contradição, e é logicamente falsa. A forma de enunciado  $p \cdot \sim p$  é contraditória, pois em sua tabela de verdade só aparecem F's na coluna correspondente, o que significa que todos seus exemplos de substituição são falsos" (Cohen, Irving, M, obra citada, p. 252)

Aplicando a tabela de verdade, teríamos:

A	.	$\sim A$
V	F	F
F	F	V
F	F	F
V	F	V

<sup>27</sup>Cohen, Jean, "Théorie de la figure" em Communications-16, Paris, Seuil, 1970, p. 17.

Já a Dubois interessa a relação semântica/sintática, que caracterizará essa figuração de linguagem:

"L'oxymore résulte d'une contradiction entre deux mots voisins, généralement un substantif et un adjectif... viole le code et appartient de facto au domaine des métasémèmes"<sup>28</sup>

O oxímoro, assim, é uma violação quer do código lógico, pela afirmação da simultaneidade de contrários a partir da conjunção (A . ~A), quer do linguístico, pela desestruturação de combinações verbais previsíveis e pertinentes, em favor de outras desautomatizadas e não pertinentes, onde coexistem os opostos.

Esta contradição assumida em termos sintático-semânticos pela linguagem surpreende, desarticula todo um conjunto de expectativas pré-estabelecidas pelo código comum e inaugura novas regras combinatórias, cuja base não é a distância entre os elementos em relação, mas a proximidade que mantém entre si. Os significados opostos (A V ~A) são substituídos por outro (A . ~A) que os conjuga num novo corpo significativo; daí estar o oxímoro no campo dos metasememas.<sup>29</sup>

Assim, à medida que os significados opostos se mútuo-contaminam, perdem os contrastes que os separavam e passam a se assemelhar, de modo que se estrutura entre eles uma igualdade:

A	$\xleftrightarrow{=}$	~A	}
campa	é	berço	
Prazer	é	satânico	
Defunto	é	autor	
Morte	é	deliciosa...	

Este princípio de Identidade<sup>30</sup> implica num bicondicional

<sup>28</sup>Dubois, obra citada, p. 120.

<sup>29</sup>"Le métasémème remplace le contenu d'un mot par un autre... faire prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot" (Dubois, obra citada, p. 93)

<sup>30</sup>É óbvio que a Identidade não é uma relação entre objetos... dizer de dois objetos que são idênticos é absurdo, e de um único objeto que é idêntico consigo mesmo por certo não diz nada. (Wittgenstein, L. Tractatus Logico-Philosophicus, SP, Ed. Nacional, 1968, 5.5301, 5.5303 p. 106.

$(A \equiv \sim A)$  tautológico  $\left[ \begin{array}{c|c|c} A & = & \sim A \\ \hline V & V & V \\ \hline F & V & F \end{array} \right]$  e, assim como a contradição,

levaria a um "nada dizer" para a Lógica, desde que não mantém elo representativo com a realidade (a tautologia ao não optar por este ou aquele modo de ser da realidade, mas por todos simultaneamente; a contradição por negar a todos eles).

No entanto, paradoxalmente, esse "nada dizer"<sup>31</sup> para a Lógica constitui o "tudo dizer" para a linguagem poética, pois esta só se afirma como tal, no instante em que se nega a representação da realidade em favor da própria figuração<sup>32</sup>, no seu modo específico de articular linguagem. Esta figuração, por sua vez, só se concretiza na medida em que rompe com qualquer possibilidade de representar uma realidade que lhe é extrínseca.

É esse o momento em que a linguagem poética se assume enquanto tal e:

"A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários atenta contra os fundamentos do nosso pensar".

É o "ponto em que isto e aquilo, pedras e plumas se fundem. E esse momento não está antes nem depois, no princípio ou no fim dos tempos. Não é paraíso na-

<sup>31</sup>"A proposição mostra o que diz, a tautologia e a contradição que não dizem nada. A tautologia não possui condições de verdade pois é verdadeira sob qualquer condição; a contradição sob nenhuma condição é verdadeira.

A tautologia e a contradição são vazias de sentido.

A tautologia e a contradição não são, porém, absurdas; pertencem ao simbolismo do mesmo modo que "0" pertence ao simbolismo da aritmética.

A tautologia e a contradição não são figurações da realidade. Não representam nenhuma situação possível, porquanto aquela permite todas as situações possíveis, esta nenhuma.

(Wittgenstein, L., obra citada, 4.461, 4.4611, 4.462, p. 87).

<sup>32</sup>"A figuração é um modelo da realidade. Na figuração, seus elementos correspondem aos objetos / Os elementos da figuração substituem nela os objetos.

A figuração representa o que representa, independentemente de sua verdade ou falsidade, por meio de forma da afiguração / O que a figuração representa é o seu sentido".

(Wittgenstein, L., obra citada, 2.12, 2.13, 2.131, 2.22, 2.221, p.p. 59/61).

tal ou pré-natal, nem céu ultraterrestre. Não vive no reino da sucessão que é precisamente o dos contrários relativos, mas está em cada momento. É cada momento.

É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é contínuo começar. Jorro, fonte. Aí, no próprio seio do existir - ou melhor, do existindo-se - pedras e plumas, o leve e o pesado, nascer-se e morrer-se, ser-se, são uma e mesma coisa"<sup>33</sup>

É este "nada dizer" o produto fugidio do amalgamento de termos contrários, que o oxímoro propõe, na dinâmica do processo.

Assim, produto e produção passam a ser uma e mesma coisa: a significação do produto está nas regras combinatórias (conjunção) que o geraram (produção) e estas significam-se no produto, que é o momento de sua atualização. Ambos, por sua vez, significam-se no complexo relacional (processo).

Deste modo, ao falar-se, por exemplo, num "prazer satânico" é simultânea a operação conjuntiva (prazer  $\overleftrightarrow{e}$  satânico) e o produto, que vai revelá-la numa só forma compressiva (prazer-satânico).

Chegados a este ponto, viria bem a propósito as relações oxímoro/paradoxo, a fim de percebermos a linha transformacional entre essas duas etapas da construção:

PARADOXO	OXÍMORO
<p>1. <u>Princípio Lógico</u>: disjunção</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- afastamento entre os elementos (<math>A \vee \sim A</math>)</li> <li>- diferenciação entre os dois polos opostos (<math>A \neq \sim A</math>)</li> <li>- Princípio do 3º excluído</li> </ul> <p>2. <u>Campo de atuação</u>: contexto referencial</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- altera a lógica construtiva do referente, isto é, muda a maneira de perceber (referência) o objeto, o que equivalerá, também, a um novo objeto (referente)</li> <li>- Metalogismo</li> </ul>	<p>1. <u>Princípio lógico</u>: conjunção</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- proximidade entre os elementos (<math>A \cdot \sim A</math>)</li> <li>- não diferenciação entre os opostos (<math>A = \sim A</math>)</li> <li>- contradição</li> </ul> <p>2. <u>Campo de atuação</u>: contexto verbal (código linguístico)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Altera as regras combinatórias entre palavras (sintagma), o que equivalerá a mudança dos seus significados.</li> <li>- Metasemema</li> </ul>

<sup>33</sup>Paz, Octavio, "A imagem" em Signos em rotação, SP., Perspectiva, 1972, p.p. 38/41/42.

<p>- Mantém o código comum; não constrói linguagem poética.</p> <p>3. <u>Modo de atuação</u></p> <p>a) Substrato: referente</p> <p>b) Inversão</p> <p>c) Produto: contra-referente</p> <p>- Processo passa por três etapas distintas</p> <p>- Sucessividade entre as etapas</p> <p>- Definitude do produto</p>	<p>- Rompe com o código comum; constrói linguagem poética.</p> <p>3. <u>Modo de atuação</u></p> <p>a) palavras de semas opostos</p> <p>b) atração recíproca (dupla implicação)</p> <p>c) produto: conjunção dos semas contrários</p> <p>- Percepção integrada dos momentos no <u>processo</u></p> <p>- Simultaneidade (produção-próduto)</p> <p>- Indefinitude do produto</p>
--	---

Se a montagem paradoxal, numa primeira etapa do "processo extraordinário de composição", colocou o referente de "cabeça para baixo", propondo outro (contra-referente), distante do factual observável, vem agora, já numa segunda fase do trabalho, o oxímoro, que tem por função traduzir quer a não-morte ("campa que é berço"), quer o não-livro de Memórias ("filosofia austera / brincalhona, não inflama / nem regela, mais do que passatempo / menos do que apostolado"), quer o não-autor-defunto ("defunto-autor) por um discurso figurado<sup>34</sup> de base oximoresca.

É, portanto, o contra-referente - expresso por uma linguagem conceitual e precisa - a linguagem-objeto deste oxímoro, que sobre ele atuará de forma a desarticular a discursividade aí vigente, em prol de combinações sintático-semânticas inusitadas e imprevisíveis.

Produz-se, assim, novo signo (oxímoro) que, na fluidez de sua forma poética, se proporá como interpretante daquele preciso na sua forma lógica (contra-referente). Nesse sentido, a metalinguagem entre paradoxo/oxímoro: uma linguagem poética (figurada) a falar de uma linguagem referencial.

Assim sendo, aquele discurso metalinguístico que, na etapa anterior, conceituou o não-livro de Memórias, a não-morte, o

<sup>34</sup> Segundo Todorov, esse discurso figurado seria um dos tipos em que se subdivide o discurso literal, área de atuação da função poética. Para maiores detalhes remeter-se a Todorov, Tzvetan, "Os registros da fala" em Estruturalismo e Poética, SP., Cultrix, 1970, p.p. 30/31/32.

não-autor defunto, far-se-á, aqui, através do oxímoro (etapa I: suporte era o discurso referencial; etapa II: suporte é o discurso figurado), tradutor da crítica que o narrador faz de si e do livro, o qual, ao falar da morte de Brás Cubas, constrói a vida-linguagem do defunto-autor.

Com efeito, nada mais acertado do que a sua auto-análise: "defunto-autor para quem a campa foi outro berço", ou seja, é só a partir do "Óbito do autor" (capítulo I) que a narrativa começará a nascer como universo autônomo daquele do autor, enquanto "habitat" do narrador, ser de linguagem, que se configura simultaneamente à construção da escritura.

Quanto a esta, o discurso metalinguístico enfatizará, através da figuração do oxímoro (filosofia austera/brincalhona), sua vagueza e impossibilidade de ser esgotada por um significado certo, donde sua entrada na região não fixa daquilo que pode, perfeitamente, ser e não ser ao mesmo tempo.

Por isso, oblitera-se o contra-referente, com sua linguagem linear, em favor de um referente que se faz já na área da linguagem figurada.

Entra-se num outro universo - o poético - que vai se atualizar não apenas pelo oxímoro, mas também por outras figuras de linguagem como a alusão e a comparação:

1. "Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco".
2. "Foi assim que me encaminhei para o undiscovered county de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego..."
3. "Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade..."
4. "Tornemos ao emplasto. Deixemos a História com seus caprichos de dama elegante... se alguma vez me lembro de Cromwell é só pela idéia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o Parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas..."
5. "A minha idéia... constituíra-se idéia fixa... Vê o Cavour, foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu..."
6. "... e eu via-a agora não qual era mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis..."

7. "Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?... Quem diria? De dois grandes namorados... nada mais havia ali, 20 anos depois... e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião..."<sup>35</sup>

A observação dos textos nos revela como constante a alusão a personagens ou situações, cuja significação já está fixada ou em contextos históricos (Cromwell, Cavour, Bismarck), ou bíblicos (Moisés, Ezequias), ou mitológicos (água de Juventa), ou literários (Hamlet, Corneille). São esses termos, já carregados de uma herança semântica, que vão penetrar no espaço narrativo de "Memórias Póstumas", articulando-se de forma variada com elementos deste.

Estrutura-se, então, uma sintaxe entre o termo evocador (agente), o evocado (objeto), e o "onde" ocorrem. Fixemo-nos, primeiramente, nas citações 1 e 2:

Aí os agentes da evocação são o defunto-autor e sua carga significativa de "narrador de sua própria morte" e Brás Cubas "dirigindo-se para a morte". São esses semas que vão em busca de outros, seus semelhantes: Moisés, "que também contou sua morte" e Hamlet, "que também se dirigiu para o undiscovered country (morte)", os quais, normalmente, surgem em outros contextos, e os trazem para seu campo de ocorrência (sintagma), locativo da conexão defunto-autor/Moisés, Brás Cubas/Hamlet.

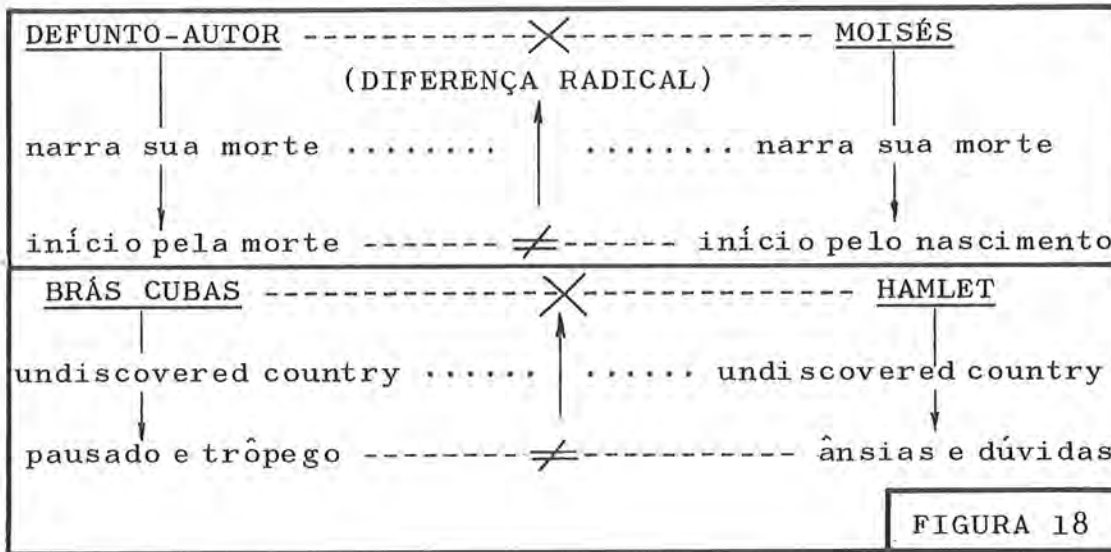
Aí, no entanto, a identidade semântica entre ambos altera-se pela interferência de modalizadores de cargas semânticas contrárias e que estendem essa dissemelhança para os dois vocábulos em relação. (Figura 18)

Instala-se o contraponto evocador/evocado e, neste caso, a função do vocábulo alusivo é servir de suporte (referente) para que se perceba, por um movimento de inversão, seu contra-referente, ou seja, o termo que o evocou.

É o paradoxo servindo de objeto para a construção alusiva e, dessa forma, evidenciando, mais uma vez, o movimento pro-

---

<sup>35</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p.25/28/29/30/31/32.



gressivo-regressivo (discurso avaliatório  $\Leftrightarrow$  discurso figurado) entre as duas primeiras sub-áreas de linguagem.

Já em ③ se estabelece a relação semântica entre saudade (evocador) e água de Juventa (evocado), cuja possível similaridade (ambas indiciam retrocesso ou a algum momento anterior do qual se recorda - saudade - ou a uma etapa anterior do processo evolutivo - água de Juventa e seu poder rejuvenescedor) é aqui negada, logo de início, já que "... nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade..."

Porém, como na estruturação alusiva precedente, é no contraste estabelecido que reside a força atuante, que afirma o significado do termo que provoca a alusão (saudade) pela negação daquele ao qual alude (água de Juventa), incapaz de traduzir seu correlato, pela distância que os separa.

Em ④ emplasto e história evocam Cromwell, cuja ocorrência estaria de certa forma explicada na sua relação com História, desde que é esta que o preenche significativamente como "ditador inglês que dissolveu o Parlamento em 1653". No entanto, por que justamente a seleção de Cromwell no vasto contexto histórico? E mais ainda, o que Cromwell tem a ver com emplasto?

A resposta o próprio narrador nos dá: "... Se alguma vez me lembro de Cromwell é só pela idéia...", ou seja, o contato estabelecido entre eles está na memória do defunto-autor, que vai associá-los por alguma semelhança que guardam entre si. No caso,

ela está naquilo que Cromwell representa: "poder ditatorial, imposição de vontade" e que, na memória do narrador, se estende também para sua invenção: o emplasto. (Figura 19)

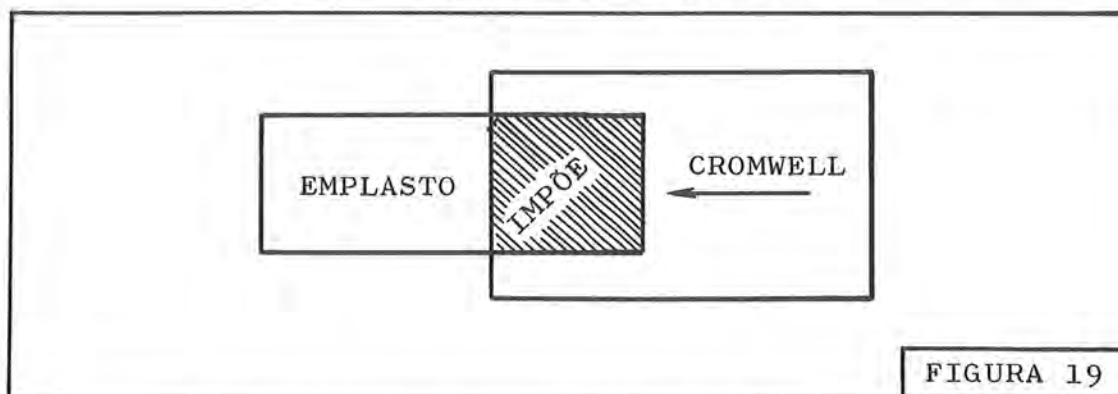


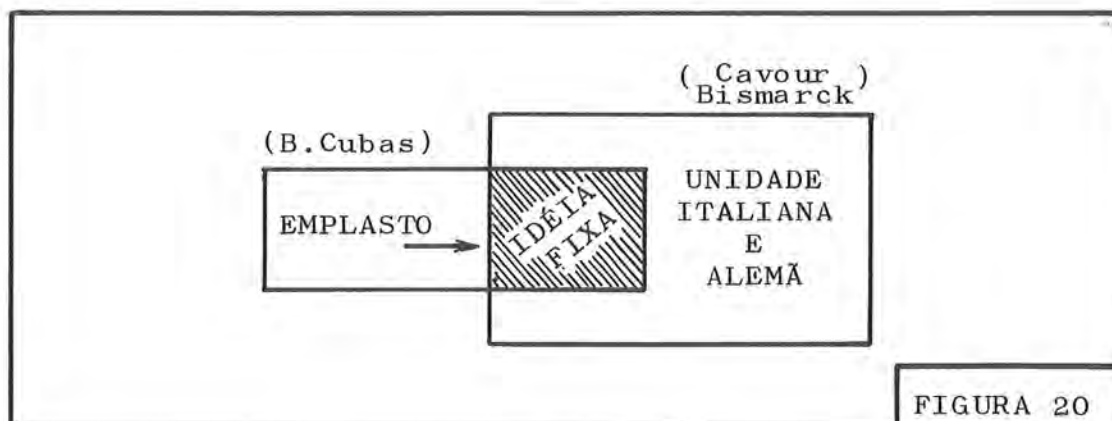
FIGURA 19

É neste ponto que se estabelece a intersecção entre os dois conjuntos - literário e histórico (figura 19) - tendo por sema comum a "imposição, própria de um ditador como Cromwell". Ocorre que este novo significado é fruto da conjunção do sema-habitual do vocábulo alusivo (Cromwell = ditador inglês, dissolveu o Parlamento) e daquele do termo evocador da alusão (emplasto = invenção de Brás Cubas), transportando, assim, o emplasto para o tempo-espaço de Cromwell, e este para o tempo-espaço de "Memórias Póstumas" daí... "Cromwell com a mesma mão que trancara o Parlamento teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas..."

Importante é notar que, nesta construção alusiva, o elo evocador/evocado é um sema (a "imposição", no caso) advindo deste último, exatamente o oposto do que ocorre na montagem ⑤:

Aqui a causalidade "idéia fixa de Brás Cubas-morte" provoca a alusão a Cavour e Bismarck, cujos respectivos significados históricos-"promotor de unidade italiana, promotor da unidade alemã"-são substituídos por aquele do termo emissor. Assim, enquanto Cavour e Bismarck substituem Brás Cubas, a luta que travam para a conquista da unidade italiana e alemã é traduzida pelo narrador como novas formas da mesma idéia fixa, que sua mente produziu. (Fig. 20)

O ponto de conexão entre os dois vocábulos é, agora, o sema da "idéia fixa", oriundo do termo emissor da alusão e que atinge aquele ao qual alude.



É, neste aspecto, que esta montagem é inversa à descrita anteriormente.

Esta proximidade semântica entre o elemento evocador e o evocado é bem patente em ⑥, onde "a volta de Brás Cubas ao passado" é perfeitamente substituível pela expressão alusiva a Ezequias: "... fizera recuar o sol até os dias juvenis"... a qual, por sua vez, já não está tomada no seu sentido Bíblico original (rei de Judá para quem Deus tornou o sol dez graus atrás a fim de lhe dar mais anos de vida), mas profundamente combinada com a significação daquela com a qual se sintoniza.

Já na citação ⑦, a expressão alusiva surge em primeiro lugar, precedendo o capítulo e deixando oculto o elemento da narrativa que a provocou.

Com efeito, parte-se da frase alusiva a um diálogo da peça Cid de Corneille, cujo significado "... quem diria... quem creeria..." traz a idéia de imprevisibilidade da situação (a qual ninguém poderia prever ou crer que acontecesse). É este sema que estabelecerá contato com a narrativa em dois momentos diferentes: num primeiro o objeto do "quem diria" é a situação atual de Brás Cubas e Virgília ("dois corações murchos, devastados pela vida e saciados dela), que se revela contrária, e por isso mesmo inesperada, às expectativas de um passado ("dois grandes namorados, duas paixões sem freio).

Num segundo, porém, a significação de "imprevisibilidade" se instaura em "... e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões...", isto é, no desconhecimento da resposta que Brás Cubas se lança a si próprio, desconhecimento esse enfatizado

também pela pontuação ao final da frase ... , mais um índice dessa suspensão do pensamento : ... "se... Buffon tivesse nascido gavião ... "...

Portanto, a expressão alusiva vai se inserindo no enunciado, de sorte a provocar associações com elementos deste e, nesse sentido, inverte-se o movimento: antes da narrativa para o termo aludido; agora da alusão para narrativa.

Apesar disto, na dinâmica do processo, já não é mais possível fixar o ponto originário, quer no elemento da narrativa, quer no termo aludido, desde que ambos se encontram intimamente ligados num mesmo corpo significativo, que os mantém unidos no sintagma de "Memórias Póstumas".

Sintetizando, em qualquer uma das montagens alusivas estabelece-se um contato entre o termo que emite a alusão e aquele que sofre, ou melhor, entre o vocábulo que chama o outro, de paragens longínquas, para fazer parte de seu mundo, e aquele que é chamado. Entre o termo emissor e o destinatário deve haver um elo comum que mantenha a comunicação, e esse ponto de intersecção se atualiza no sintagma, que põe em contato os dois termos.

Quer por semelhança (citações 4, 5, 6, 7), quer por diferença (citações 1, 2, 3) os significados dos termos postos em relação têm um momento em que se tocam, pois a associação por diferença não deixa de ser, também, uma forma de proximidade, desse que supõe um ponto de contato entre dois elementos, que resulta contrastivo.

Trabalhando por similaridade a construção alusiva admite a substituição semântica entre os dois significados, antes pertencentes a contextos diferentes (narrativo, histórico, bíblico, etc) e que passam a se conectar a partir do momento em que ocorrem, conjuntamente, no mesmo enunciado.

Desse modo, o termo que emite a evocação amplia sua carga significativa ao se traduzir ou por semelhança, ou por diferença, por aquele evocado e com este, por seu lado, o mesmo ocorre, já que novas virtualidades lhe são descobertas, na medida em que se articula num novo contexto.

Este diálogo entre termos vindos de textos diversos da

Cultura, que se inserem no espaço narrativo, já é uma amostragem da inter-textualidade (da qual trataremos com mais vagar no capítulo VIII), que a figuração alusiva instaura.

Por outro lado, à semelhança do oxímoro, verifica-se na montagem alusiva uma conjunção sêmica entre os elementos dos dois conjuntos (aquele que "chama" a alusão e o termo alusivo em si mesmo), cuja intersecção se concretiza no sintagma, locativo do "encontro". Só que, no caso do oxímoro, a conjunção se faz, necessariamente, entre semas opostos, condição não necessária para a alusão (tanto pode trabalhar com semas semelhantes quanto com os dissemelhantes).

Visto, ainda, de outra perspectiva, pode-se perceber como constante, quer do oxímoro, quer da alusão, o substrato comparativo:

"... Prazer é (como) satânico //  
 (Mais do que) passatempo //  
 (Menos do que) apostolado //

A idéia fixa no trapézio é (como) a unidade italiana promovida por Cavour. //

Nenhuma água de Juventa igualaria (seria como) a simples saudade... //"

A comparação surge como o interpretante de dois objetos-figurados - o oxímoro e a alusão - engendrando, assim, o processo de tradução sígnica no seio da própria sub-área 2.

É nessa figuração comparativa que nos deteremos agora:

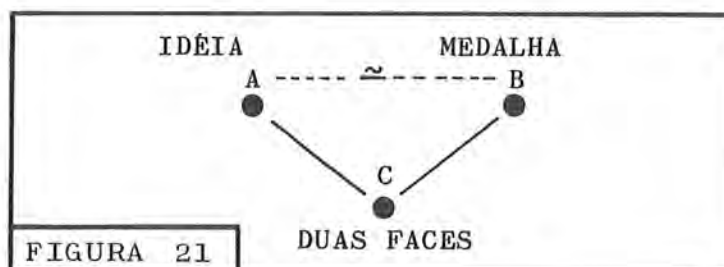
1. "A minha idéia trazia duas faces [como as medalhas] uma virada para o público, outra para mim".

2. "Era fixa a minha idéia, fixa [como... Não me ocorre nada que seja assaz fixo nesse mundo: talvez a lua, talvez as pirâmides do Egito, talvez a finada dieta germânica.] Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar".

3. "Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, [é como a arraia miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez

graúda e castelã...] Não, a comparação não presta...<sup>36</sup>

Eis aí três construções comparativas diferentes: na primeira (citação 1) estabeleceu-se a similaridade entre dois elementos - idéia/medalha - por força de um terceiro - duas faces - sema comum a ambos (Figura 21). Deste modo, a semelhança<sup>37</sup> A (idéia) e B (medalha) faz-se indiretamente através de C (duas faces), ponto de confluência de ambas: se a idéia tem duas faces e a medalha tem duas faces, idéia e medalha se assemelham, ou por outra, se A está para C e B está para C, então A está para B<sup>38</sup>.



Por outro lado, há que se considerar o conectivo "como"<sup>39</sup> que se, sintaticamente, é uma ponte de contato entre idéia/medalha, semanticamente, já traz em si mesmo o "semelhante a...", posto em evidência no momento em que a conexão idéia/medalha se atualiza.

É preciso, ainda não esquecer do caráter atributivo da comparação, já que o segundo termo (como as medalhas) procura trazer o primeiro (idéia trazia duas faces), com base na similaridade semântica que mantém entre si.

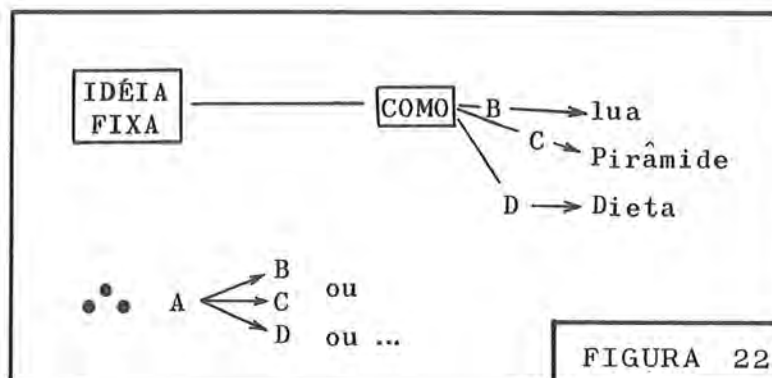
Já em 2 ocorre coisa diversa: de um lado o primeiro termo da comparação e o elo conector "como", de outro o segundo termo, que se desestrutura na medida em que é mera possibilidade... "talvez a lua... talvez as Pirâmides... talvez a dieta germânica" ... sem fixar-se em nenhuma. (Figura 22)

<sup>36</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 27/29.

<sup>37</sup> ~ Símbolo de semelhança.

<sup>38</sup> Esta relação transitiva - do tipo A está para B e C está para B, então A está para C - é analisada profundamente na tese de Doutorado de M. Lúcia S. Braga: "Manuel Bandeira e a poética do elemento lexical".

<sup>39</sup> "La comparaison canonique est introduite par un "comme"..."



O sema de fixidez, que deveria ser o ponto de proximidade entre os dois conjuntos em comparação, é negado no momento em que, no segundo termo, penetra a não fixidez, trazida pela alternância ou/ou.

Esta conjunção de semas opostos (fixidez e não fixidez)  
 (+) (-)  
 faz perceber a presença do oxímoro no interior da montagem comparativa que, aqui, o usa por objeto de uma nova configuração de linguagem, a qual, como veremos mais adiante, romperá, até mesmo, com a própria formalização habitual da comparação, projetando-a na zona da indefinidade pela vagueza do produto:

Ora, se é assim, a procura de um elemento capaz de traduzir, de forma similar, a fixidez da idéia resulta infrutífera. A idéia fica frente a si mesma irreduzível, sem transitar sua significação para outro termo.

A possibilidade de escolha de um vocábulo para efetivar a comparação é lançada para o leitor, a quem é deixado o livre arbítrio de decidir-se por algum dos termos citados, ou ainda por qualquer outro do seu repertório, que, no seu entender, melhor se "quadrar" com a "idéia fixa". "... Escolha o leitor a comparação que melhor lhe quadrar..."

Deste modo, o leitor é mais um elemento que vem ambigui-  
 zar a construção comparativa, trazendo consigo todo um novo con-

---

ces termes introduisent l'analogie qui n'est rien d'autre qu'une équivalence faible, groupant des individus n'ayant que peu de caractères communs". (Dubois, obra citada, p.p. 114/115).

junto de possibilidades de preenchimento do quadro comparativo.

É o discurso metalinguístico atuando sobre o leitor (função conativa) por meio da figuração de linguagem, cuja comparação "em aberto" é um modo de sugerir uma leitura ativa, que venha "refletir" sobre a construção da linguagem, ao invés de, simplesmente, "consumir anedotas".

Desconstrói-se a relação comparativa normal<sup>40</sup>, que já prevê um segundo termo para ser o correlato semântico do primeiro, por esta abertura, que lança a comparação no espaço das possibilidades ("talvez... talvez...") e da imprecisão.

Esta desconstrução da relação comparativa, embora de forma diferente, será a tônica da citação 3, onde a introdução do termo comparativo já é precedida de um "mal comparando", que vai projetar a descrença na busca do correlato semântico para o primeiro termo e será intensificada ao final: "... não, a comparação não presta".

Aqui, porém, a diferença com a estruturação anterior: lá a comparação negava-se indiretamente pela impossibilidade de fixar termo correlacional com o primeiro; aqui ela é negada diretamente, nas "marcas" de linguagem do narrador.

Neste instante, delinea-se o ponto de tensão na construção de linguagem que, até então, manteve-se em equilíbrio, trabalhando com o eixo da similaridade semântica (área dos metase-memas), à qual chegava-se quer por contraste, quer por proximidade, num jogo interpenetrativo entre as figuras.

Assim, o elemento contrastivo, base da construção do paradoxo e do oxímoro, passa a ser objeto para certas alusões (Moisés x Brás Cubas / Hamlet x Brás Cubas) e comparações (fixidez x não fixidez da idéia); enquanto que a semelhança, eixo da mon-

---

<sup>40</sup> "La comparaison canonique est introduite par un "comme" ... Les métaphores in praesentia se ramènent à des syntagmes où deux semèmes sont assimilés... La présentation des métaphores in praesentia revêt toujours une forme grammaticale introduisant les relations de comparaison... simple prolongement de la description, la comparaison rapproche divers objets pour mieux évoquer l'un deux." (Dubois, obra citada, p.p. 113/114/115).

tagem comparativa, faz-se presente, também, nos oxímoros e nas alusões.

É essa mútuo-referencialização entre as figuras que dá dinamismo a esse discurso figurado, de sorte que a própria figura pode ser a fonte emissora para elaboração de outra e, assim, o polo remetente - fixado no narrador-defunto - começa a se deslocar em direção à própria linguagem (embora ainda não de forma total).

Por isto, nesta etapa do trabalho, as marcas de primeira pessoa (representação direta) começam a se reduzir e a pessoalidade do narrador - antes direta, convergindo para sua perspectiva crítica do referente (o contra-referente) - agora começa a se obliterar sob as figuras de linguagem, dividindo com elas parte de sua personalidade, que, então, passa a se fazer de modo indireto.

Por sua vez, a terceira sub-área de linguagem começa a se prencuniar no instante em que a desconstrução invade a montagem figurativa, tal qual sucedeu nas duas últimas comparações analisadas.

É o momento de "transição" para nova maneira de se organizar linguagem:

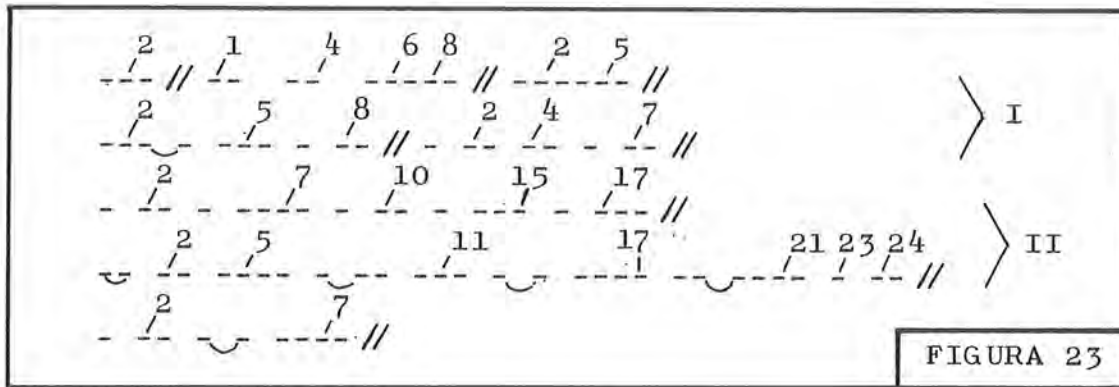
"... Agora quero morrer tranquilamente, metodicamente, ouvindo os soluços das damas, as falas baixas dos homens, a chuva que tamborila nas folhas de tinhorão da chácara, e o som estrídulo de uma navalha que um amolador está aafiando lá fora, à porta de um correeiro. Juro-lhes que essa orquestra da morte... deliciosa!"<sup>41</sup>

Uma primeira percepção já faz notar certa cadência rítmica que o gráfico abaixo procurará mostrar. (Figura 23)

Considerou-se as vírgulas como as pausas entre os conjuntos rítmicos e as palavras foram traduzidas nas suas sílabas métricas:

A distribuição da tonicidade revela-nos duas zonas sonoras bem distintas: numa primeira é possível perceber, pelas equivalências sonoras, um ritmo ora binário, ora ternário, com a tonicidade presente de 2 em 2 ou de 3 em 3 sílabas métricas, dando harmonia ao conjunto.

<sup>41</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 26.



A disposição das consoantes também põe em destaque as semelhanças sonoras, como é o caso da sibilantização presente na frase: "... o<sup>s</sup> soluç<sup>o</sup>s da<sup>s</sup> dama<sup>s</sup>, a<sup>s</sup> fala<sup>s</sup> baixa<sup>s</sup> do<sup>s</sup> homen<sup>s</sup>..."

Já na zona II não é mais possível distinguir um ritmo comum, desde que ele se rompe frente a várias possibilidades (5/3, 5/2, 6/4, 2/1, etc...). No entanto, ainda pode-se notar algumas analogias:

a) em relação à zona I: início das frases melódicas sempre marcado na 2a sílaba métrica e final na penúltima.

b) em relação à zona II: semelhança na parte inicial das primeira e terceira frases, com acentuação na 2a e 7a sílabas métricas.

De qualquer forma, simultaneamente à figuração oximoresca que o narrador usa ("orquestra da morte deliciosa"), há a construção sonora dessa "orquestra" e a palavra, com isso, ganha outra dimensão para além da verbal: a sonora. O texto verbal, dessa maneira, passa a ser traduzido pelo sonoro e vice-versa.

Se retomarmos, agora, a idéia fixa (capítulo II - O emplasto), novo trabalho com a concretude do signo avulta:

"... pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracedear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatin que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te"<sup>42</sup>

<sup>42</sup>Assis, Machado de, obra citada, p.p. 26/27.

O primeiro rompimento se dá nos seus traços semânticos, que passam de  $\left[ \begin{array}{l} \text{idéia} \\ + \text{abstrata} \\ - \text{animada} \end{array} \right]$  para  $\left[ \begin{array}{l} \text{idéia} \\ - \text{abstrata} \\ + \text{animada} \end{array} \right]$  graças às ações concretas que passa a realizar: bracejar, pernear, dar saltos, estender braços e pernas, predicados que lhe atribuem, também, um caráter humano, derivado dos braços (bracejar) e pernas (pernear, dar saltos).

Esta transformação sêmica é concomitante à sintática e a idéia de objeto que seria normalmente, desde que concebida pelo cérebro de Brás Cubas, passa à função agente ao executar suas acrobacias tendo Brás Cubas, o narrador, e nós próprios por expectadores.

Eis que o cérebro de Brás Cubas vê-se substituído por um trapézio, locativo das cabriolas do trapezista-idéia, que nele executa seus movimentos até fixar-se, por momentos, numa forma visual: (Figura 24)

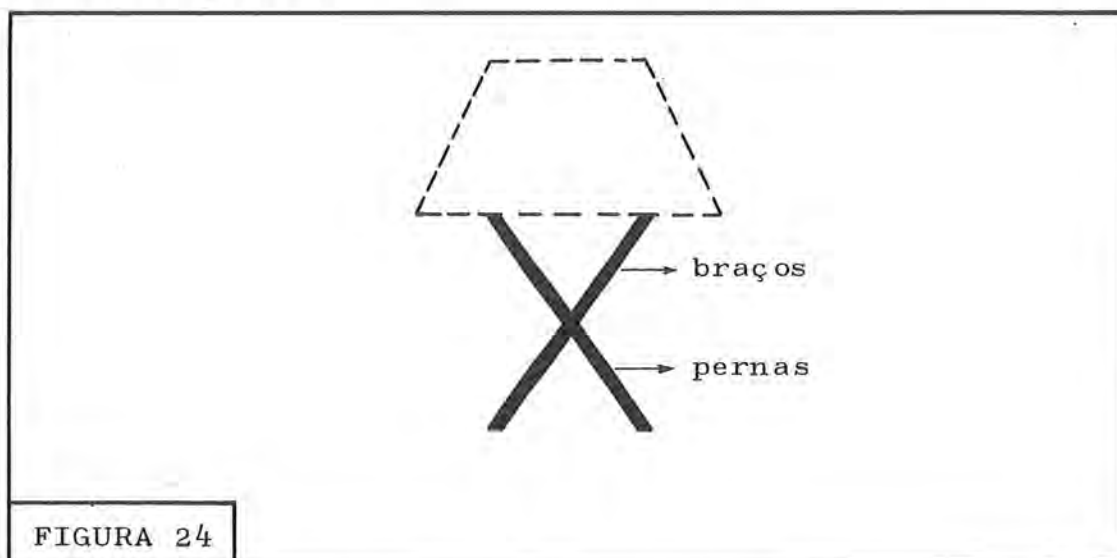


FIGURA 24

que nada mais é, como a figura mostra, que "os braços e as pernas da idéia dependurada no trapézio".

A idéia, cuja fixidez não encontra equivalente semântico, surge aqui traduzida visualmente enquanto um X, forma que já carrega consigo o significado de "incógnita", que é exatamente o que a idéia fixa é "... decifra-me ou devero-te..."

Assim, nessa forma visual, concentra-se, sinteticamente, tudo que a idéia é e que somente o signo verbal não poderia trans-

mitir:

$$X = \left[ \begin{array}{l} 1 - \text{idéia estendida no trapézio (cérebro)} \\ \quad \text{com seus braços e pernas (traços sê-} \\ \quad \text{micos; } \dagger \text{ concretos; } \dagger \text{ humanos)} \\ 2 - \text{idéia = incógnita} \end{array} \right]$$

Nada mais precisa ser falado. Eis aí a tradução mais idêntica ao objeto-idéia, desde que semelhante a ele não apenas num único elemento semântico (caso das alusões e comparações), mas, em todas as relações internas de sua forma.

O significado, aqui, está nas articulações do significante e o signo montado não é simples representante do seu objeto - a idéia - mas é a própria idéia que se oferece a nós "tal como é positivamente e sem referência a qualquer outra coisa"<sup>43</sup>

Numa palavra, tem-se aí o ícone, reafirmado ainda mais pelo seu aspecto de incógnita, desafiando Brás Cubas, o defunto-autor e-nós próprios à descoberta.<sup>44</sup>

É exatamente isto que ocorre com a "idéia fixa", que parte de um código verbal simbólico (Terceiridade para Peirce), onde está numa relação pré-determinada com o significado, e iconiza-se (Primeiridade para Peirce).

O eixo paradigmático projeta-se totalmente no sintagma, de sorte a mostrar somente analogias, onde havia diferenciação. É a função poética levada às últimas consequências; é a palavra perdendo sua herança semântica e nascendo de novo pura, irredutível perante si mesma.

Poderíamos dizer que aqui, realmente, o narrador, assim como Brás Cubas, passa a contemplar a idéia e para traduzi-la usa da imagem:



que é a transposição do próprio movimento dela, sem a interferên-

<sup>43</sup>Peirce, Semiótica e Filosofia, SP, Cultrix, 1972, p. 136.

<sup>44</sup>"O ícone, para Peirce, é o signo da descoberta, assim como para Valéry: "uma das grandes propriedades distintivas do ícone é a de que ao seu exame direto, outras verdades concernentes ao seu objeto podem ser descobertas, além daquelas suficientes para a determinação de sua construção.

Dado um signo convencional ou geral de um objeto, para que possamos deduzir qualquer verdade, que ele não signifique expli-

cia do narrador, que, simplesmente, registra a imagem daquilo que vê, fiel a uma significação que apenas as palavras não poderiam comunicar.

Assume, então, uma posição de apessoalidade e a linguagem passa a narrar-se a si mesma, conduzindo seu processo de transformação do simbólico ao icônico.

Por sua vez, os índices que apontam para um "eu" narrador, embora presentes, passam despercebidos frente aqueles que apontam para a própria linguagem.

A metalinguagem faz-se aqui também, mas simultaneamente ao processo icônico, de modo que, ao narrar-se, a linguagem vai tecendo a sistemática de sua produção signica, não mais conceituada (como sucedia nas etapas anteriores tendo por substrato o discurso referencial ou figurado), porém realizada no ato da escritura.

Quanto ao discurso icônico aqui produzido terá por substrato a própria linguagem figurativa da sub-área 2:

orquestra da morte-deliciosa (oxímoro)	→	traduzida sonoramente, de sorte a construir essa "orquestra" pelo ritmo melódico do encadeamento das frases
idéia fixa como... (comparação)	— talvez... / talvez... / talvez...	{ traduzida pela forma gráfico-visual X

de sorte que a figuração volta-se sobre si mesma e descobre seu ser-linguagem nas articulações de sua forma signica verbal/não-verbal. Produz-se novo interpretante - o semiótico - para traduzir essa "estereofonia de linguagens", que é o texto poético. (Os capítulos 7 e 8 ampliarão ao máximo este "diálogo" de linguagens, já esboçado na área introdutória e nesta área I).

A esta altura, uma retrospectiva sobre as três sub-áreas de linguagem, em que se subdivide a área I do "processo extraordinário de composição", revela-nos:

---

citamente, necessário se faz substituir aquele signo por um ícone". (Pignatari, Décio, citando Paul Valéry em Semiótica e Literatura, SP, Perspectiva, 1974, p. 44).

a) De um lado a transformação progressiva do objeto da enunciação, do discurso e do ponto de vista do narrador, que passam do universo factual, da lógica (1), para o poético, analógico (3), tendo por intermediário (2) aquele da figuração de linguagem. Explicando melhor:

Na etapa I a linguagem tem por objeto a comunicação de um fato qualificativo, não observável (contra-referente) por oposição ao fato constatável (referente). Daí o contraponto discurso avaliatório (ou metalinguístico) X discurso referencial; personalidade direta do narrador X apessoalidade.

Por isso, a metalinguagem que aí surge, ao se fazer sobre o fato, tentará conceituá-lo, defini-lo por inversão.

Já a etapa II, por guardar relação com o fato qualificativo (contra-referente), que procura traduzir por uma linguagem figurada (e, nesse sentido, poética) tem uma função mediadora entre o domínio lógico e o analógico (poético).

Essa função mediadora da construção figurada se enfatiza, ainda mais, quando a metalinguagem aí surge através da figuração (pelo oxímoro e pela comparação faz-se a metalinguagem do livro, do defunto-autor e do leitor respectivamente) e, também, pode ser percebida pela personalidade do narrador, que se serve dessa figuração para se fazer indireta.

Aqui, qualquer objetivo delimitado desfaz-se graças às construções figuradas, que vão romper com a linearidade da linguagem da etapa anterior, adensá-la, encobrir o factual, com sua lógica disjuntiva (A V ~A), por novo objeto fluido, sem fixidez de forma, que pode ser e não ser ao mesmo tempo.

Desarticula-se a etapa I; prepara-se o universo poético (etapa III). Confirma-se o papel intermediário da sub-área II.

Ao passar para a etapa III, a linguagem acha-se frente a si mesma, como produtora e produto do processo de significação, que a vê na especificidade de seu ser poético verbal/não verbal.

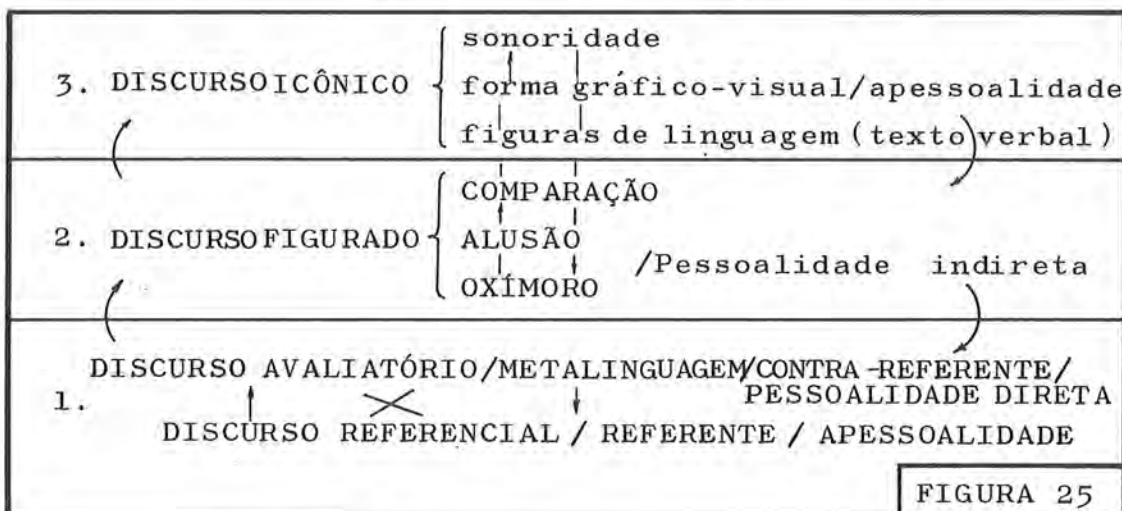
Daí decorre a apessoalidade do narrador, de modo que a linguagem já não aponta mais para uma subjetividade emissora (eu-narrador), mas para seu próprio processo de construção, de onde brota a função narrativa e, ao mesmo tempo, metalinguística.

É este o momento da total identidade narrador-linguagem: de um lado o narrador é o produtor da escritura, seu objeto, e de outro é nesta que se concentra a força-agente que atua sobre o narrador, agente-objeto na e pela linguagem.

b) De outro, o movimento regressivo observado quer na relação inter sub-áreas, quer no interior delas.

Assim, se de uma perspectiva observa-se a progressão entre as sub-áreas 1/2/3, de outra observa-se a regressão, desde que cada uma delas se estrutura tendo a anterior por objeto.

Efetiva-se, então, o processo metalinguístico que o livro de Memórias engendra, fazendo com que as etapas de linguagem não se sucedam, simplesmente, mas se inter-comuniquem numa dinâmica circular, instaurando por si só uma sistemática auto-gerativa de modos diferentes de operar linguagem, os quais se alimentam de outros modos operativos (feed-back); vide figura 25.



Aliás, o mesmo ocorre, como vemos, no interior de cada sub-área: em 1 no instante em que o contra-referente é interpretante de seu objeto-referente; em 2 à medida que algumas figuras de linguagem se constroem sobre modos de operar de outras (é o caso da técnica de conjunção sêmica de opostos presente em certas comparações, ou da técnica comparativa de semelhança presente tanto no oxímoro quanto na alusão); em 3 à proporção que a montagem verbal-figurada é objeto de interpretantes sonoro (orquestra da morte deliciosa → construção sonora da "orquestra") ou gráfico-visual (idéia fíxa/não fíxa → X).

Essa montagem progressiva/regressiva surge, ainda, se relacionarmos a área introdutória com a I (antes do Delírio) e esta, por sua vez, com a II (O Delírio).

Para uma percepção clara da mútuo-referencialização Dedicatória/Prólogos e Área I nos serviremos de um quadro comparativo:

ÁREA INTRODUTÓRIA	ÁREA I
<p>I - <u>Dedicatória</u></p> <p>- Construção gráfica invertida de cruces</p> <p>- Relação oposta entre as <u>cruces</u> → índice de <u>morte</u> X <u>inscrição</u> → índice da <u>vida</u> (pela elaboração do livro) feita de modo <u>inclusivo</u>; daí a dupla possibilidade:</p> <p><u>fundo</u> → <u>cruces</u> (morte) <u>figura</u> → <u>inscrição</u> (vida)</p> <p>- Inversão temporal entre <u>roeu</u> (passado) X <u>dedico</u> (presente)</p> <p>- Forma visual dividida em três porções (3 cruces / 3 regiões sonoras / 3 processos sintáticos), tendo uma por intermediária (centralizada no "Dedico")</p> <p>- Superposição de cruces (construção de uma sobre outra)</p> <p>- Inter-tradução verbal/não-verbal (sonoridade/forma gráfico-visual)</p> <p>- Revelação progressiva do "eu" narrador que passa de implícito a explícito (no Prólogo)</p>	<p>- Paradoxo e Oxímoro</p> <p>(-) <u>OXÍMORO</u>: (+) "Campa que é outro berço ↓ ↓ (morte) • (vida) (inclusão de contrários)</p> <p><u>PARADOXO</u>: - relação: referente (passado) X contra-referente (presente)</p> <p>Três sub-áreas de linguagem, tendo aquela formalizada figuradamente por intermediária.</p> <p>Superposição de modos de operar linguagem (construção de um sobre outro)</p> <p>3a sub-área: <u>discurso icônico</u>.</p> <p>Ocultamento progressivo do "eu" narrador: personalidade direta/pessoalidade indireta/apessoalidade.</p>



ou mesmo pelo índice, ao final da área I: "Era o meu delírio que começava"<sup>46</sup> a apontar para a II, já em gestação em I, pois o que é "a volta à África juvenil" senão a preparação para a volta de Brás Cubas, às origens dos tempos, montado num hipopótamo?

Assim é que o Delírio começa a "nascer" por movimento progressivo da área anterior, para a qual também retornará, conforme veremos oportunamente.

---

<sup>46</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 32.

## Capítulo 7 - Área II

### O DELÍRIO NA SUA DINÂMICA VERBAL E CINEMATOGRAFICA

O Delírio, por sua alta densidade de linguagens, não poderia ser analisado sem que primeiro delineássemos sub-áreas para uma posterior inter-relação.

Para isto, levaremos em conta as mudanças de planos na enunciação do objeto (Delírio) ora visto conceitualmente pelo defunto-autor; ora a partir do ponto de vista de personagem Brás Cubas, seguindo o ritmo de sua memória; ora a partir da visualização do objeto na sua própria dinâmica, que cresce em importância.

Com referência à primeira sub-área, dá-se a distância máxima enunciador (o defunto-autor) / enunciado (delírio) e este passa a ser visto como o referente de uma nova linguagem que vem conceituá-lo, numa atitude crítica de metalinguagem (sobre o referencial):

"Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a Ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo..."<sup>1</sup>

Esta cientificidade assumida frente ao relato de um "fenômeno mental" se mantém por constantes "apartes": "reflexões de cérebro enfermo... cogitações de enfermo... curiosidade de delí-

---

<sup>1</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 33.

rio...!, que vão contrapor a um estado alucinatório e ilógico (delírio de Brás Cubas no passado), outro, consciente e lógico (visão presente do defunto-autor), responsável pela "verdadeira" percepção crítico-avaliativa daquele (seu objeto: DELÍRIO).

Recupera-se a montagem paradoxal da área I:

$$[(A \rightarrow B) \vee (\sim A \rightarrow \sim B)]$$

A = Delírio (estado inconsciente)		~A = não-delírio (estado consciente)
B = Enfermidade (alucinação, ilogicidade)		~B = não-enfermidade (não-alucinação, logicidade)

através de linguagem simbólica-conceitual (legisigno, Terceiridade para Peirce), cuja preocupação básica é "definir" um estado alucinatório (Delírio), tendo por contraponto a perspectiva consciente do defunto-autor.

Coloca-se em crise, neste momento, a apessoalidade proposta inicialmente e a própria "demonstração científica" que, ao invés de se fazer diretamente, dilui-se meio às sensações e lembranças do "eu"-narrador, reduzindo-se a esparsos índices ("reflexões de cérebro enfermo... cogitações de enfermo... curiosidade de delírio..."), que vão, pelas vias indiretas do jogo contrastivo:

consciente	x	inconsciente
racionalidade	x	sensações
objetividade	x	subjetividade
apessoalidade	x	pessoalidade

- construir a visão pseudo-científica do delírio:

Por esse pretexto ("científico") o defunto-autor procura justificar o caráter "delirante" de sua narração, partilhando com a Ciência a responsabilidade de enunciação do objeto-delírio. Concretiza-se, assim, sua pessoalidade indireta.

Outra é a situação, porém, no instante em que o defunto-autor começa, realmente, a relatar seu delírio. É aí que se desloca seu ponto de vista em direção à personagem Brás Cubas (que foi, no passado) e é ao sabor de suas lembranças e sensações que a narração vai seguindo seu curso.

Passa-se à segunda sub-área, onde o caminhar se faz por

substituição de cenas:

- a) Barbeiro e mandarim
- b) Suma Teológica
- c) Forma humana e hipopótamo
- d) Forma humana e Pandora

Como elemento comum Brás Cubas, que vai sofrendo, nessa trajetória pelo inconsciente, uma transformação gradativa de formas, desde as mais definidas até as mais indefinidas.

Englobaríamos no conjunto das formas definidas as duas primeiras cenas: - a do barbeiro pela sua localização espaço-temporal: China, tempo dos mandarins e pelos caracterizadores - "destro, bojudo, escanhoando um mandarim" - que o vão individualizar ainda mais. - A da Suma Teológica também localizada temporalmente na Idade Média e caracterizada pelos modificadores: "impressa num volume e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas" - que a fazem perceber enquanto obra única, artesanal, modelo, que é, aliás, o que representa, como símbolo da doutrina cristã.

Brás Cubas, por sua vez, tanto na forma anterior como nesta, vê-se relegado à situação de objeto: lá do "mandarim" a cujos "caprichos" se submetia, aqui da "idéia" da Suma Teológica, de onde emana a imobilidade que seu corpo sofre por força de tal proximidade.

"... senti-me transformado... idéia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade"<sup>2</sup>

Quanto às cenas posteriores c e d se situariam no conjunto das formas indefinidas, - quer com referência a Brás Cubas, caracterizado simplesmente como uma "forma humana" igual a qualquer outra, sem marcas especificadoras - quer com referência ao tempo-espaço em que as cenas se desenrolam.

Quanto ao tempo:

- "... - Onde estamos?
- Já passamos o Éden.
- Bem; paremos na tenda de Abraão.

---

<sup>2</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 33.

- Mas se nós caminhamos para trás!"<sup>3</sup>

Esvae-se a possibilidade de "marcar" os acontecimentos na linha temporal, que tem sua sucessividade truncada, bruscamente, pelo movimento regressivo em busca do tempo primeiro das origens.

Espacialmente a situação não é outra:

"... planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve, e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve..."

Nada vi além da imensa brancura da neve, que desta vez invadira o próprio céu, até ali azul. Talvez, a espaços, me aparecia uma ou outra planta, enorme, brutescas, meneando ao vento as suas largas folhas. O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro..."<sup>4</sup>

A neve envolvendo objetos conhecidos: montanha, sol, vegetação, animais, céu, pela vagueza de sua brancura (o branco indefine; é a ausência de cor) transforma-os em formas misteriosas cujos contornos se perdem na indefinidade do branco, que os cobre de modo indiferenciado.

Propõe-se, assim, o espaço misterioso e vago, palco de uma cena em que tudo há de ser vago, tal como ocorrerá, também, com os dois outros elementos que aí contracenarão: o hipopótamo e Pandora.

A indefinidade do hipopótamo se constrói na medida em que se afasta daquela imagem automatizada "de anfíbio natural da África", a que nos levaria a palavra no seu emprego habitual.

Tal distanciamento se concretiza:

a) pelo seu "mágico" aparecimento, sem justificativa lógica... "vi chegar um hipopótamo"<sup>5</sup>

b) pelo poder que exerce sobre o homem (Brás Cubas), conduzindo-o para um destino que só ele (o hipopótamo) conhece.

c) pela sua fala.

d) pelo seu galope, à semelhança de um cavalo domesticado pelo homem.

<sup>3</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34.

<sup>4</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34.

<sup>5</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34.

e) pelo seu caminhar em direção oposta à normal (para trás).

f) pelo objeto de sua comunicação: "a origem dos tempos", tão enigmática quanto ele mesmo.

O mesmo se dá com relação a Pandora:

a) Surge também de forma inexplicável e mágica como o hipopótamo:

"... Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei".<sup>6</sup>

b) Assim como ele também participa da mesma indefinidade que é, porém, sua marca caracterizadora:

"... Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente e o que parecia espesso era muita vez diáfano"<sup>7</sup>

É a total ausência de limites figura/fundo, que se misturam de sorte que não se distingue mais um do outro; tudo é um imenso bloco indiferenciado.

c) A estaticidade é outro ponto a favor dessa diluição de contornos:

"... Nada mais quieto; nenhuma contorsão violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel"<sup>8</sup>

A expressão parece estranha, porque é sabido que a estaticidade permite maior fixidez de linhas. Isto, porém, no caso do estabelecimento de hierarquia entre os elementos, o que não ocorre com a forma fluida de Pandora, onde não há distinções e os possíveis opostos comungam entre si, evidenciando a faceta analógica que os une numa "feição única e completa".

d) A própria fala de Pandora é mais um índice da indefinição que a rege:

"Chama-me Natureza ou Pandora. Sou tua mãe e tua inimiga... minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma... levo na minha bolsa os bens e os

<sup>6</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 34/35.

<sup>7</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 34/35.

<sup>8</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 34/35.

males e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens... eu não sou somente a vida, sou também a morte...

Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade, e traz a morte, e perece como o outro, mas o tempo subsiste... Sim, egoísmo, não tenho outra lei. Egoísmo, conservação. A onça mata o novilho porque o raciocínio da onça é que ela deve viver e se o novilho é tenro tanto melhor: eis o estatuto universal"<sup>9</sup>

De um lado observa-se na sua linguagem uma preocupação definitiva, com aquilo que ela é; a favor disto note-se a abundância de ocorrências do verbo ser: "sou tua mãe e (sou) tua inimiga..., é sobretudo pela vida que se afirma, o minuto que vem é..., Sim (é) egoísmo... (é) egoísmo, conservação... o raciocínio da onça é... se o novilho é tenro... eis (aqui está) o estatuto universal".

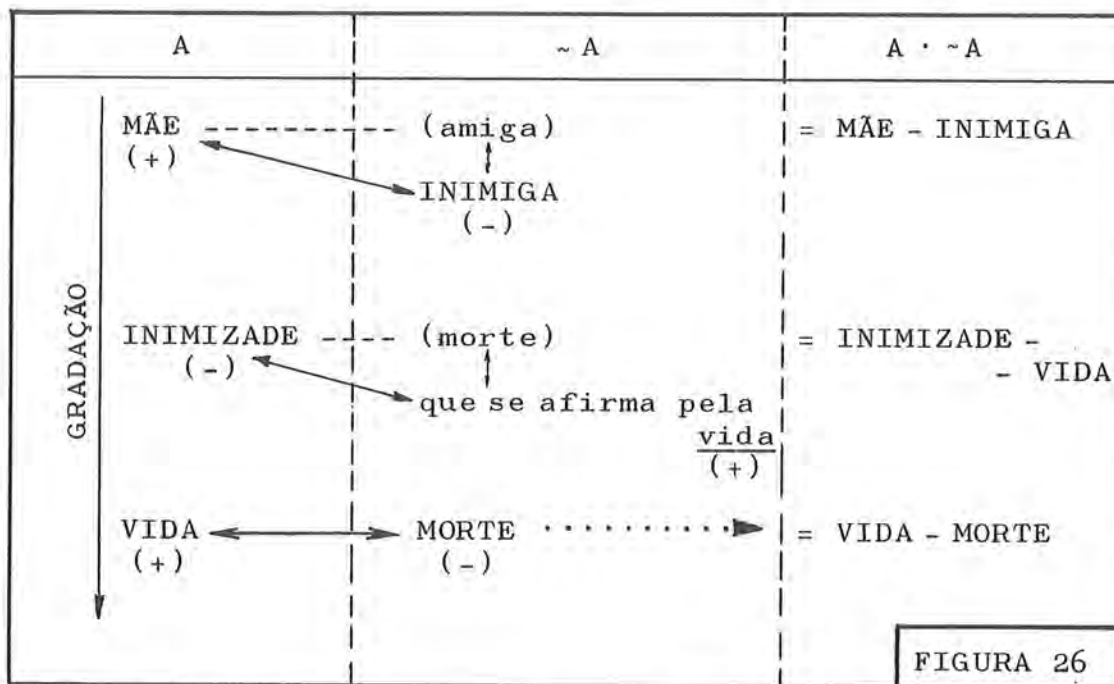
É um discurso que pretende comunicar a lei que a rege de forma explicativa, culminando, didaticamente, por um "eis aí", como se já tivesse ensinado ao aluno (Brás Cubas) todas as regras do código que a rege.

De outro lado, porém, esse caráter conceitual desfaz-se frente ao jogo contrastivo de termos - mãe x inimiga, inimizade que se afirma pela vida, vida x morte - que vão, gradativamente, estruturando uma linguagem contraditória (tal qual sucedia na área I pela montagem do oxímoro).

Essa gradação faz-se em termos de uma montagem contraditória que passa de uma percepção indireta (mãe x inimiga, inimizade que se afirma pela vida), através da articulação de termos contrários, para uma direta, fazendo-se explícita pela afirmação, num tom marcadamente conceitual (não sou somente a vida; sou também a morte). Explicando melhor (Figura 26):



<sup>9</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 34/35/36.



Parte-se, num primeiro momento, de um conjunto de substantivos (mãe, inimiga), cujas expectativas semânticas positiva [(mãe → amiga (+))] e negativa [(inimizade → morte (-))] frustram-se graças ao aparecimento de seus termos modificadores (substantivo - inimiga - ou oração subordinada adjetiva - que se afirma pela vida - ambos com função qualificativa), de semas contrários aos esperados. É a colisão deles no sintagma que vai produzir um enunciado contraditório, feito da conjunção de opostos (mãe e inimiga / inimizade e vida → A . ~A).

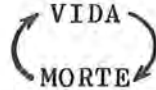
Essa estrutura conjuntiva revela-se, num segundo momento, de forma explícita, através de sua afirmação na cadeia sintagmática - "(sou) vida e morte" - e, nesse sentido, podemos falar em progressão.

De um modo ou de outro, porém, essa montagem contraditória vem por em crise o conceito habitual de definição que, no caso de Pandora, se fará, exatamente, pela indefinição, isto é, as leis que traduzem sua organização não pertencem ao mundo digital, que exclui os contrários, mas ao mundo analógico, onde a ordem está na desordem.

A lei, aí, assume realmente sua generalidade<sup>10</sup>, a tal

<sup>10</sup> É aqui que o símbolo assume seu caráter icônico, pois nada

ponto que nada afirma - pode ser tudo - e, daí, a universalidade do seu código, traduzido pelo próprio fluir do tempo ("... Não importa ao tempo o minuto que passa mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte... e parece como o outro, mas o tempo subsiste"), que subsiste "ad infinitum" pela substituição dos momentos: vida → morte → vida..., montando uma circularidade infinita:



(que, aliás, nada mais é que o constante movimento regressivo / progressivo que o livro montou até agora)

Por isso, Pandora não é a vida nem a morte, mas o eterno fluir diáfano, fugidio, fugaz vida → morte → vida ...

e) Indefinitude presente ainda no seu próprio nome - Pandora - cujo prefixo "Pan" já exprime essa idéia de todo, de universal (caracterizadores de seu "estatuto").

Além disso, remete-nos à sua carga mitológica<sup>11</sup> e daí, mais uma vez, a universalidade enfatizada, desde que como Mito<sup>12</sup> da origem da vida, que se traduz pelo Tempo, é a forma substitutiva de todas as outras e, como tal, o paradigma, o modelo, o eixo originário que inclui qualquer tipo de ocorrência de formas quer de vida, quer de morte. Falar Pandora é, metaforicamente, dizer Universo, princípio e fim de todas as coisas.

Conclusão: objeto de forma difusa, que se traduz por um discurso também difuso, nomeando-se, ainda, difusamente por um

---

mais é que uma generalização, a qual, levada a seu último grau, não passa a ter outro referente senão a si mesma, sendo, concomitantemente, o objeto, o signo e o interpretante, numa unidade indissolúvel.

<sup>11</sup> "Nome da primeira mulher, segundo a Mitologia, que era portadora de uma caixa misteriosa contendo todos os males com os quais Zeus queria punir a Humanidade. Levada pela curiosidade abriu a caixa e tudo o que trazia espalhou-se sobre a Terra, exceto a Esperança que ficara no fundo da mesma". (Moisés Massaud, notas finais em "Memórias Póstumas de Brás Cubas, SP., Cultrix, 1965, p.204).

<sup>12</sup> "Os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos" (Eliade, Mircea, Mito e realidade, SP., Perspectiva, 1972, p. 22)

- "O objeto do mito é fornecer um modelo lógico para resolver

termo que guarda o aspecto generalizante em suas raízes etmológicas e míticas.

Frente a estas formas indefinidas Brás Cubas só pode extasiar-se "... vi chegar um hipopótamo que me arrebatou..." ... "estupefato não disse nada"...<sup>13</sup> envolver-se sensivelmente, tendo sua capacidade articulatória atrofiada desde que incapaz de reproduzir aquilo que vê e sente:

"Tentei falar, mas apenas pude grunhir esta pergunta ansiosa...

"Estupefato não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito..."<sup>14</sup>

A mola é o sentir com base na visão, no tato e na audição, únicos elementos capazes de fornecer informação a Brás Cubas, cujo código sensitivo é posto em atuação:

"Lembra-me só que a sensação de frio aumentava...  
... abri os olhos e vi... pude olhar... olhar somente; nada vi além da imensa brancura da neve... tudo escapava à compreensão do olhar humano... o silêncio daquela região era igual ao do sepulcro... um longo gemido quebrou a mudez das coisas externas... me sentia eu o mais débil e decrepito dos seres... quando esta palavra ecoou como um trovão, naquele imenso vale, afigurou-se-me que era o último som que chegava a meus ouvidos; pareceu-me sentir a decomposição súbita de mim mesmo".<sup>15</sup>

Segue-se o ritmo das lembranças de sensações, concretizadas por um discurso que segue de perto esse caráter sensitivo:

a) pela seleção adequada do léxico, enfatizando cores (brancura de neve... o céu até ali azul...), temperaturas (sensação de frio... região dos gelos eternos), tamanhos (planta enorme, brutesca... vastidão das formas selváticas), espessuras (o que parecia espesso era muita vez diáfano...), ruídos (a figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufo... longo gemido...), criando, assim, efeitos visuais, táteis e sonoros que os objetos provocam.

---

uma contradição" (Strauss, Claude Lévi, Antropologia estrutural, R.J., Tempo Brasileiro, 1973, p. 264).

<sup>13</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34.

<sup>14</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 34.

<sup>15</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34/35.

b) Pela montagem verbal, tentando comunicar uma imagem visual-tátil, como ocorre, por exemplo, no trecho citado na nota 4: "planície branca de neve... montanha de neve... animais grandes e de neve... chegava a gelar-nos um sol de neve... tudo neve..." que vai, metonimicamente, montando o quadro por partes e cobrindo-o de neve pela repetição da própria palavra neve, acrescentada ao fim de cada elemento citado.

c) Por construções figuradas: "sol de neve" (oxímoro), - "palavra ecoou como um trovão" (comparação), "silêncio igual (como) ao do sepulcro" (comparação), cujo objetivo é traduzir poeticamente um referente sensorial. Daí estarem, também, contaminadas por esse caráter sensitivo.

sol de neve = visão palavra ecoou como trovão silêncio igual ao do sepulcro	}	audição
---	---	---------

Discurso que evidencia, portanto, o envolvimento do narrador (pessoalidade direta), que vai relatando o que sente, vê ou ouve na naturalidade de um ritmo sensorial, onde o verbal já não tem função predominante.

Quando o elemento verbal ganha vulto nos diálogos Brás Cubas / hipopótamo ou Brás Cubas / Pandora o que ocorre?

No caso de Brás Cubas, por exemplo, suas verbalizações se fazem em forma de perguntas, numa atitude de evidente dependência das respostas do hipopótamo e de Pandora:

"... me atrevi a interrogá-lo, e com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino.  
 - Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos...  
 - Onde estamos?  
 - Já passamos o Éden.  
 - Bem; paremos na tenda de Abraão.  
 - Mas se nós caminhamos para trás! redarguiu motejando a minha cavalgadura"<sup>16</sup>

"... perguntei quem era e como se chamava... vivo? perguntei eu... e por que Pandora?... Quem me pôs no coração este amor da vida senão tu?"<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 33/34.

<sup>17</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 34/35/36.

Não veiculam informação alguma, a não ser as tentativas de se manterem em comunicação com a fonte emissora (hipopótamo, Pandora), evidenciando, assim, a função fática<sup>18</sup> da organização de linguagem.

Realmente, até aqui, Brás Cubas-narrador conduz seu discurso de maneira a ser um canal, que mantenha viva a ligação com o polo emissor (formas definidas/indefinidas), responsável pelos efeitos (sensações) provocados sobre o "eu"-narrador e que o processo narrativo procura reproduzir.

A força agente, portanto, está no referente imagético, que vai, progressivamente (de formas previsíveis e fixas - barbeiro, Suma Teológica - até as mais imprevisíveis - hipopótamo, Pandora), pondo em crise as sensações e conceitos pré-estabelecidos pelo narrador-personagem (e pelo próprio leitor, cuja leitura assume o mesmo ponto de vista receptivo do enunciador frente ao objeto), em prol de novas sensações de temperatura (sol de neve), sons (silêncio de sepulcro), imagens visuais (planície branca de neve que invade o próprio céu, Pandora) e novos conceitos de tempo (caminhar para trás), espaço (indefinido pelo branco), hipopótamo (fala, galopa, conduz às origens dos tempos), Natureza (mãe e inimiga), vida (que é morte) e morte (que é vida).

Subverte-se o conhecido, automatizado e definido, pelo desconhecido, desautomatizado e indefinido. Com isso, amplia-se o repertório sensorial/conceitual de Brás Cubas (narrador e leitor), preparando-o para percepção de configurações inusitadas.

Cria-se a expectativa para o imprevisível, que vai atingir seu ponto culminante após à subida da montanha.

Esse é o marco para a terceira sub-área-linguagem. O ritmo do discurso precipita-se. Não mais a preocupação com os efeitos sensoriais do enunciador (discurso sensorial → personalidade

---

<sup>18</sup>"Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona... Este pendor para o contato ou, na designação de Malinowski, para a função fática, pode ser evidenciada... por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação" (Jakobson, Linguística e Comunicação, SP., Cultrix, 1970, p. 126).

direta) em relação ao objeto-imagem, que a linguagem procura representar. Agora, a própria linguagem será capaz de criar, por um ritmo delirante, o Delírio. É o que veremos pela análise da organização de linguagem:

Em primeiro lugar, observando a seleção do léxico, encontra-se dominância de substantivos numa proporção de 43 concretos para 59 abstratos. Isto, porém, a nada levaria não fossem as relações que mantêm entre si, com os modalizadores (adjetivos ou frases com função adjetiva) e com os verbos:

Fixemo-nos, primeiramente, na relação substantivo/substantivo:

- a) História do homem e da terra  

$$\begin{array}{c} [+abstrat.] \\ [+concr.] \end{array} \leftarrow \begin{array}{c} [+concr.] \\ [+concr.] \end{array} \text{---} \begin{array}{c} [+concr.] \\ [+concr.] \end{array}$$
- b) Porção de verdade e de erro  

$$\begin{array}{c} [+concr.] \\ [+concr.] \end{array} \text{---} \begin{array}{c} [+abstr.] \\ [+concr.] \end{array} \text{---} \begin{array}{c} [+abstr.] \\ [+concr.] \end{array}$$

Quer em a, quer em b, ocorre que o substantivo abstrato, em si desprovido de referente, sofre pelo acoplamento do concreto uma referencialização que vai particularizá-lo, dando-lhe características de existente, possibilidade de manipulação: é a verdade e o erro oferecidos em porções; é a História que se atualiza no homem e na terra.

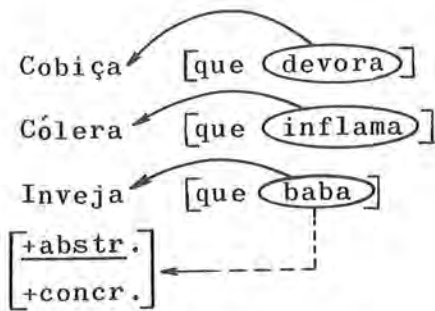
Vejamos os substantivos e adjetivos (ou frases com essa função):

- a) Condensação viva dos tempos  

$$\begin{array}{c} [+abstrat.] \\ [+concret.] \end{array}$$
- Século ágil, destro, vibrante, cheio de si, difuso, audaz...  

$$\begin{array}{c} [+abstr.] \\ [+concr.] \end{array}$$
- b) Causa [que se chama glória]  
 (Causa) [que se chama miséria]  

$$\begin{array}{c} [+concr.] \\ [+concr.] \end{array} \text{---} \begin{array}{c} [+abstr.] \\ [+concr.] \end{array}$$

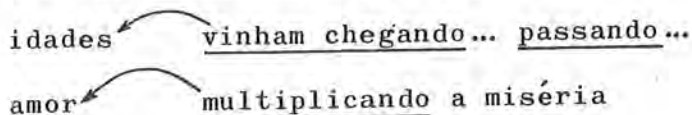


- c) figura ← nebulosa  
 [+concr.] ← esquiva  
 [+abstr.] ← feita de retalhos de impalpável, improvável, invisível  
 ← que é quimera da felicidade

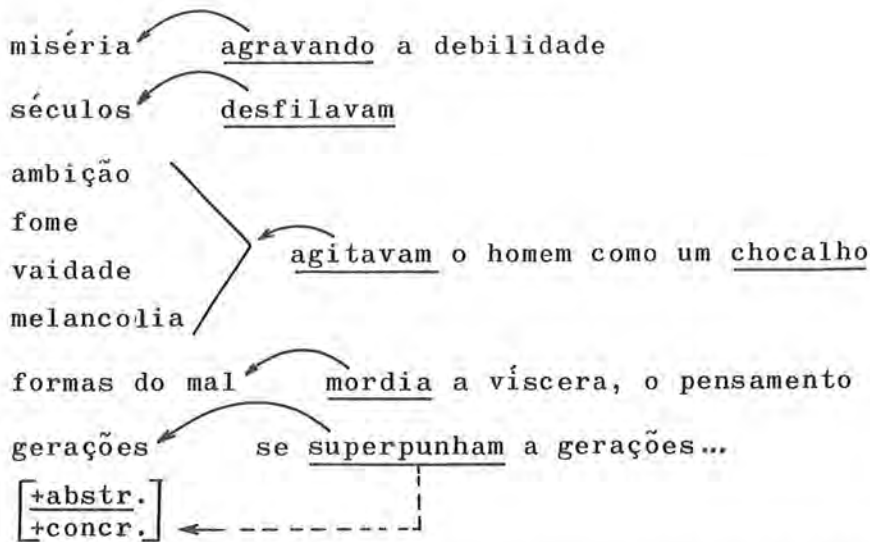
Note-se que os adjetivos, ou frases com essa função, vão atribuir aos substantivos qualidades que os concretizam, dando-lhes caracteres factuais e observáveis, passíveis de serem visualizados, tocados, saboreados. Assumem, assim, concreção verdadeira, a qual, mais que dita, é sentida, exalando cores, gostos, sugerindo imagem táteis, como é o caso em a com a corporificação da "condensação" e do "século", que passam a ter contornos de seres vivos, os quais, mais que visualizados, são tateados pelo olho. O mesmo se pode dizer em relação a b, onde a glória e a miséria são "coisificadas", e a cobiça, a cólera e a inveja passam a ter a fisicidade de ações gustativas, visuais, táteis.

O oposto, porém, (embora, proporcionalmente, de ocorrência mínima) pode acontecer, como é o caso de c, onde os adjetivos superpostos fazem com que o substantivo, em princípio concreto e com referente determinado, indefina-se, passando para a zona abstrata. É bem verdade que, logo depois, essa "figura nebulosa", - tradutora da "quimera da felicidade", é concretizada:... e essa figura... ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria... e sumia-se..."<sup>19</sup>

A mesma montagem, tendo por meta a reiteração da concretude, vem à luz se notarmos a relação substantivo/verbo:

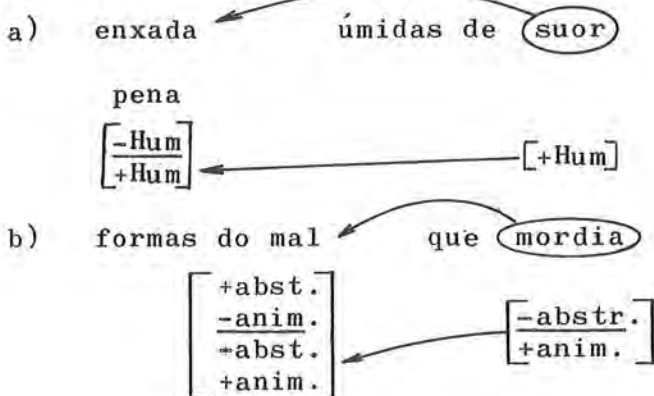


<sup>19</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 36/37.

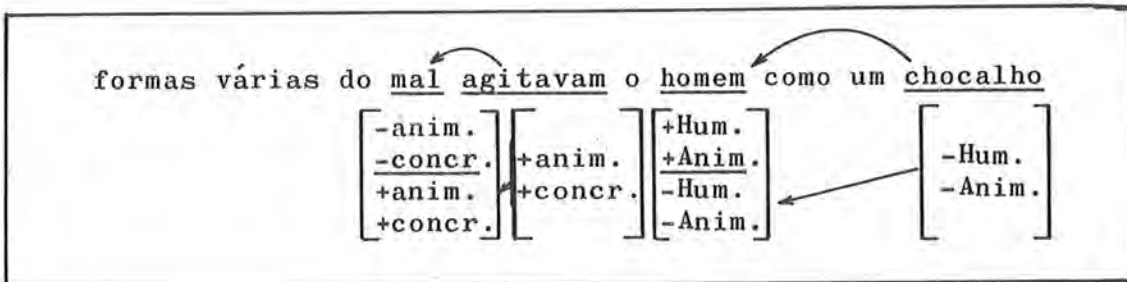


Os verbos vêm, também, caracterizar os substantivos, dando-lhes fisicidade através de ações gustativas (mordia as vísceras...) e sonoras (agitavam o homem como um chocalho).

Em resumo, o que o discurso narrativo pretende aqui é, por força dos caracterizadores (verbos e adjetivos), transformar a carga semântica dos substantivos de inanimada para animada, de abstrata para concreta, de não humana para humana. Assim:



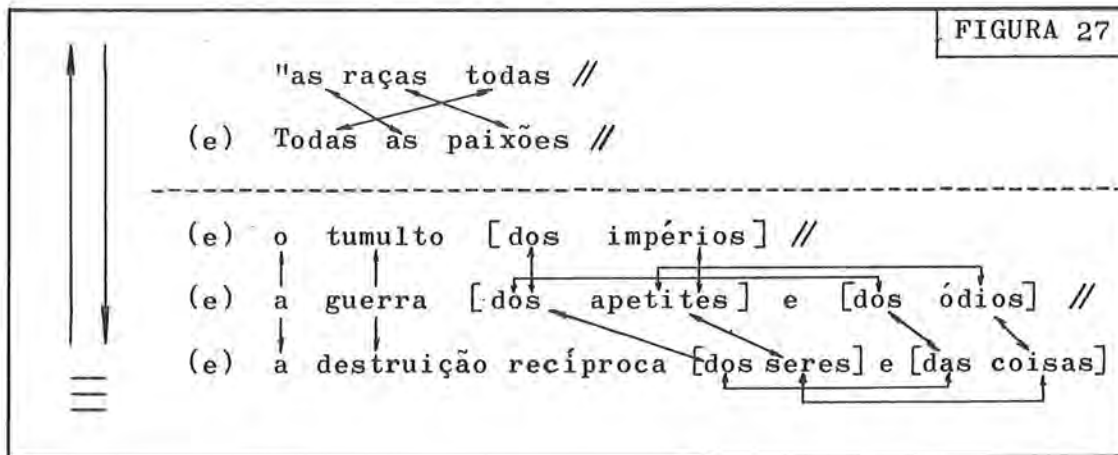
Vale o inverso para o homem, cuja carga semântica [+humana, +animada] vê-se substituída por outra [-humana, -animada] por força do termo caracterizador:



Rompe-se com a significação habitual proposta para o "homem" e para o "objeto": enquanto os semas caracterizadores do primeiro (+ humano, + animado, + concreto) passam a atuar sobre o segundo humanizando-o; os semas caracterizadores deste último [- humano, - animado, - concreto<sup>20</sup>] vão agir sobre o "homem", desumanizando-o.

Isto já implica, sintaticamente, na atribuição de força-agente a objetos conceituais (abstratos), que se corporificam, passando a ser percebidos sensivelmente, de forma direta, sem passar pelo crivo do intelecto, da abstração.

Indicia-se a iconização do simbólico<sup>21</sup>, que se comprovará na relação sintático-sonora:



Temos aí duas estruturas que se repetem: a primeira formada de:

[ (Determinante + Nome + Modalizador) ] e que é retomada, in-  
           ↓                  ↓                  ↓  
           as              raças              todas

versamente a seguir:

<sup>20</sup> Isto porque tais objetos pertencem ao campo dos sentimentos e idéias, tidos como abstratos.

<sup>21</sup> É a passagem da Terceiridade ("Se tomarmos qualquer relação triádica ordinária, nela sempre divisaremos um elemento mental ..., qualquer aspecto mental envolve a Terceiridade") para a Primariedade ("A impressão total, não analisada, provocada por qualquer multiplicidade... é uma idéia de Primariedade"), segundo Peirce. (Peirce, Semiótica e Filosofia, S.P., Cultrix, 1972, p.p. 137/141).

≡ Símbolo lógico de equivalência.

[ (Modalizador + Determinante + Nome) ]  
 ↓ ↓ ↓  
 todas as paixões

Desse modo, preenchem-se as mesmas funções de formas diferentes, o que faz

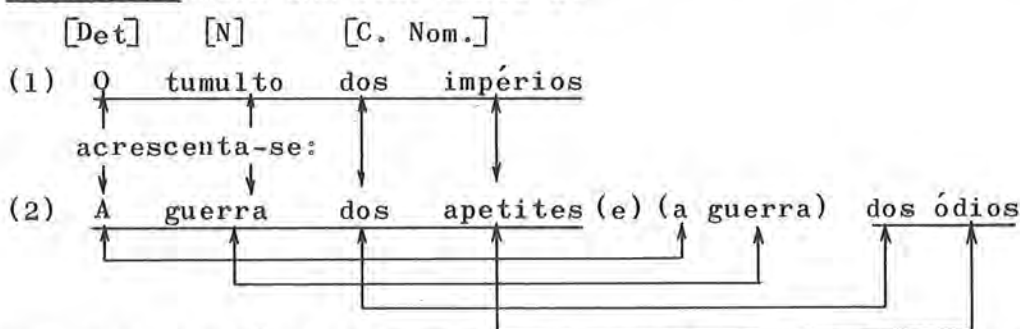
perceber a identidade entre ambas.

Não é outra a situação na estrutura frasal seguinte, formada de:

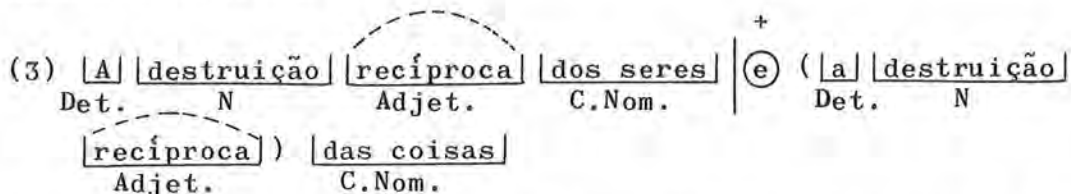
[ (Determinante + Nome + C.Nominal) | ]  
 ↓ ↓ ↓  
 o tumulto dos impérios

que é retomada três vezes, embora com acréscimo de outros elementos,

que preencherão, porém, as mesmas funções, reafirmando-se sua identidade mais uma vez: Assim a:



que nada mais é do que a mesma estrutura duplicada, à qual se segue novo acréscimo:



que é o adjetivo, o qual, na verdade, nenhuma modificação traz à estrutura frasal [Det + N + C.Nom.], que se mantém.

Reitera-se a identidade da montagem, que é confirmada pe la coordenação, processo sintático que vai acrescentando a um elemento inicial outros, de estrutura igual ou semelhante à sua.

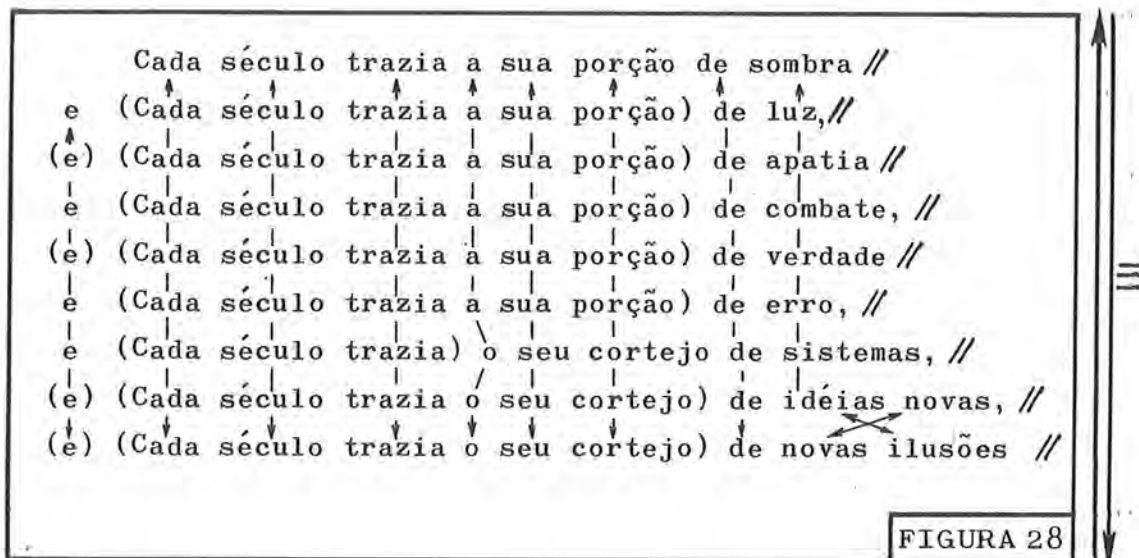
Esta repetição sintática é a responsável por um ritmo sonoro que segue seus passos: cada frase melódica coincide com cada frase nominal, de modo que a vírgula, que vale por uma separação entre os conjuntos, deixando implícito o conectivo e, é também a pausa rítmica (sezura), indicando o fim de uma frase melódica e o início de outra, exatamente igual à anterior.

Daí a ausência de dissonâncias no conjunto, a monotonia,

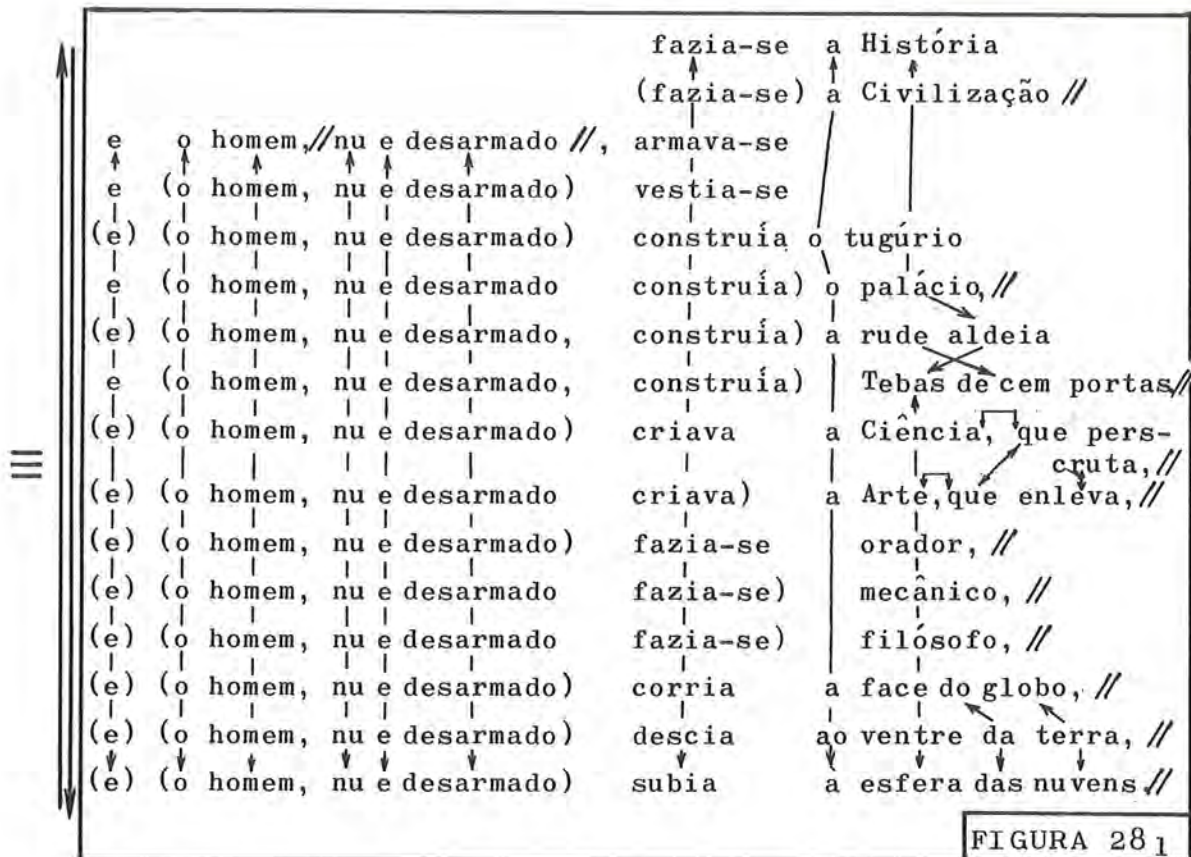
que se defronta, por outro lado, com intervalo rítmico cada vez menor, até atingir uma cadência vertiginosa, como sucede nesta passagem:

"Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de idéias novas, de novas ilusões... ... fazia-se a História e a Civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a Ciência, que perscruta, e a Arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia à esfera das nuvens..."<sup>22</sup>

Teríamos em gráfico:



<sup>22</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 37.



A	← X →	~A
luz		sombra
combate		apatia
verdade		erro
vestia-se		nu
armava-se		desarmado
palácio		tugúrio
Tebas (de cem portas)		(rude) aldeia
Arte		Ciência
enleva		perscruta
subia		descia
filósofo		mecânico
(esfera das) nuvens		(ventre da) terra

FIGURA 29

De um lado (figuras 28 e 28<sub>1</sub>), o que se evidencia é um processo substitutivo da mesma estrutura frasal que, ora explicitando todos seus constituintes, ora ocultando-os, vai sendo continuamente retomada, sem que haja qualquer abalo no paradigma, que mantém solidários seus componentes.

De outro (figura 29), esta sintaxe coordenativa, regida pelo princípio da Identidade, parece ser questionada na medida em que pares de elementos começam a se relacionar por oposição, revelando as diferenças, que os colocam em campos sêmicos contrários (A V~A).

Estas oposições, no entanto, visíveis quando tomadas em si mesmas, deixam de existir no instante em que se articulam na dinâmica do processo simultaneamente sintático-sonoro-semântico.

Com efeito, assim como é a sintaxe a responsável pela modulação rítmica, cada vez mais intensa graças à redução da estrutura frasal (constituintes ocultos)<sup>23</sup>, assim também é dela que advém a significação, ou seja, a montagem de um bloco compacto de imagens ("condensação viva de todos os tempos") pela vertiginosidade do movimento de superposição, que as comprimirá, de tal forma, frustrando qualquer tentativa de separá-las.

As imagens contrastantes vão se substituindo, umas às outras, num átimo de segundo e, daí a impossibilidade de perceber as diferenças, que passam a se identificar na dinâmica do processo construtor de um mesmo bloco "condensado e vivo".

Situa-se, aí, um ponto diferencial com o oxímoro (presente na segunda sub-área do Delírio e na área I) que, embora também conjugasse os opostos, revelava essa conjunção por um termo, interpretante figurado da operação (sol de neve, mãe e inimiga, defunto-autor, campa que é berço).

Aqui, porém, o próprio ritmo "delirante" do discurso constrói, concomitantemente, o objeto-delírio - difuso, sem distinção de opostos - e seu interpretante - complexo relacional sintático-sonoro-semântico, responsável pela compressão de contrastes, que não se concretiza neste ou naquele termo, mas no processo que os articula num ritmo "delirante".

Configura-se, assim, um discurso icônico que, pela superposição de estruturas analógicas, construirá a "História dos

<sup>23</sup> A mesma estrutura frasal se mantém na estrutura profunda, embora seja atualizada de formas diferentes (substituição, ocultamento de constituintes) na estrutura superficial.

seres e das coisas" ou "a condensação viva de todos os tempos"; iconicamente, à semelhança de um haicai<sup>24</sup>, que traz colado a si, de forma compressiva, o objeto (Delírio), o signo (discurso "delirante") e o interpretante (elaboração do ritmo delirante pelas inter-relações sintático-sonoro-semânticas) de si mesmo.

É a coisificação da linguagem, capaz de criar por analogia, nas suas próprias relações formais, um objeto (Delírio) só existente a partir do momento em que se configura discurso. Objeto fugidio, impreciso e provável, percebido diretamente por sua forma sensível, que ao fruidor (narrador-personagem/leitor) se oferece na primitividade de um qualisigno<sup>25</sup>, essencialmente poético.

Por isto, para a estruturação desta fisicidade da linguagem, foram de grande importância os traços sêmicos (+ concreto, + animado) dos caracterizadores, os quais, ao atuarem sobre o conjunto dos caracterizados (substantivos de traços semânticos - concreto, - animado), corporificaram-nos, tornando-os passíveis de apreensão sensível; e mais que isso: deram-lhes a capacidade de agirem por si (desde que incorporaram ações próprias de seres animados), independentes de uma força animada exterior.

Desse modo, contempla-se um espetáculo feito discurso e é aí que reside todo o movimento e densidade da montagem, preenchendo a porosidade do narrador.

Isto porque o narrador não faz o discurso voltar-se para ele (narrador), evidenciando sua pessoalidade (tal como ocorria na segunda sub-área), mas o fará voltar-se para si mesmo, para o ritmo e articulação das imagens que suscita, quando da sua fruição pelo leitor.

---

<sup>24</sup>"Composição poemática japonesa que se caracteriza pela linguagem extremamente condensada e vigorosa" (Campos, Haroldo de, "Haicai: homenagem à síntese" em A arte no horizonte do provável, SP., Perspectiva, 1969, p. 55).

<sup>25</sup>"O qualisigno não possui identidade. É mera qualidade de uma aparência que não permanece a mesma por muito tempo. Em vez de identidade (o qualisigno) possui grande similaridade e não pode diferir muito sem ser chamado qualisigno diverso". (Peirce, Os pensadores, SP., Abril Cultural, 1974, p. 124).

Este também é convidado a contemplar o "espetáculo", cujo locativo é sua imaginação: "... Imagina, tu, leitor"<sup>26</sup>, porém, não passivamente, mas numa co-participação sensorial, isto é, vivenciando o movimento das imagens superpostas, sendo capaz de vê-las, tocá-las, sentir-lhes o paladar, pondo, assim, seu repertório sensitivo em atuação.

Escritura e leitura, nesse momento, vão se conectar no mesmo ritmo delirante do discurso icônico, que, na sua sucessão de imagens-palavras, vai se narrando à medida em que se configura linguagem.

A esta altura, o discurso preocupa-se mais com as imagens que os vocábulos sugerem, do que com eles mesmos, enquanto signos verbais.

Poderíamos objetar dizendo que tal já ocorria na sub-área 2, porém, a diferença está, justamente, na perspectiva do polo emissor: lá os vocábulos sugeriam imagens sensoriais por força de sua proximidade com o "eu" narrador e, aqui, pela sua proximidade com o próprio objeto (Delírio), reconstituído em sua dinâmica imagética pela superposição de imagens-palavras.

Melhor ainda, poderíamos dizer que as palavras, à proporção que se superpõem, vão perdendo os semas que as caracterizavam e substituindo-os por imagens, as quais, por sua vez, só se significam no movimento. É, sem dúvida, o código verbal que vai sendo traduzido pelo cinematográfico.

Como numa tela, o espectador (Brás Cubas / leitor) vai contemplar a tradução viva do fluir temporal, que é Pandora. É como se ela abrisse sua "caixa misteriosa", permitindo um desfilar daquelas camadas superpostas da "História do homem e das coisas", que nela se condensavam.

Por isto, importante é notar que, ao inverso da fase anterior (segunda sub-área), Pandora não vai mais "falar" sobre a lei universal que a rege, mas será, concretamente, a vivificação dessa universalidade.

---

<sup>26</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 36.

Quanto a Brás Cubas, assim como o leitor, ao mesmo tempo em que é o espectador dessa "condensação temporal", é também o agente, na medida em que seu olho é o elemento relacionador (leitura) capaz de captar Pandora, através da articulação das imagens em movimento.

É para essa experiência única, total, direta, que o código sensorial de Brás Cubas (narrador-leitor) foi preparado na etapa anterior, para que, após à subida da montanha, tivesse repertório capaz de produzir a decodificação do enigma proposto (a origem dos tempos).

Aliás, num dos raros instantes de verbalização, Brás Cubas confirmará essa apreensão sensível: "Tens razão, disse eu, a coisa é divertida e vale a pena, - talvez monótona - mas vale a pena"<sup>27</sup>.

É este realmente o "topo da montanha", coincidente com o máximo de virtualidade extraída da sintaxe verbal, que vai iconizar a palavra enquanto imagem e movimento e, com isto, aproximar a linguagem verbal da cinematográfica.

Com efeito, o discurso, para traduzir fielmente o "espetáculo", cola-se a seu objeto de tal maneira, que passa a ter suas mesmas características, daí ser a personificação, em termos verbais, de um ritmo, de uma sintaxe própria do cinema.

Neste momento, haveria uma inter-tradução entre esses códigos, ou melhor, estabelecer-se-ia um diálogo inter-códigos: de um lado o cinematográfico sendo traduzido pelo verbal; de outro o verbal sendo objeto para se chegar ao cinematográfico.

Esta última relação (verbal: objeto, cinematográfico: interpretante) se esclarece se a enfocarmos a partir do ponto de vista do leitor, o qual, frente à montagem do discurso, não terá sua atenção voltada para a palavra em si, na especificidade de sua forma gráfico-sonora, mas para a imagem em movimento, que ela suscita diretamente. Neste momento, o verbal passa a ser objeto de um interpretante cinematográfico, que vai lhe dar significação.

---

<sup>27</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 36.

Por isto, o narrador ao dirigir-se ao fruidor: "Imagina, tu leitor..." ao invés de "leia", pois o importante é que as palavras o levem a transitar para um código imagético e sensorial.

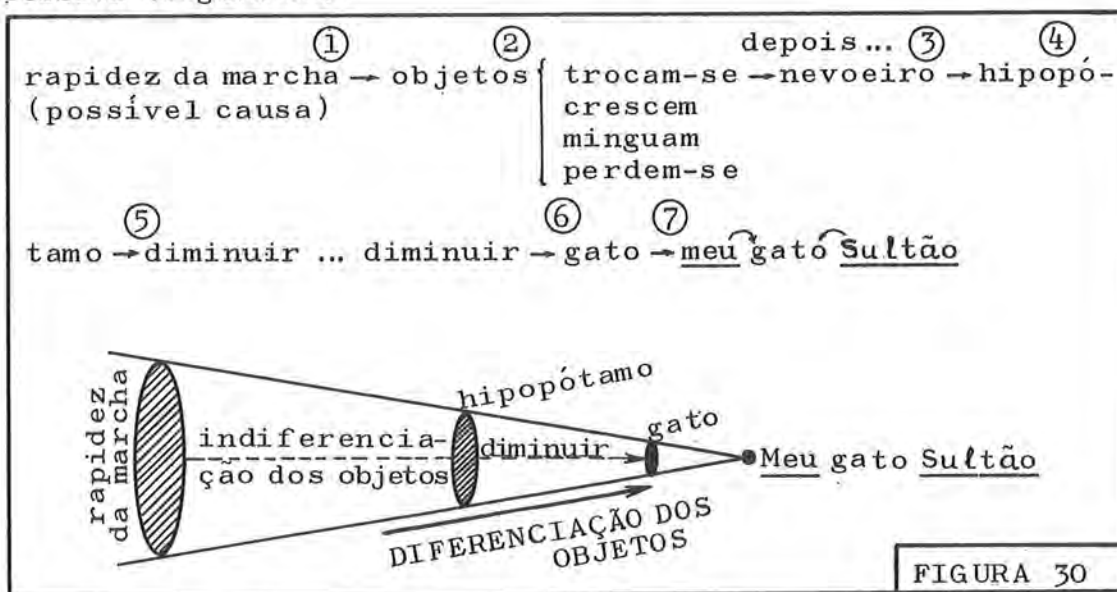
Após este ápice, que se dá concomitantemente à "subida da montanha", começará a "descida" quer do discurso, quer do narrador, quer de Brás Cubas personagem:

Com respeito ao discurso, retorna a um ritmo mais lento, que vai "pontilhando" os objetos da narração:

"Mas então já a rapidez da marcha era tal que escapava a toda a compreensão; ao pé dela o relâmpago seria um século. Talvez por isso entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente; um nevoeiro cobriu tudo, menos o hipopótamo que ali me trouxera, e que aliás, começou a diminuir, a diminuir, a diminuir, até ficar do tamanho de um gato. Era efetivamente um gato. Encarei-o bem, era o meu gato Sultão, que brincava a porta da alcova, com uma bola de papel..."<sup>28</sup>

Isso é explicável pela sintaxe, que não vai mais enfatizar a superposição rápida de imagens, mas sim preocupar-se com a sucessão dos momentos, delongando-se em possíveis causas ("talvez por isso..."), ou em caracterizações dos objetos ["hipopótamo (que ali me trouxera e que... começou a diminuir...)"].

Note-se, pelo gráfico, como é clara a linha temporal-sucediva (figura 30):



<sup>28</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 37/38.

É gradativamente que o foco de visão, em amplitude máxima e sem possibilidade de fixar este ou aquele objeto, vai reduzindo-se até atingir, por graus sucessivos, a definição total do objeto, que não é simplesmente um gato qualquer, mas o "meu gato Sultão".

Este afunilamento se faz passo a passo, de sorte que a interligação de cada momento é que remonta o quadro todo, num ritmo marcadamente narrativo.

Quanto ao polo emissor, observa-se a volta da personalidade:

Talvez por isso... ali me trouxera... aliás... era efetivamente um gato. Encarei-o bem, era o meu gato Sultão..." embora não pretenda comprometer-se com a narração, saindo-se com um "talvez..." quando a seleção da causa para o fato o levaria a pessoalizar-se, pelo menos indiretamente.

A preocupação com o factual, observável, o narrador deixa bem clara com o "efetivamente", índice de sua certeza, advinda da constatação efetiva do fato. Neste instante, retoma-se a sua proposição inicial de "relato" do próprio delírio, que marca o seu regresso ao consciente, ao mundo da "diferenciação dos objetos".

Este retorno a momentos anteriores é visível, também, nas formas que estão no foco visual de Brás Cubas/narrador:

a) o nevoeiro que surgira ao subir à montanha: "...Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma cousa única", e que agora volta, porém, "cobrindo tudo".

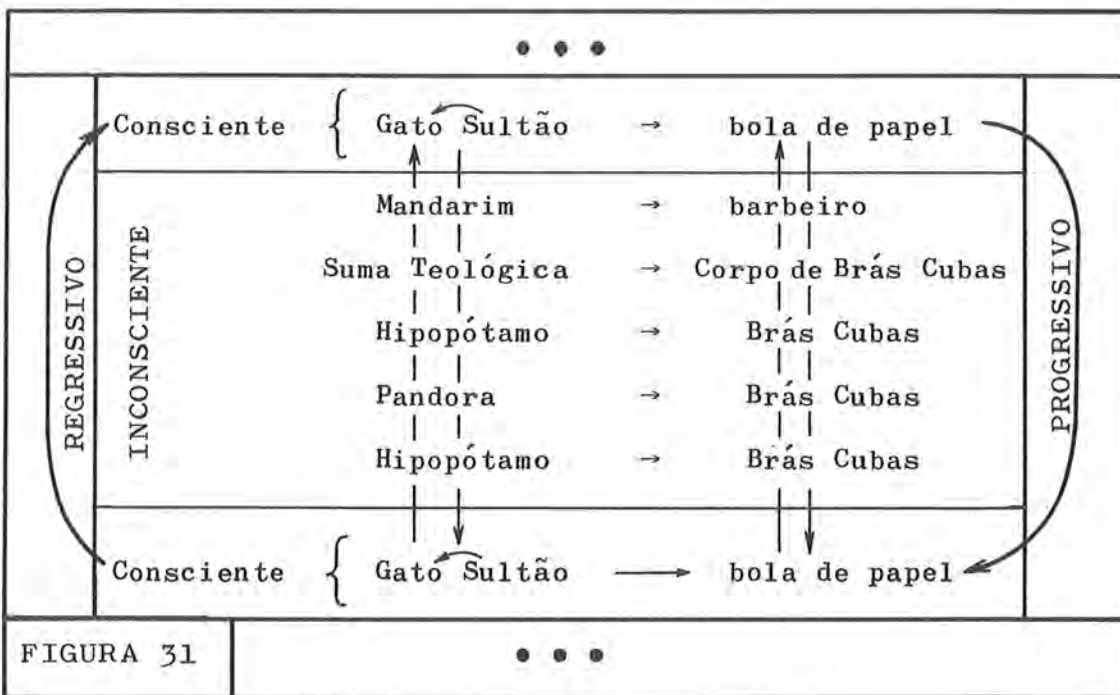
b) o hipopótamo, que substituído por Pandora chegou à sua amplitude máxima, agora volta a aparecer para, por diminuição do foco visual, ser substituído por nova forma: um gato, reassumindo, assim, sua forma original, já no mundo do consciente.

E é para este "gato Sultão" que converge nossa atenção, a partir deste instante: em primeiro lugar o seu nome "Sultão" que traz implicitamente o significado de domínio, poder (Sultão = título que se dava ao imperador dos turcos; príncipe poderoso; senhor absoluto). Esta superioridade, aliás, faz-se sentir pelos próprios "tipos" das letras: "... era o meu gato Sultão..." que se

distingue das demais pelo tamanho e pela forma, mostrando já o retorno da preocupação com o signo verbal na sua configuração gráfica.

Em oposição à força do gato Sultão a fragilidade de seu objeto - "a bola de papel" - com a qual "brinca" à semelhança do Mandarin (=Sultão) que com beliscões e confeitos" (=brinca) comunicava-se com o barbeiro Brás Cubas (=a bola de papel).

Atente-se para a propriedade desta substituição, que já indicia uma volta à situação inicial do delírio e à possibilidade de, novamente, passar por todos seus estágios, como a figura 31 bem mostra:



Realmente, as reticências finais (...) abrem o espaço para que o fruidor possa transportar a situação gato/bola de papel para antes do delírio, como o contexto consciente que o gerou, e, daí, perceber as substituições formais numa amplitude e num ritmo crescente, até que, decrescentemente, haja o retorno à situação inicial, num movimento circular, que o espaço aberto por... ampliará até o infinito.

Eis aí o "fluir temporal" reconstituído, a cada minuto, pela leitura, que vai vivificar a "origem dos tempos", traduzida graficamente pela figura 32:

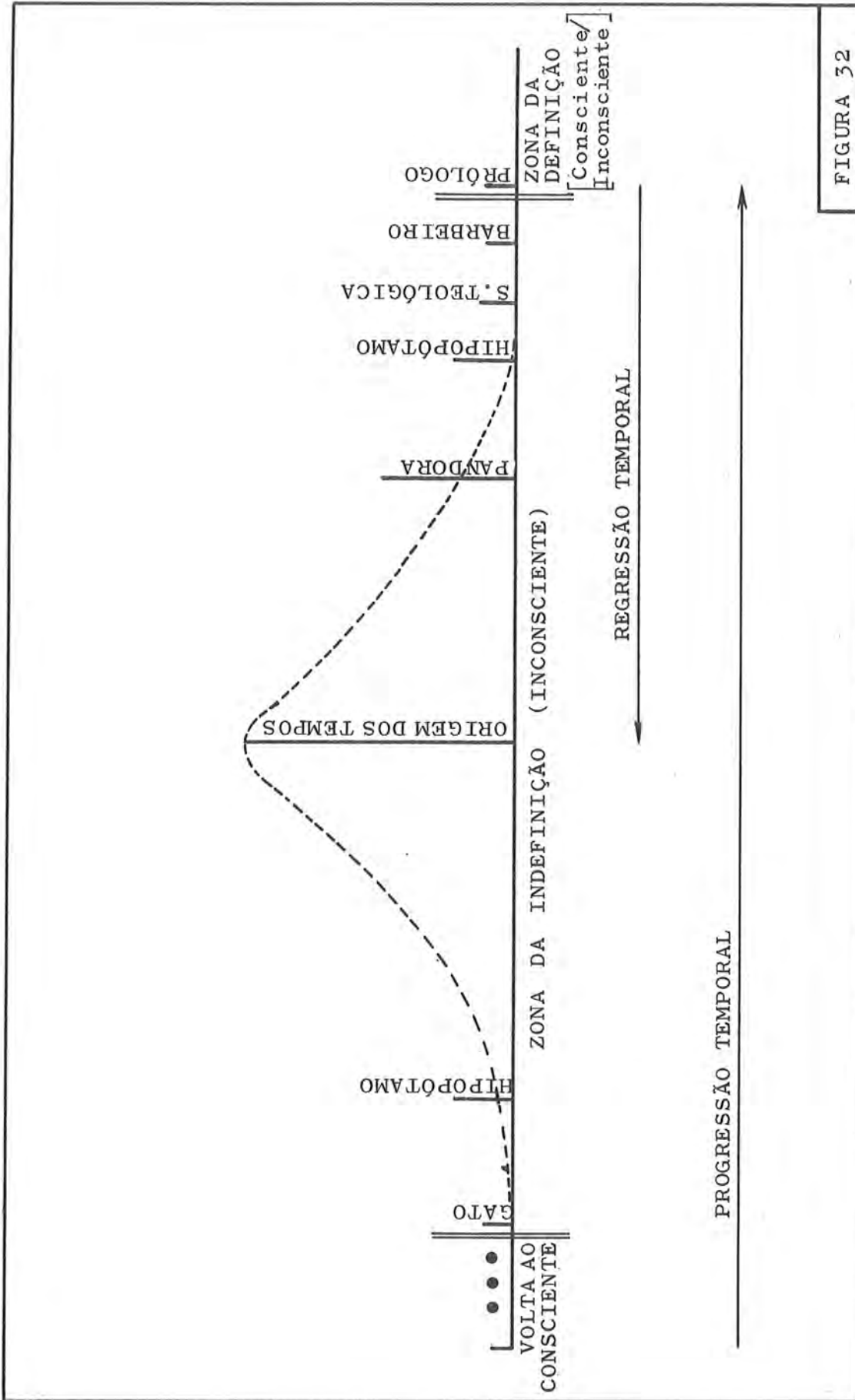


FIGURA 32

Por tudo o que foi colocado, é possível percebermos uma proximidade muito grande desta superposição de áreas de linguagens com a montagem cinematográfica.

Com efeito, temos aí todo um material imagético propício para um argumento<sup>29</sup> de filmagem, senão vejamos:

Cada mudança do polo narrativo corresponde a um deslocamento da câmara e a um processo diferente de filmagem, como tentaremos mostrar:

Se nos centralizarmos na sub-área I, que implica numa conscientização dos limites dos planos consciente/inconsciente, veremos a possibilidade de tradução cinematográfica, ao mesmo tempo em que se inicia a substituição de cenas na sub-área II.

Assim, no instante em que se passa do "encadeado"<sup>30</sup> da imagem 1 (barbeiro/mandarim), para a 2 (Suma Teológica), que vai surgindo pouco a pouco à medida que a primeira desaparece, por um "corte", passar-se-ia à imagem de Virgília observando o sono de Brás Cubas (Mudança de planos que a própria narrativa já sugere: "... ainda agora me lembro que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava - Virgília decerto - porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto")<sup>31</sup> e, assim, a distinção entre os dois planos se efetuará.

---

<sup>29</sup>"O argumentista deve raciocinar sobre imagens visuais... Fica assim, portanto, bem estabelecida a necessidade de o autor de um argumento se orientar de acordo com elementos plásticos, de caráter visual, que servirão... de material para a construção da obra cinematográfica". (Pudovkin, Vsevolod, Argumento e realização, Lisboa, Ed. Arcádia, 1961, p.p. 53/57).

<sup>30</sup>"Encadeado: a transição de uma imagem para a seguinte, em vez de fazer-se, como de costume, por corte é gradual, quer dizer: uma imagem nasce lentamente em sobreimpressão com a que lentamente desaparece. É a sobreposição de uma fusão de entrada e uma fusão de saída" (Pudovkin, Vsevolod, Argumento e realização, Lisboa, Ed. Arcádia, 1961, p. 79).

<sup>31</sup>Assis, Machado de, obra citada, p. 33.

Dai o retorno à imagem da Suma Teológica que, por novo encadeado, seria gradualmente substituída na tela pela "forma hu-  
mana de Brás Cubas".

Neste instante, muda-se o processo fílmico. A câmara as-  
sume o ponto de vista da personagem (Assim como, na narrativa, o  
defunto-autor assumia a perspectiva da personagem Brás Cubas),  
de sorte que o espectador passa a ser conduzido por esse "enqua-  
dramento subjetivo"<sup>32</sup>.

Além dele, nesta segunda sequência fílmica, poder-se-ia empre-  
gar:

Panorâmica - deslocamento lento da câmara sobre as monta-  
nhas, os animais, a planície, o céu, até atingir, metonimicamen-  
te, a imagem da neve cobrindo tudo.<sup>33</sup>

Grande plano - sobre Pandora, percorrendo seu rosto gra-  
dualmente: "os olhos rutilantes (como o sol), a quietude de sua  
"expressão glacial" até atingir, no conjunto, a sua "feição úni-  
ca, geral, completa".<sup>34</sup>

A constante aqui é o ritmo lento, oferecendo porções gra-  
dativas de imagens, que resultam indefinidas no efeito global.

A tela amplia-se para comportar formas visuais que se  
estendem para além da planificação horizontal e ganham relêvo pe-  
la exploração em profundidade.

<sup>32</sup>"O enquadramento subjetivo - ... o cinema tem a possibilidade  
de subjetivar a visão, de levar o espectador até o centro do qua-  
dro, no coração da própria ação, isto é, de mostrar a ação do pon-  
to de vista de um dos agentes da mesma... possibilidade que se tem  
de colocar a câmara no lugar de um dos artistas e, assim, mostrar  
o mundo como ele o vê" (Barbaro, Umberto, Elementos de estética  
cinematográfica, RJ., Civilização Brasileira, 1965, p.p.131/132).

<sup>33</sup>"Panorâmica: a câmara roda uniformemente durante o seu fun-  
cionamento, ou de um lado para outro ou verticalmente... A obje-  
tiva acompanha os objetos que se movem, ou então mostra sucessi-  
vamente as diferentes partes de objetos fixos". (Pudovkin, Vse-  
volod, obra citada, p.p. 79/80).

<sup>34</sup>"O grande plano... é o que dá ao homem e ao rosto humano o  
máximo relêvo, captando-lhe as características substanciais e a-  
cidentais" (Barbaro, Umberto, obra citada, p. 148).

O espectador, por isso, passa a fazer parte da cena também, irmanando-se a Brás Cubas na percepção dessas imagens indefinidas que invadem seu campo visual.<sup>35</sup>

Com a subida à montanha, novo deslocamento da câmera, que passa a se centralizar na dinâmica do objeto. Acelera-se o ritmo, que atinge graus verdadeiramente alucinantes, graças à intensidade que se imprime à movimentação da câmera, não permitindo a fixação da imagem na tela, pois esta mal surge, já é substituída por outra.

Estrutura-se um bloco compacto e caótico, cuja única caracterização é o movimento construído não a partir da visão de uma personagem, mas da própria câmera, agora vista em si mesma e não apenas como instrumento para a projeção da imagem.

Se, de um lado, a câmera, assume seu papel agente, de outro, é também objeto, na dinâmica do processo fílmico, desde que a imagem pode ser vista enquanto produtora de outras, que a câmera registraria na sua função de objeto.

Esta simbiose câmera/imagem é similar, na narrativa, ao discurso delirante, em que o narrador se cola à linguagem, de sorte que ela própria é capaz de narrar-se a si.

A partir daqui, o ritmo descendente se instaura, e, por novo "encadeado", a imagem do hipopótamo vai desaparecendo e em seu lugar, pouco a pouco, surge o gato, sobre o qual a câmera se detém (em grande plano), para depois, por distanciamento gradual, fixar a bola e, finalmente, ambos como objetos da visão de Brás Cubas. Atinge-se o todo da cena, que marca a volta ao plano do

---

<sup>35</sup>"Ou a imagem fica nos limites do cinema normal, semelhante a um alto-relêvo achatado colocado sobre a superfície plana da tela. Ou então ela se intromete, de maneira vertiginosa, no interior da tela, encantando o espectador por uma profundidade que ele jamais vira.

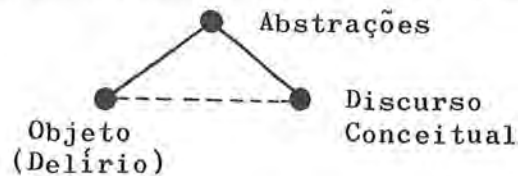
Ou ainda - e aqui o efeito mais sensacional - essa imagem, percebida realmente em três dimensões, projeta-se da tela para dentro da sala" (Eisenstein, Serguei "O cinema em relêvo em Reflexões de um cineasta, RJ., Zahar Editores, 1969, p. 152).

consciente.

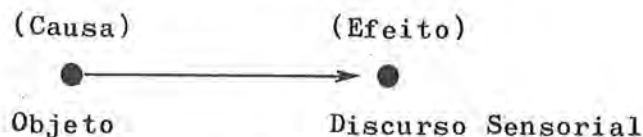
Por tudo isso, percebe-se que o discurso verbal e cinematográfico caminham lado a lado.

Em ambos é perceptível a trajetória transformacional da organização de linguagem, cujo signo passa de uma relação simbólica, com o objeto (sub-área I), para uma indicial (sub-área 2) e, posteriormente, icônica (sub-área 3) com ele. Explicando melhor:

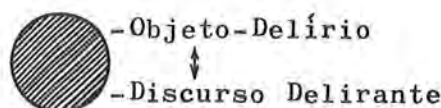
Na sub-área I, o símbolo do discurso conceitual-definidor dos limites consciente/inconsciente - terá uma relação com seu objeto (Delírio) mediatizada pelas abstrações, que a mente interpretadora do defunto-autor elaborou. Relação triádica:



Já na sub-área 2, o discurso se caracterizará por uma ênfase ao sensorial, indicador do objeto (formas delirantes: mais/menos definidas) que o afeta, e do qual lhe advém essa propriedade sensitiva. Relação diádica:



Ao atingir-se a sub-área 3, nova mudança, e o discurso, até então convexo - voltado para fora (representante de conceitos ou extensão de referente sensorial) - passa a côncavo - voltado para dentro, para sua própria articulação interna, capaz de modular o objeto-delírio na medida em que se faz discurso delirante. Relação monádica, portanto:



A esta altura, o Delírio se revela como um percurso pelas formas de linguagem, desde as mais elaboradas (simbólicas) até as mais primitivas (icônicas). É o simbólico percorrido, regressivamente, em direção à sua gênese icônica; é o icônico a re-

cuperar, progressivamente, sua faceta simbólica (a volta ao consciente).

É ao voltar-se para seu ponto originário que se revela o aspecto não-verbal de uma linguagem, que se pensava ser exclusivamente verbal. Daí o diálogo com a linguagem cinematográfica (objeto: texto verbal, interpretante: texto cinematográfico; ou objeto: texto cinematográfico, interpretante: texto verbal), que faz das palavras imagens e destas palavras, em movimentação na tela-texto para um espectador-leitor.

É o texto verbal em comunhão com o cinematográfico, concretizando o caráter semiótico da linguagem.

Assim, em movimentos circulares (regressivo/progressivo) pela tela-texto, a linguagem vai reconstituindo sua "História generativa" (- semiótica), analogamente à "História generativa dos seres e das coisas". Desta forma, o "Delírio" não é apenas a recuperação da origem dos séculos, mas da própria linguagem, "tão antiga quanto estes mesmos séculos".

Este "útero-linguagem", que se revelou o Delírio, nos alertou sobre a possibilidade de, nessa micro-narrativa, estar, condensadamente, a estrutura da macro-narrativa, cujo desenrolar se faria por constantes retomadas da estruturação dessa segunda área-linguagem.

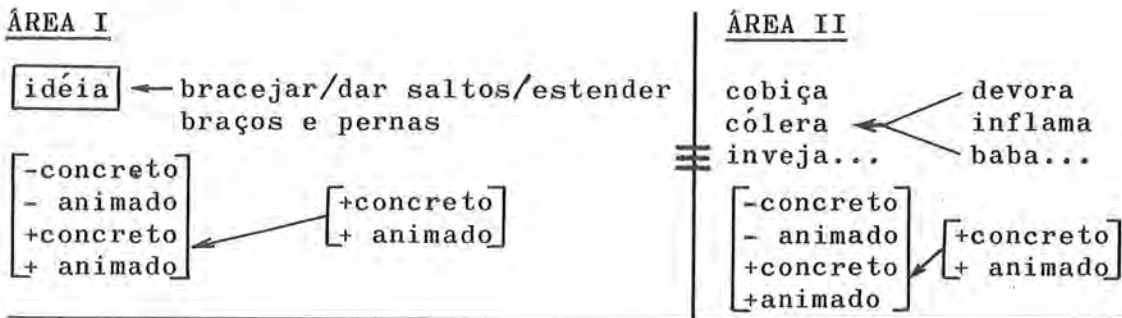
Uma primeira comprovação, embora ainda parcial, se fará caso retornemos à área I, ou mesmo à área introdutória.

Com relação aos contatos área I/área II:

ÁREA I	ÁREA II
1 - <u>Discurso referencial/avaliatório</u> - referente x contra-referente	1 - <u>Discurso conceitual</u> (avaliatório) sobre o referencial (delírio) - consciente x inconsciente
2 - <u>Discurso figurado</u> - figuração usada para produzir desestruturação da linguagem (efeito poético) - Preparação para o discurso essencialmente poético (icônico)	2 - <u>Discurso sensorial</u> - figuração usada para produzir um <u>efeito imagético</u> . - Preparação para o discurso icônico (cinematográfico)
3 - <u>Discurso icônico</u> - imagem gráfico-visual	3 - <u>Discurso icônico'</u> - imagem em movimento (montagem cinematográfica)

Quanto ao discurso icônico produzido nas áreas I e II a equivalência é ainda mais profunda: em primeiro lugar, a proposição enigmática lançada pela idéia fixa - origem da dor humana - em substituição à origem dos tempos e à da linguagem, que o Delírio propõe.

Em seguida, o conjunto de caracterizadores de traços sêmicos (+ concreto, + animado) atuando sobre o dos caracterizados (- concreto, - animado), de forma a dar-lhes ação concreta, frente à estaticidade do homem. Assim:



Ao usurpar do homem braços, pernas e movimento a "idéia fixa" deixa-o uma atitude de mero contemplador do espetáculo que ela, trapezista-idéia, realiza.

Situação similar à do Delírio quando, após à subida da montanha, os séculos se vivificam, num espetáculo dinâmico de imagens, perante o espectador Brás Cubas (narrador e leitor).

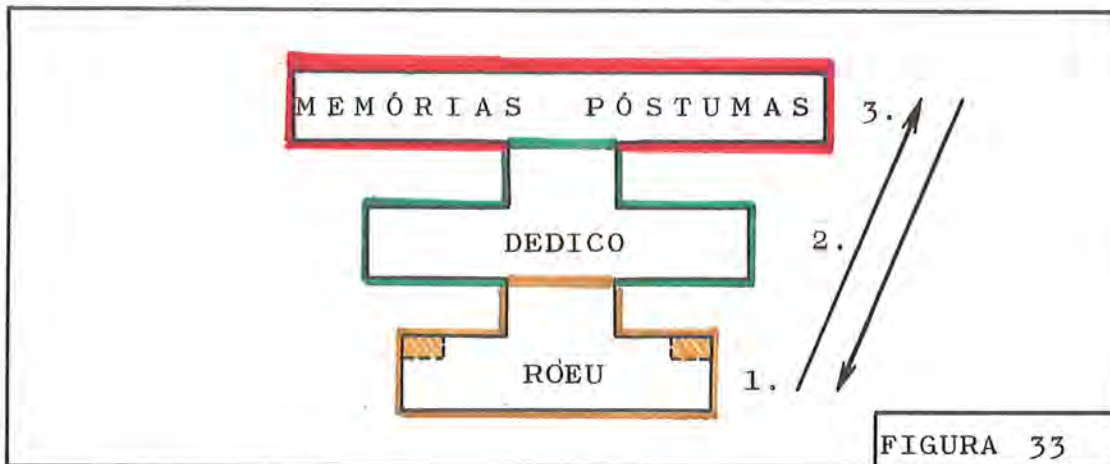
Daí a própria movimentação da idéia no trapézio (traduzida graficamente por X) ou da supersposição imagética (traduzida cinematograficamente) narrarem-se a si, apossando-se de uma função narrativa de responsabilidade, até então, de um "eu" emissor (defunto-autor) que, neste momento, se apessoaliza.

Se, na área II, a estruturação icônica teve por motor a sintaxe cinematográfica, na área I teve a forma gráfico-visual, ambas oferecendo o objeto ao fruidor (Brás Cubas - narrador-leitor) diretamente, na sua configuração isomórfica-sintética de imagem e movimento.

No que se refere à área introdutória, mais especificamente à Dedicatória, avultam, também, equivalências:

Com efeito, a mesma trajetória regressiva/progressiva da linguagem é ali recuperada pelo texto visual, através da super-

posição de cruzes:



Assim é que, seguindo a direção cima/baixo, se observa uma diminuição gradativa das proporções das cruzes, enquanto que, inversamente, a direção baixo/cima nos revela um aumento dessas dimensões. É a dinâmica regressiva/progressiva da linguagem verbal, traduzida em termos visuais e que se confirma na articulação com o texto (verbal) da inscrição:

Parte-se (1) do factual-passado (roeu), numa atitude enfática do referente, suporte para a construção do "dedico" (2ª articulação sobre a 1ª), assim como, na área 2, o discurso conceitual (presente/consciente) se estrutura sobre um referencial (delírio/inconsciente) passado.

Com o aparecimento do "dedico" (2), coloca-se em crise a relação já institucionalizada (verme → roeu → cadáver de Brás Cubas), pela proposição de outra, inusitada [(eu → defunto) → dedico] e que, tal qual sucedia no discurso sensorial, elaborado na área II, inicia o processo de desautomatização, criando a expectativa para o novo, que surgirá na etapa seguinte.

Esta incógnita, ou seja, o objeto do dedicar [(eu) → → dedico → (X)] é, portanto, o elemento que o afeta, fazendo com que o "dedico" se constitua num indiciador seu (do objeto). Fato similar ao discurso sensorial, cuja organização de linguagem é, ao mesmo tempo, índice do objeto-imagem, causativo das sensações-palavras, e do discurso delirante (cinematográfico) posterior.

À apessoalidade da fase anterior, segue-se a pessoalidade desta (eu → dedico), equivalente à área II ao passar de uma

apessoalidade explícita (embora seja suporte para uma personalidade, que se faz indiretamente) para uma pessoalidade (direta), no discurso sensorial.

Finalmente, surge o "topo da montanha", à medida em que se alcança o alto da terceira cruz, ponto mais elevado da montagem, e que nos revela o objeto imprevisível e desarticulador das normas estabelecidas: "Memórias Póstumas" (de Brás Cubas).

Aí, o próprio objeto se faz enunciar a si, como ocorria no discurso delirante, chamando a atenção do decodificador para sua forma sensível, quer pelo aumento dos "tipos", quer pela sonoridade (sibilantização). Só resta ao "eu" narrador (do alto da terceira cruz) apessoalizar-se, diluindo-se no branco da página.

Afirma-se, assim, o objeto-livro, responsável pela revelação da vida-linguagem do defunto-autor, à medida que sua configuração de linguagem (escritura), manipulada pela atividade de leitura, engendra a produtividade do texto.

Por essas três articulações, oferecidas ao fruidor numa simultaneidade verbo-gráfico-visual-sonora de sorte a produzir apreensão total e direta, a Dedicatória vai explorando as possibilidades significativas da memória: desde aquela habitual (recuperação de um passado → vida do cadáver roído pelo verme), até a mais imprevisível - Memórias Póstumas - a apontar para o próprio livro que o leitor tem às mãos e cujas Memórias serão construídas no processo escritura/leitura, produtor do texto.

Isto é o que a Dedicatória propõe de forma extremamente sintética, de modo a iconizar o próprio título do livro, que passa a ser um índice-icônico<sup>36</sup> da estrutura profunda de Memórias Póstumas. Estrutura essa, cujo nóculo é posto a nu na área II (Delírio), quando o espetáculo fílmico-verbal atinge diretamente o

---

<sup>36</sup> Seria, segundo Peirce um índice degenerado, que é, aliás, o que o nome próprio seria para ele: "Subindicadores ou hipó-semes são signos tornados tais principalmente por uma conexão efetiva dos seus objetos. Assim, um nome próprio, um demonstrativo pessoal, ou um pronome relativo... denota o que denota devido a uma conexão real com seu objeto, mas nenhum desses elementos é um Indicador, pois não é um individual". (Peirce, Semiótica e Filosofia, SP., Cultrix, 1972, p. 120).

espectador-leitor, reconstituindo, sensivelmente, na tela-texto, o memorial de linguagens ou sua história generativa, a partir de suas raízes icônicas.

Daí o ponto-chave que o Delírio ocupa na montagem e os contatos que vai estabelecendo pelo espaço textual, quer regressiva, quer progressivamente (área III).

## Capítulo 8 - Área III

### MANIPULAÇÃO DA LINGUAGEM-MEMÓRIA

Findo o Delírio, o narrador, que se mantivera afastado enquanto subjetividade emissora, desde que "colado" ao ritmo delirante do discurso, reassume diretamente a narrativa, num apelo ao "ver" do leitor:

"E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não ha juventude sem meninice; meninice supõe nascimento, e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram?<sup>1</sup>

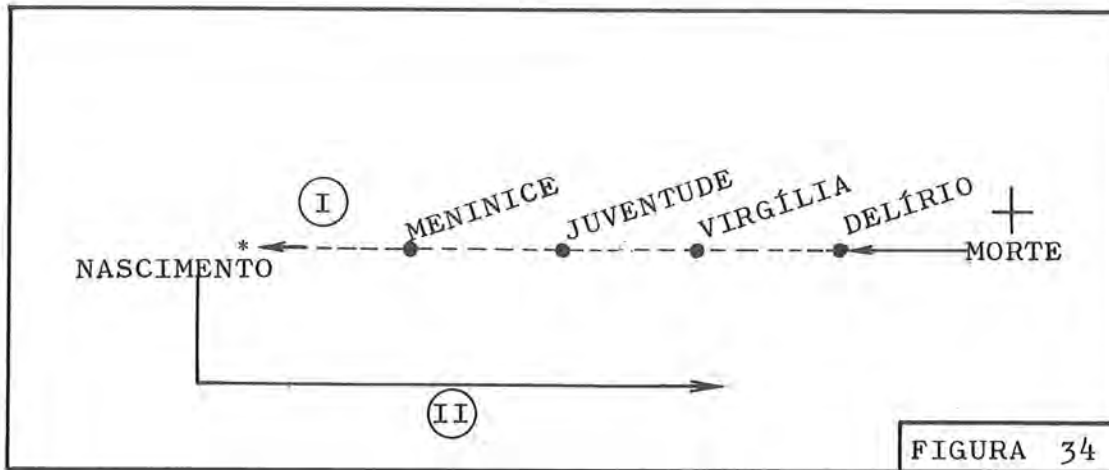
Daí a propriedade da análise de Raimundo Magalhães Júnior (capítulo 2) que aí vê uma técnica cinematográfica de flash back (imagens que se sucedem num movimento para trás) seguida de flash-up (inversão do movimento, agora para frente).

Realmente, é pelo mesmo movimento acelerado de câmera, presente após a "subida da montanha", que as imagens vão se superpondo rapidamente, numa verdadeira "corrida para trás" ("nascimento ← meninice ← juventude ← Virgília ← Delírio), produzindo o efeito evocativo da memória.

Eis que, chegados ao nascimento, prepara-se a linha progressiva da narrativa, a qual, a partir daqui, inicia-se outra vez (vide figura 34).

---

<sup>1</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 39.



Por aí pode-se ter uma idéia do hiato que o Delírio (o grau máximo de regressão) abre no texto, de modo que, depois dele, há necessidade de um novo "prólogo", cuja função é preparar outra trajetória para a narrativa.

Tal papel introdutório é representado pelo capítulo IX, cuja nomeação "Transição" é perfeitamente similar a seu caráter de "ponte", de "passagem" entre a linha regressiva (áreas I e II) e a progressiva (área III).

Nesta área III, quantitativamente maior que as outras duas, também procuramos perceber sub-áreas de linguagem, as quais, por sua vez, se subdividirão em estágios, dada a complexidade que apresentam.

Uma primeira sub-área nos remete ao factual que, à primeira vista, parece surgir abundantemente nesta área III, a mais rica em personagens, cujas ações deixaram eco na memória de Brás Cubas e daí:

"Digo essas cousas por alto, segundo as ouvi narrar depois; ignoro a maior parte dos pormenores daquele famoso dia"<sup>2</sup>

"Creio que lhe vi, mas não me lembra bem".<sup>3</sup>

É justamente por serem "filtrados" pela memória que os fatos observáveis se deformam, daí o nenhum interesse que têm aos olhos do narrador, para o qual não importa o "fenômeno constatá-

<sup>2</sup> Assis, Machado de, obra citada, pg. 40

<sup>3</sup> Assis, Machado de, obra citada, pg. 145.



vel", mas o seu modo particular de vê-lo:

"Marcela, Sabina, Virgília... aí estou eu a fundir todos os contrastes, como esses nomes e pessoas não fossem mais do que modos de ser da minha afeição interior"<sup>4</sup>

"O que importa é a expressão geral do meio doméstico e essa aí fica indicada-vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do ar ruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho e o mais".<sup>5</sup>

"Marcela amou-me durante 15 meses e onze contos de réis, nada menos".<sup>6</sup>

Estrutura-se o discurso avaliativo sobre o referencial, de sorte a dar a faceta qualificativa do factual, porém, não através do contraste  $\left[ \begin{array}{cc} \text{fato observável} & \text{x} & \text{fato qualificativo} \\ \text{(referente)} & & \text{(contra-referente)} \end{array} \right]$ , como era feito na área I, mas pelo fluir natural do discurso, que passa do referencial ao avaliatório com "destreza e arte", como uma única e mesma realidade.

A esta etapa avaliativa sucede a conceitual, já num segundo estágio de linguagem nessa primeira sub-área, e que difere da primeira na mesma medida em que está o geral para o particular:

1. "Fui descalçar as botas que estavam apertadas... Então considere que as botas... Daqui inferi eu que a vida... Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas"<sup>7</sup>

2. "... e tudo isto a olhar para a ponta do nariz... Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida... estando a ruminar esse e outros pontos obscuros da Filosofia, atinei com a única, verdadeira e definitiva explicação... Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal...

Ouçõ daqui uma objeção do leitor... Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro. Um chapeleiro passa por uma loja de chapéus, é a loja de um rival... Nesse instante é que

<sup>4</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 91.

<sup>5</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 43.

<sup>6</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 53.

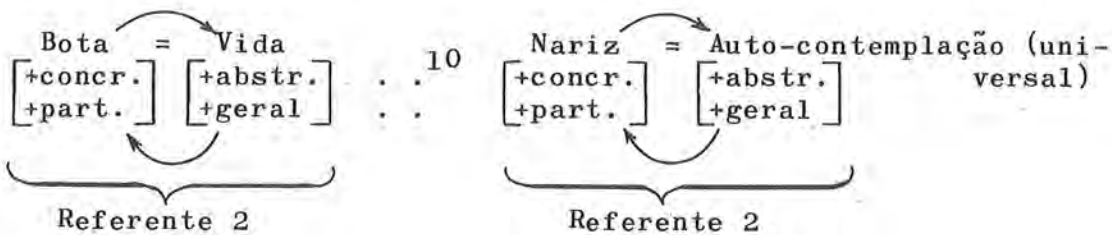
<sup>7</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 80.

os olhos se fixam na ponta do nariz. A conclusão portanto é que..."<sup>8</sup>

Nessas duas citações percebe-se pontos de semelhança quanto à elaboração de um discurso analítico-teórico (trabalha por inferências e deduções), ou ainda abstrato<sup>9</sup>, se adotássemos a nomenclatura que lhe dá Todorov.

O caminho está bem claro: parte-se de um referente específico à área de atuação da personagem Brás Cubas (em 1 o fato de descalçar as botas apertadas; em 2 o fato de auto-contemplar-se desejando a eliminação do outro: Luís Dutra) para uma inferência teórica de âmbito universal: "Esta sublimação do ser pela ponta do nariz... é universal... toda a sabedoria humana não vale um par de botas".

O ponto inicial do processo será, então, dois termos cujos traços semânticos [+ concretos, + particulares] são substituídos por outros [+ abstratos, + gerais], com os quais se assemelham por força da inferência da mente interpretadora de Brás Cubas-narrador; daí:



Este é o referente 2 teórico, que vai montar uma equação de linguagem (bota = vida :: nariz = auto-contemplação), percebendo as semelhanças semânticas entre um fato individual e outro geral. Constrói-se, então, novo referente metafórico, desde que

<sup>8</sup> Assis, Machado de, obra citada, p.p. 93/94.

<sup>9</sup> Segundo Todorov, o discurso abstrato se caracterizaria por um tom reflexivo, constituindo, ao lado do discurso figurado, os dois tipos em que se subdivide o discurso literal. (Todorov, Tzvetan, "Os registros da fala" em Estruturalismo e Poética, SP., Cultrix, 1970, p.p. 30/31).

<sup>10</sup> :: símbolo matemático que corresponde a "assim como".

implica, segundo Dubois.<sup>11</sup>

a) termo de partida : bota

b) termo de chegada : vida

c) termo intermediário: intersecção sêmica entre ambos, provocada pela inferência da mente interpretadora e que se mantém em ausência no discurso.

A partir daqui, o narrador fará o caminho inverso, isto é, irá, dedutivamente, do geral para o particular e, neste ponto, a organização de linguagem atinge seu terceiro estágio, nesta primeira sub-área da área III:

Na passagem 2: "... Ouço daqui uma objeção do leitor... Um chapeleiro passa por uma loja..."

O narrador constrói uma pequena narrativa para concretizar sua teoria ao leitor (isto, aliás, faz não só nos exemplos citados mas em todas suas teorizações: Edições humanas, Lei da equivalência das janelas, a solda, teoria do benefício, o estru-me). Ao discurso abstrato, então, sobrepõe-se o alegórico<sup>12</sup>, que vai, novamente, atuar numa escala substitutiva, encontrando outro equivalente semântico, agora [+ particular, + concreto], que traduza aquele [+ geral, + abstrato], como o quadro abaixo mostra:

---

<sup>11</sup>"Nous pouvons écrire comme suit la démarche métaphorique: D → (I) → A où D est le terme de départ et A le terme d'arrivée, le passage de l'un à l'autre se faisant via un terme intermédiaire I, toujours absent du discours et qui est une classe limite ou une intersection sémique". (Dubois, Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970, CH.IV "Les métasémemes", p. 108).

<sup>12</sup>"Alegoria é um tipo de metáfora, que compara uma realidade sempre de caráter abstrato com um termo metafórico sempre concreto, visível, plástico, frequentemente uma personificação... A principal função da alegoria parece ser a de concretizar, tornar claras, facilmente apreensíveis, determinadas realidades abstratas..." (em Dicionário de Literatura, Direção de Jacinto do Prado Coelho, RJ., CBP, 1969, volume I, p. 30).

A	B
Ⓘ : olhar para ponta do nariz //	descalçar as botas apertadas
Ⓜ : olhar para ponta do <sup>A</sup> nariz = auto-contemplação //	<sup>B</sup> bota=vida (universal)
ⓂⓂ : olhar para ponta do <sup>A</sup> nariz = auto-contemplação = caso do (universal) chapeleiro	
bota	B = vida
	= caso de Eugênia
FIGURA 35	

Esta construção alegórica (III na figura 35) também se baseia em metáfora, já em segundo grau, desde que se estrutura sobre aquela de primeiro grau proposta pelo discurso abstrato (II na figura 35). Não é mais o referente observável que importa, mas as relações de semelhança que se montam sobre ele, de sorte a substituí-lo, na sua linearidade formal, por equações, cada vez mais complexas, de linguagem.

Entre o discurso abstrato e o alegórico, há, porém, diferenças quanto às funções básicas de linguagem enfatizadas: enquanto no primeiro é a referencial, no sentido de exposição clara, linear de um referente abstrato; no segundo é a conativa, desde que é dirigida ao leitor para convencê-lo da teoria e, para isto, constrói-se uma "parábola", em que o conceito, de decodificação mais difícil por seu caráter abstrato, torna-se claro à medida em que é traduzido em termos mais concretos.

Este modo de construção, neste instante, revela grande semelhança com aquele dos textos bíblicos; aliás, o final da citação 1 já vem, explicitamente, evidenciar esse aspecto:

"Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas".

"Em verdade vos digo" nos traz à memória o texto bíblico, cujas parábolas quase sempre se iniciam com essa frase. Este sub-texto bíblico, que aqui surge claramente, tem relação profunda com este discurso alegórico construído pelo defunto-autor, o qual, à semelhança de Cristo, no Novo Testamento, lança mão de parábolas, que nada mais são que montagens alegóricas de concei-

tuações altamente abstratas, cujo intuito é conduzir os discípulos, ou os leitores, do concreto para o abstrato; do visível para o invisível; do particular para o geral.

É por isto que, ao construir alegorias, o discurso do narrador se aproxima do bíblico. Abre-se novo campo de semelhanças, que vão adensar ainda mais as superposições sêmicas que incidem sobre o factual. Para efeito de uma análise mais apurada sobre esta equivalência entre as duas linguagens, vamos nos servir de algumas passagens da narrativa e aquelas que lhes correspondem na Bíblia:

1. "Havia no Lobo Neves certa dignidade fundamental, uma camada de rocha, que resistia ao comércio dos homens. As outras, as camadas de cima, terra solta e areia, levou-lhes a vida que é um enxurro perpétuo... O que é novo neste livro é a geologia moral do Lobo Neves e, provavelmente, a do cavalheiro, que me está lendo"<sup>13</sup>

2. "Todo o que vem a mim e ouve as minhas palavras e as põe por obra eu vos mostrarei a quem ele é semelhante: É semelhante a um homem que edifica uma casa a qual cavou profundamente e pôs o fundamento sobre uma rocha e quando veio uma enchente de águas deu impetuosamente a inundação sobre aquela casa e não pôde movê-la; porque estava fundada sobre a rocha.

Mas o que ouve e não obra: é semelhante a um homem que fabrica a sua casa sobre terra levadiça, na qual bateu com violência a corrente do rio e logo caiu e foi grande a ruína daquela casa..."<sup>14</sup>

3. "Não desci e acrescentei um versículo ao Evangelho: Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças"<sup>15</sup>

4. "Bem-aventurados os pobres de espírito: porque deles é o reino dos céus.

Bem-aventurados os mansos: porque eles possuirão a terra.

Bem-aventurados os que choram: porque eles serão consolados"<sup>16</sup>

5. Ora, aconteceu que oito dias depois, como eu estivesse no caminho de Damasco, ouvi uma voz mis-

<sup>13</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 135.

<sup>14</sup> Lucas 6, 47 a 49.

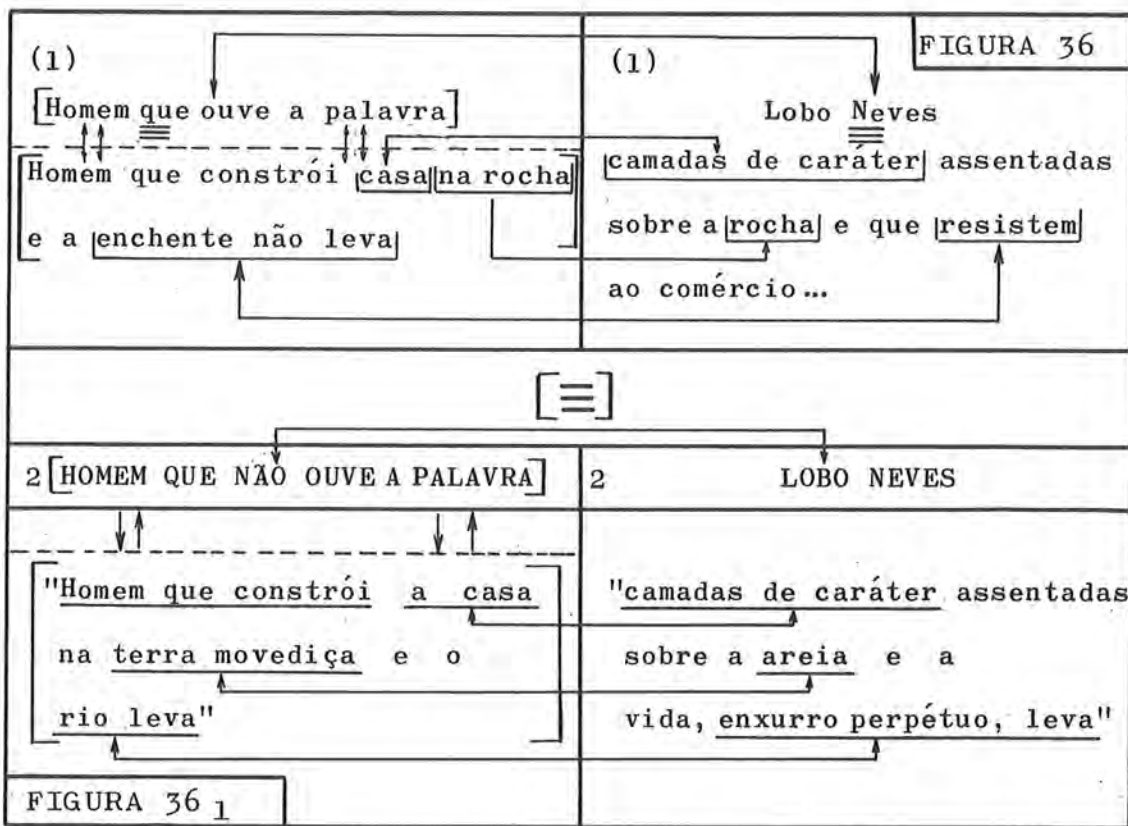
<sup>15</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 78.

<sup>16</sup> Mateus 5, 3 a 5.

teriosa, que me sussurrou (At, IX, 7): "Levanta-te e entra na cidade". Essa voz saía de mim mesmo"<sup>17</sup>

6. "E caindo em terra ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues?... Então... atônito disse: Senhor, que queres tu que eu faça? E o Senhor lhe respondeu: Levanta-te e entra na cidade e aí se te dirá o que convém fazer..."<sup>18</sup>

É visível a semelhança com os trechos bíblicos citados. Em 1, por exemplo, percebe-se o texto bíblico (citação 2) como uma camada-base para a construção da "geologia moral" de Lobo Neves. Note-se o esquema substitutivo:



É o mesmo texto bíblico, como se vê, reescrito no contexto narrativo, que com ele se intersecciona, de modo que ambos passam a se equivaler, podendo, perfeitamente, entrar num esquema substitutivo como o acima estruturado.

Porém, o imbricamento narrativa/Bíblia não se faz somente dessa maneira. Observe-se, por exemplo, a amostra 3.

<sup>17</sup> Assis, Machado de, obra citada, p. 79.

<sup>18</sup> Atos dos Apóstolos, 9, 1 a 7.

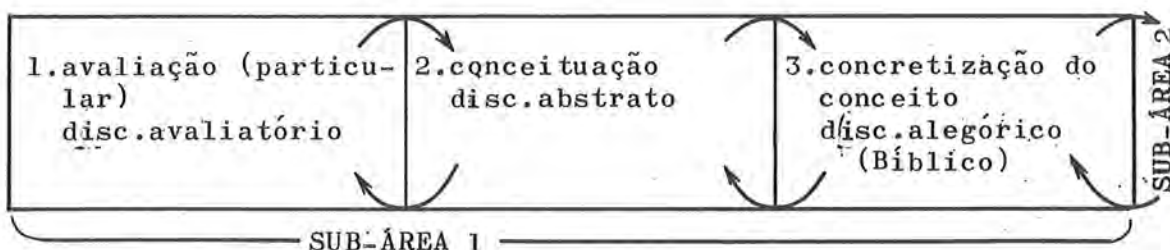
Aí o narrador chega não só a trazer para o sintagma narrativo um trecho do "Sermão da Montanha" (Bem aventurados os que... porque deles... - citação 4), porém, mais que isso: interfere na organização desse texto, na medida em que lhe acrescenta mais um versículo. Assim, se por um lado, é o texto bíblico o agente para a construção do narrativo "à sua imagem e semelhança", por outro, é este último a força capaz de atuar sobre o bíblico, levando-o a ampliar-se.

Quanto à amostra 5, o elemento novo é o parênteses, cuja função é enviar o leitor, diretamente, ao texto bíblico, fonte originária da frase aí colocada. A própria organização do sintagma narrativo já remete o leitor ao fragmento bíblico que lhe serviu de suporte, de modo que o fruidor é obrigado a se conscientizar dessa conexão inter-textos e, o que é mais importante, a manipular ambos numa leitura simultânea, favorecida pela construção, que os coloca lado a lado no sintagma.

Este remeter de linguagens da narrativa à da Bíblia e vice-versa mostra a mútuo-referencialização entre elas, de sorte que o discurso do narrador passa a ter o bíblico por interpretante e este, por sua vez, encontra tradução na linguagem da narrativa.

É este remeter para outros textos que faz desta terceira etapa de linguagem, dentro da sub-área 1, uma "preparação" para a sub-área seguinte, que levará esse caráter inter-textual ao mais pleno desenvolvimento, conforme observaremos logo mais.

Por outro lado, será importante perceber, ainda na sub-área 1 -, a dinâmica progressiva/regressiva dos três modos de operar linguagem:



Assim sendo, ao mesmo tempo que há uma progressão dos discursos, cada vez mais distantes da discursividade referencial pe-

la superposição de metáforas, que vão adensando a linguagem; há também uma regressão de cada etapa sobre a anterior, que lhe serve de substrato. Reafirma-se, mais uma vez, a dinâmica circular desse "edifício de linguagens", que vai se estruturando alicerçado sobre outras linguagens.

Se nos centralizarmos agora, na sub-área 2, já prevista em 1, notaremos como constante o trabalho de "contatos de fragmentos textuais", vindos das mais variadas regiões do texto.

Para efeito de análise, dividimos esse espaço inter-textual em dois grandes estágios:

1) O da produção da escritura na sua dinâmica inter-textual verbal e não-verbal (escritura semiótica).

2) O da percepção crítica (leitura) dessa escritura, ou melhor, a inter-textualidade entre diferentes formas de discursos metalinguísticos.

A fim de observarmos com mais precisão esse processo de linguagens que se mútuo remetem, no estágio 1, tomamos por critério pontos de referência, que fixaremos, num primeiro momento, no Delírio por seu alto grau de inter-comunicação com os outros capítulos (De acordo com levantamento feito, percebemos que o Delírio se reescreve por 64 capítulos de Memórias Póstumas); num segundo, nos deslocaremos para os demais capítulos, tomados como pontos de referência, com o objetivo de perceber o "modo" de sua inter-textualidade.

Passemos à primeira fase: Delírio  $\Rightarrow$  demais capítulos de Memórias Póstumas, enfatizando aí os três modos básicos de reescrituras:

- a) por linguagem figurada,
- b) por linguagem cinematográfica,
- c) por linguagem gráfica.

MODO I: LINGUAGEM FIGURADA	
<p>CAPÍTULO VII - DELÍRIO ↔ CAPÍTULO XCVIII</p> <p>(a) (Pandora) ... "Sou tua <u>mãe e tua inimiga</u>"</p>	<p>(a<sub>1</sub>) (Nhá Loló) "Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal <u>l'ange et la bête</u>, com a diferença que o <u>jansenista</u> não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas <u>aí estavam bem juntinhas</u>."</p>
<p>CAPÍTULO VII ↔ CAPÍTULO XLII</p> <p>(a) ... "Sou tua <u>mãe e tua inimiga</u>..."</p>	<p>(a<sub>2</sub>) "era um diabrete Virgília, um <u>diabrete angélico</u>..."</p>
<p>(b) ... "a melancolia, a riqueza, o amor, e <u>todos agitavam o homem como um chocalho</u>..."</p>	<p>(b<sub>1</sub>) CAPÍTULO X ... "E eu atraído pelo <u>chocalho de lata</u> que <u>minha mãe agitava diante de mim</u>, lá ia para a frente..."</p> <p>(b<sub>2</sub>) CAPÍTULO XXVIII ... "E foi por diante o <u>mágico</u>, a <u>agitar diante de mim um chocalho</u>, como me faziam em <u>pequeno</u>, para eu andar depressa..."</p>
<p>CAPÍTULO VII ↔ CAPÍTULO XLI</p> <p>(c) (Pandora) "Pude ver-lhe de perto o rosto... <u>nada mais quieto... impassibilidade egoísta, a da eterna surdez... rosto de expressão glacial</u>."</p>	<p>(c<sub>1</sub>) (Virgília) ... "<u>fazia estalar as unhas</u>... menos o estalido era a <u>estátua do silêncio</u>..."</p> <p>(c<sub>2</sub>) CAPÍTULO XVII ... "<u>Marcela deixara-se estar sentada a estalar as unhas nos dentes, fria como um pedaço de mármore</u>."</p>
<p>CAPÍTULO VII ↔ CAPÍTULO XXXI</p> <p>(d) (Brás Cubas) ... "Perguntei quem era e como se chamava..."</p> <p>... "um <u>vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu</u>..."</p>	<p>(d<sub>1</sub>) (Borboleta) ... "Imaginei que <u>nunca teria visto um homem</u>..."</p> <p>... "descreveu infinitas voltas em torno do meu corpo e viu que <u>ti-um ar divino, uma estatura colossal</u>"</p>

<p>... "<u>Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.</u>"</p> <p>... "<u>Recuei tomado de susto.</u>"</p> <p>... "<u>Por que hás de golpear a ti mesma matando-me?</u>"</p> <p>PANDORA → Brás Cubas</p>	<p>... "<u>Este é provavelmente o inventor das borboletas.</u>"</p> <p>... "<u>a idéia subjugou-a, aterrou-a...</u>"</p> <p>... "<u>Um golpe de toalha rematou a aventura... Vejam como é bom ser superior às borboletas!</u>"</p> <p>BRÁS CUBAS → borboleta</p>
<p>CAPÍTULO VII</p> <p>(e) "<u>Chama-me Natureza ou Pandora ... Eu não sou somente a vida; sou também a morte.</u>"</p> <p>... "<u>Nada vi além da imensa brancura de neve... O silêncio daquela região era igual ao do sepulcro: dissera-se que a vida das cousas ficara estúpida diante do homem.</u>"</p> <p>... "<u>caiu do ar? ... um vulto imenso de mulher me apareceu</u>"...</p> <p>... "<u>Não importa ao tempo o minuto que passa. Sobe e olha. Imagina uma redução dos séculos e um desfilar de todos eles... condensação viva de todos os tempos.</u>"</p> <p>... "<u>entraram os objetos a trocarem-se; uns cresceram, outros minguaram, outros perderam-se no ambiente ... o hipopótamo começou a diminuir, a diminuir...</u>"</p> <p>... "<u>e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver... Encarrei-a com olhos suplices e pedi mais alguns anos</u>"</p> <p>... "<u>via o amor multiplicando a miséria... aí vinham... a inveja que baba</u>"</p> <p>... "<u>A dor cedia alguma vez para dar lugar à indiferença... ou ao prazer, que era uma dor bastarda.</u>"</p> <p>PANDORA</p>	<p>CAPÍTULO CXVII</p> <p>(e) ... "<u>Humanitas ... o princípio das cousas</u>"</p> <p>... "<u>Consta três fases: a estática, anterior a toda criação.</u>"</p> <p>... "<u>a expansiva, começo das cousas...</u>"</p> <p>... "<u>a dispersiva, aparecimento do homem... não é mais que a multiplicação personificada da substância original.</u>"</p> <p>... "<u>a contrativa, absorção do homem e das coisas</u>".</p> <p>... "<u>Como a vida é o maior benefício do universo e não há mendigo que não prefira a miséria à morte...</u>"</p> <p>... "<u>contempla a inveja... a inveja não é senão a admiração que luta... Daí vem que a inveja é uma virtude.</u>"</p> <p>... "<u>A dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão...</u>"</p> <p>HUMANITAS</p>



Em (A) temos por figura básica, o oxímoro "mãe e inimiga", que se reescreve em "l'ange et la bête" e "diabrete angélico", os quais também se constituem em construções oximorescas e, como tal, semelhantes entre si. Sendo assim, o que se tem, ao tomar qualquer um deles por ponto de referência, é uma tradução, cujo referente é um oxímoro, gerador de novo oxímoro.

Em (B) e (C), por sua vez, temos o mesmo processo tradutor, só que tendo por base outra figura: a comparação.

Em (B) temos uma comparação lançada pelo capítulo VII:

1. <u>Melancolia, riqueza, amor...</u> <u>agitavam</u> o <u>homem</u> [como um chocalho]	
e traduzida por:	
2. <u>Mãe</u> <u>agitava</u> um <u>chocalho de lata</u> para Brás Cubas andar.	
3. <u>Mágico (pai)</u> <u>agitava</u> um <u>chocalho</u> para Brás Cubas andar. (para a glória)	

Ocorre que o termo "chocalho", empregado pela comparação como um substituinte do homem, "chocalhado" pela vida (em 1), passa em 2 para um âmbito referencial, enfatizado pelo "de lata", índice do objeto propriamente dito, para em 3 adquirir uma significação mais metafórica, substituindo o estímulo para o andar de Brás Cubas, agora não mais no sentido referencial, mas enquanto um "caminhar para a glória".

Nota-se, então, o mesmo termo "chocalho" perpassando por três organizações de linguagem: referencial (chocalho de lata), metafórica (chocalho = estímulo para o caminhar em direção à glória), comparativa (homem = chocalho), que, no entanto, são similares entre si. Com efeito, em termos de estruturação revela-se, novamente, o esquema substitutivo:

AGENTE	PROCESSO VERBAL	OBJETO	DESTINATÁRIO
Melancolia, riqueza, amor	agitavam	homem (=chocalho)	Brás Cubas
Mãe	agitava	chocalho de lata	Brás Cubas
Mágico (pai)	agitava	chocalho	Brás Cubas

Daí a similitude entre as três configurações de "chocalho", que se mútuo-indiciam, traduzindo-se reciprocamente.

Tal ocorre em C, onde a caracterização de Pandora é retomada por uma linguagem metafórica ( $C_1$ ) e comparativa ( $C_2$ ), montando a similaridade estrutural:

1 - Pandora =	nada mais quieto; impassibilidade egoísta; rosto de expressão glacial.
2 - Virgília =	estátua do silêncio; estalar de unhas; rosto de expressão média, entre cômica e trágica.
3 - Marcela = (calada)	; estalar de unhas; como um pedaço de mármore.



E eis como, pelos contatos de linguagem, Pandora/Virgília/Marcela se assemelham e, daí, tanto é válido afirmar que Virgília e Marcela são reescrituras de Pandora, quanto o contrário.

Finalmente, fixemo-nos em D e E, onde temos não mais a intercomunicação, apenas, de fragmentos de capítulos com o Delírio, mas de capítulos praticamente inteiros. Assim se dá com "A Borboleta preta" e com o "Humanitismo", embora se intertextualizem com o capítulo VII de forma diversa.

Assim, o capítulo XXXI (Borboleta preta) recupera o Delírio por inversão, se nos centralizarmos em Brás Cubas, o qual de objeto de Pandora (no Delírio) passa à função agente, atuando sobre a borboleta preta.

No entanto, se nos fixarmos na organização de linguagem, profundas semelhanças surgirão entre o modo de enunciar Pandora (no Delírio) e o de Brás Cubas (na Borboleta preta); entre o modo de enunciar Brás Cubas (no Delírio) e o da borboleta (na Borboleta preta).

Isto nos mostra, simplesmente, uma substituição de papéis: Brás Cubas, como o ser divino - agente, recupera Pandora; a borboleta preta, como objeto, recupera Brás Cubas (no Delírio). Daí a formalização de linguagem do capítulo XXXI manter relações de semelhança com aquela que se coloca como seu substrato: a do

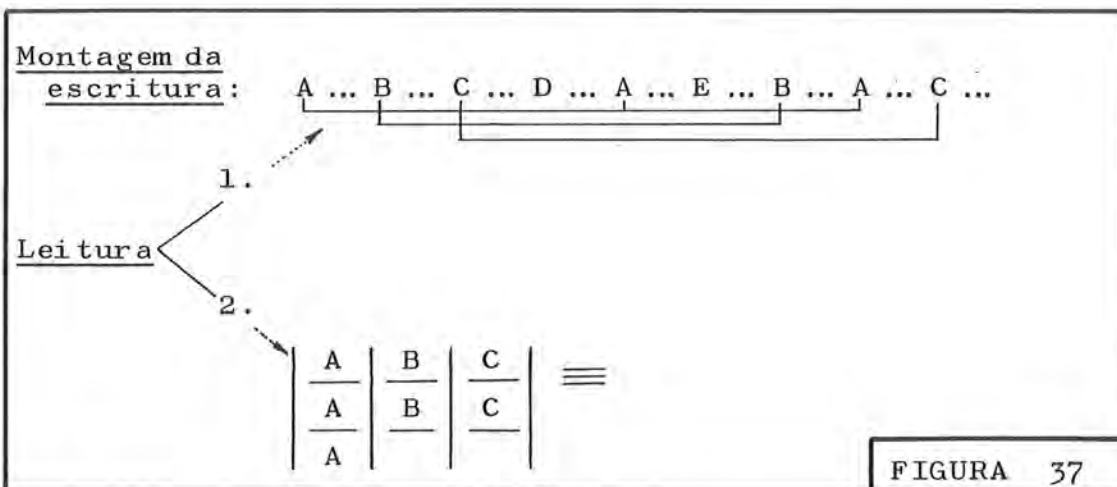
capítulo VII. (embora o inverso também seja verdadeiro)

Já na relação Delírio/Humanitismo, como se pode observar em E, as semelhanças afloram mais diretamente, de sorte que a teoria do Humanitismo, veiculada por Quincas Borba, nada mais é que nova maneira de enunciar o Delírio: aquilo que, no Delírio, é percebido sensivelmente, pelo ritmo delirante-cinematográfico, é recuperado teoricamente pela Filosofia extremamente pragmática do Humanitismo (discurso icônico  $\rightleftharpoons$  discurso conceitual).

Além disso, o princípio básico do Humanitismo - "o princípio das cousas... não é senão o mesmo homem repartido por todos os homens" - não é outro senão aquele que norteia a estruturação do Delírio, como demonstraremos posteriormente.

Temos até aqui, portanto, uma inter-tradução, em termos verbais, entre a linguagem que o capítulo VII estruturou e aquela configurada por outros capítulos.

A constante é a montagem figurativa no processo escritura/leitura, como a figura 37 procura mostrar:



Fragmenta-se o corpus verbal do Delírio ao longo da linguagem de outros capítulos; projeta-se, no sitagma, o paradigma verbal, que só vai ser reconstituído pela leitura, cuja atuação consiste em integrar as linguagens, elaborando enunciados regidos pelo princípio da equivalência.

Isto abre possibilidades de se reconstituir todo o trajeto-linguagem a partir de qualquer fragmento, o qual, uma vez selecionado, vai trazendo à luz todas as camadas de linguagem com

as quais se associou, revelando seu passado-linguagem. Sua autobiografia. Memória-linguagem construída pela gestalt iterativa escritura-leitura.

O Delírio passa, então, a ser um centro irradiador e, ao mesmo tempo, receptor de linguagens, numa interpenetração profunda. À semelhança de Humanitas, seu corpus (-linguagem) distribui-se pelos outros, num remeter-se contínuo.

Isso é o que ocorre se focalizarmos o capítulo VII a partir de uma tradução verbal, à qual se seguirão outras, não-verbais (cinematográfica/gráfica-visual):

MODO II-LINUGAGEM CINEMATOGRÁFICA	
<p>Capítulo VII</p> <p>"Isto dizendo, <u>arrebato</u>-me ao <u>alto</u> de uma <u>montanha</u>... eu <u>via</u> tudo o que se passava diante de mim - flagelos e delícias/..e via o amor multiplicando a miséria e via a miséria agravando a debilidade/. Aí vinham a <u>cobiça</u> que devora, /a <u>côlera</u> que inflama/.. a <u>ambição</u>, /a <u>fome</u>, /a <u>vaidade</u>, /a <u>melancolia</u>, /a <u>riqueza</u>, /o <u>amor</u>.."</p> <p>"... Cada século trazia sua porção de sombra e de luz /de apatia e de combate/.. é o homem nu e desarmado, /armava-se e vestia-se, /construía o tugúrio e o palácio/.. ... fazia-se orador, /mecnico, /filósofo, /corria a face do globo, /descia ao ventre da terra, /subia à esfera das nuvens/.."</p>	<p>Capítulo XXXIV</p> <p>"... Meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, /o austero, /o piegas, /a comédia louçã, /os autos, /as farsas/.. um pandemônio... uma barafunda de coisas e pessoas... "</p> <p>Capítulo XLV</p> <p>"... Soluços, /lágrimas, /casa armada, /veludo preto nos portais, /um homem que veio vestiro cadáver, /outro que tomou as medidas do caixão, /tocheiros, /convites, /convidados/.. o rodar do côche, /o rodar dos carros, /um a um/.."</p> <p>Capítulo LI</p> <p>"... Era o que me dizia a minha <u>dama interior</u>... <u>Queres ver o que fizeste, Cubas?</u> <u>E a boa dama sacou um espelho e abriu-o diante dos olhos. Vi...</u> a <u>meia dobra</u>... <u>redonda</u>, /<u>brilhante</u>, /<u>multiplicando-se</u> por si mesma /- ser dez /- depois trinta /- depois quinhentas/.."</p> <p>Capítulo LIII</p> <p>"... Prólogo de uma vida de delícias, /de terrores, /de remorsos, /de prazeres que rematavam em dor, /de aflições que desabrochavam em alegrias /... vida de agitações, /de cóleras, /de desesperos /e de ciúmes/.."</p> <p>Capítulo LXXV</p> <p>"... Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, /os olhos na</p>

costura,/comer mal ou não comer,/andar de um lado para outro,/na faina,/adoecendo e sarando,/com o fim de tornar a adoecer/e sarar outra vez/.."

Aqui o ponto comum entre a articulação de linguagem do capítulo VII e a dos capítulos XXXIV, XLV, LI, LIII e LXXV é a síntaxe coordenativa de frases nominais sintéticas, o que lhes confere um ritmo vertiginoso, cujos traços oblíquos procuraram marcar. Cada "sezura" demarca conjuntos com propriedades intrínsecas e independentes (pela coordenação), que, pela rapidez do movimento, passam a se substituir uns aos outros, na montagem de um grande bloco móvel, onde as diferenças cedem lugar às semelhanças.

É essa, exatamente, a estruturação de uma linguagem cinematográfica feita de "cortes" contínuos e justapostos, revelando, na contiguidade, a simultaneidade, pela projeção paradigmática sobre a sintágmatica.

A recuperação do paradigma se faz (à semelhança do que ocorria na inter-tradução verbal) à proporção que o olho-interpretante relaciona e integra os fragmentos-imagens, revelando a analogia que os organiza num mesmo bloco compacto, feito de superposição de imagens afins.

Faz-se, assim, do texto uma tela cinematográfica, que apela para os sentidos do espectador-leitor, interpretante dinâmico<sup>19</sup> deste amontoamento de imagens que invadem seu campo visual num lapso de tempo. Ele também é convidado a construir esta

<sup>19</sup>"Quanto ao Interpretante, isto é, a "significação", ou antes, "Interpretação" de um signo, devemos distinguir um Dinâmico e um Imediato... quando diz (Lady Welby) que o Significado se acha ligado com a volição, noto imediatamente que o elemento volitivo da Interpretação é o Interpretante Dinâmico...

Por exemplo, acordo de manhã, antes de minha esposa, e logo após ela pergunta: "Como é que está o dia?" É um signo cujo Objeto expresso é o tempo naquela ocasião, mas cujo Objeto-Dinâmico é a sensação que eu presumivelmente tive ao espiar pela cortina da janela. O Interpretante expresso é a qualidade do tempo e o Interpretante-Dinâmico é o eu - responder - à - pergunta dela...

figuração imagética no processo gestáltico que se estabelece entre imagem-palavra e espectador leitor.<sup>20</sup>

Vem bem a propósito o termo "imagem-palavra", porque neste instante está na imagem a significação da palavra, cuja articulação remete-nos, por semelhança, à linguagem cinematográfica, feita de imagem e movimento. A favor disto, de um lado, a sintaxe coordenativa, a brevidade das frases nominais, montando frases melódicas que se interrompem a espaços mínimos, favorecendo os "flashes" da linguagem cinematográfica. De outro, as sugestões de imagens sensoriais, que as palavras selecionadas emitem:

"... meia dobra redonda brilhante..." (imagem visual-tátil)

"... o rodar do côche, o rodar dos carros, um a um..." (imagem auditiva)

"... aflições desabrochavam em alegria..." (imagem visual-tátil)

Estrutura-se, então, um processo de inter-tradução entre códigos: se de uma perspectiva é o verbal o interpretante do cinematográfico pela dinâmica de sua sintaxe; de outra, é o cinematográfico o interpretante do verbal, desde que as palavras se apagam, na especificidade de sua forma, para dar lugar ao movimento de imagens, que sua articulação suscita.

O Delírio, assim, mais uma vez, indicia seu deslocamento

---

O Interpretante imediato é tudo aquilo que a Pergunta expressa de maneira imediata. O Interpretante Dinâmico é o efeito atual provocado em mim, seu intérprete". (Peirce, Os Pensadores, SP., Abril Cultural, 1974, p.p. 117/141).

<sup>20</sup>"... Essa imagem, percebida realmente em três dimensões, projeta-se da tela para dentro da sala. Será uma teia de aranha, com uma aranha gigantesca pendente entre a tela e o espectador. Pássaros voarão na sala, desaparecendo por dentro da tela, ou então virão suavemente pousar, por cima das cabeças dos espectadores, num fio - teremos vontade de tocá-lo - que parece querer unir o que foi antes a superfície plana da tela com a cabina do operador... aquilo que estávamos acostumados a considerar como uma imagem à superfície da tela nos "mergulha", repentinamente, em planos posteriores que nunca supomos existir ou então "penetra" em nós com uma força de invasão desconhecida..." (Eisenstein, Serguei, "O cinema em relêvo" em Reflexões de um cineasta, RJ., Zahar, 1969, p. 152).

pela tela-texto, à procura de outras linguagens que falem o seu ritmo cinematográfico. Efetuada a sintonia o caminho inverte-se e ele passará, também, a falar do mesmo movimento imagético desses blocos-linguagem dispersos pelo texto, numa simbiose perfeita.

Finalmente sua tradução gráfica-visual:

CAPÍTULO VII	CAPÍTULO II
"... Sentia umas tais ou quais cócegas de curiosidade, por saber onde ficava a origem dos séculos, se era tão misteriosa como a origem do Nilo..."	"... Pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro... deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas até tomar a forma de um: X : <u>decifra-me ou devoro-te</u> "

Tradução essa à qual nos referimos detidamente ao final do capítulo anterior e que, em síntese, revelaria a inter-comunicação:

forma gráfico-visual / enigma verbal-imagético do Delírio  
(objeto) (interpretante)

ou

forma gráfico-visual / enigma verbal-imagético do Delírio  
(interpretante) (objeto)

É, justamente, esta inter-tradução de linguagens procedentes do capítulo VII e dos outros 64 com os quais se coloca em contato direto (de acordo com levantamento que consta do Apêndice, ao final do trabalho), que começa a romper com qualquer tentativa de se fixar os capítulos em lugares determinados no corpo textual.

O que ocorre é uma total mobilidade intra/inter capítulos, estruturando - blocos-linguagem sempre prontos a se desprenderem do capítulo em que estão inseridos, para se conectarem com novos blocos-linguagem, oriundos das mais longínguas regiões do texto.

Resta-nos, agora, para percepção integral da escritura, fixarmo-nos nas relações inter-textuais que os outros capítulos (excetuando-se o Delírio) engendram entre si.

A abordagem se centralizará no processo de tradução verbal/gráfico/sonoro em suas várias possibilidades combinatórias - (verbal/verbal, sonoro/sonoro, gráfico-visual/gráfico-visual, verbal/sonoro/gráfico, gráfico/sonoro/verbal, sonoro/gráfico, etc.).

Trabalharemos, para melhor compreensão do processo semiótico, com pranchas pertencentes a diversos códigos simultaneamente:

**PRANCHA I**

(Capítulo XI) "Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor..."

(Capítulo XIII) "Uma flor o Quincas Borba ... gracioso, inventivo, travesso. Era a flor..."

(Capítulo XXV) "Começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela..."

(Capítulo XXVIII) "e a flor da hipocondria recolheu-se... para deixar a outra flor... o amor da nomeada".

(Capítulo XXX) "Eugênia, a flor da moita, mal respondeu ao gesto."

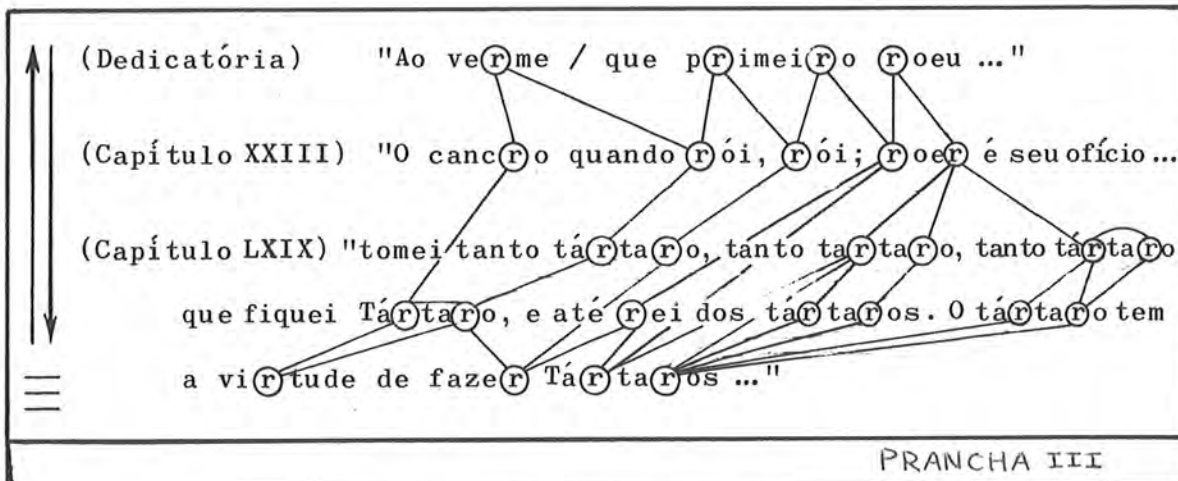
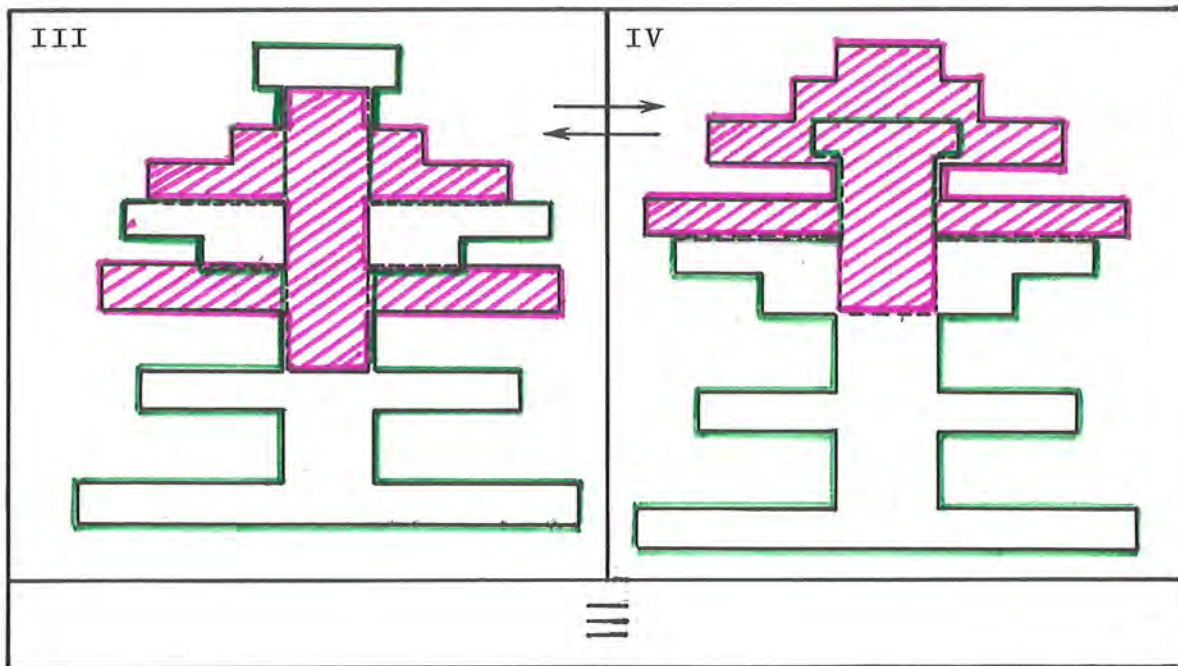
---

(Capítulo XXXIII) "Acrescentei um versículo ao Evangelho: Bem aventurados os que não descem, porque é deles o primeiro beijo das moças."

(Capítulo CXXI) "Ajuntei uma página à filosofia do Quincas Borba: Humanitas osculou Humanitas..."

**PRANCHA II**

I	II
<p style="text-align: center;">AO VERME</p> <p style="text-align: center;">QUE</p> <p style="text-align: center;">PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES DO MEU CADÁVER</p> <p style="text-align: center;">DEDICO</p> <p style="text-align: center;">COMO SAUDOSA LEMBRANÇA</p> <p style="text-align: center;">ESTAS</p> <p style="text-align: center;">MEMÓRIAS PÓSTUMAS</p>	<p style="text-align: center;">AQUI JAZ</p> <p style="text-align: center;">D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO</p> <p style="text-align: center;">MORTA</p> <p style="text-align: center;">AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE</p> <p style="text-align: center;">ORAI POR ELA!</p>

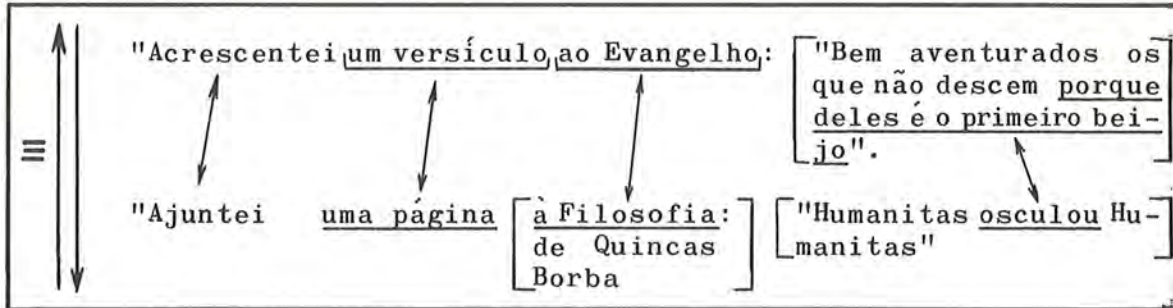


Uma análise das três pranchas nos revela em I uma montagem superposta de metáforas, que se mútuo-remetem:

1. Flor = Brás Cubas
2. Flor = Quincas Borba
3. Flor = hipocondria
4. Flor = amor da nomeada
5. Flor = Eugênia

Cada uma delas, portanto, tem a dupla função: agente, na medida em que produz nova metáfora e objeto, no instante em que sobre ela se estrutura outra.

Essa mesma metaforização ocorre entre os fragmentos dos capítulos XXXIII e CXXI, pela construção paralelística:



Na prancha II o mesmo acontece em termos gráfico-visuais: Parte-se de dois epitáfios de formas aparentemente diversas: aquele que abre o livro de Memórias, cuja desmontagem (área introdutória) revelou-nos três cruzes sobrepostas, e aquele construído no capítulo CXXV ("Epitáfio"). Sobre a estruturação deste último, o que se revela é, também, uma superposição de duas cruzes, como a figura 38 mostra:

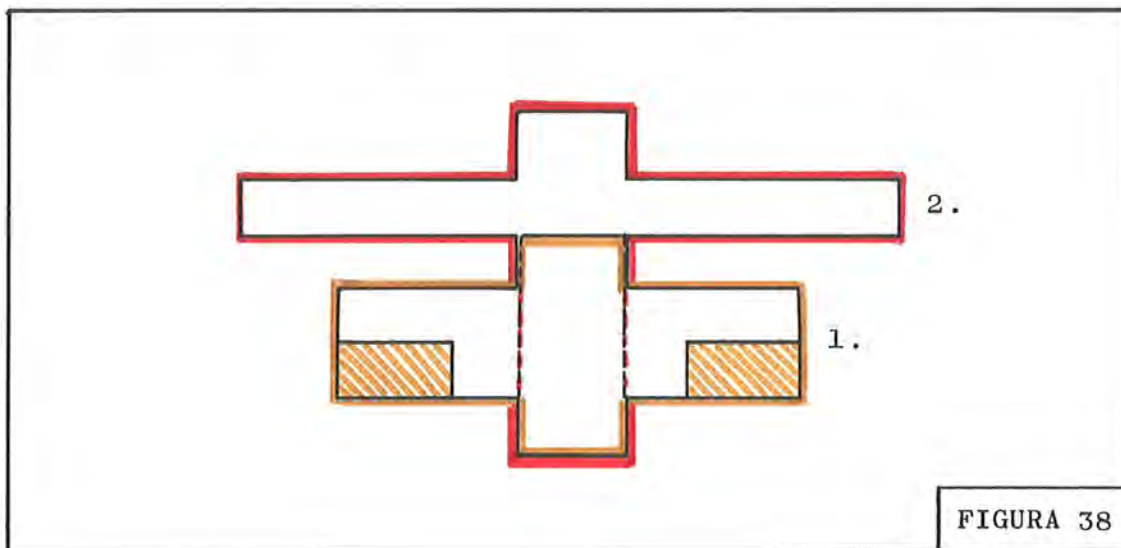


FIGURA 38

Observando-se mais atentamente a primeira cruz, nota-se que está incompleta: falta-lhe parte do "tronco" e dos "braços", sendo que estes se encontram roídos, tal qual sucedia à primeira cruz do epitáfio-dedicatória. Isso levou-nos a aproximá-los e, quando o fizemos, notamos que se transpuséssemos o "alto" e os "braços" da segunda cruz para baixo da primeira cruz, obteríamos (figura 39):

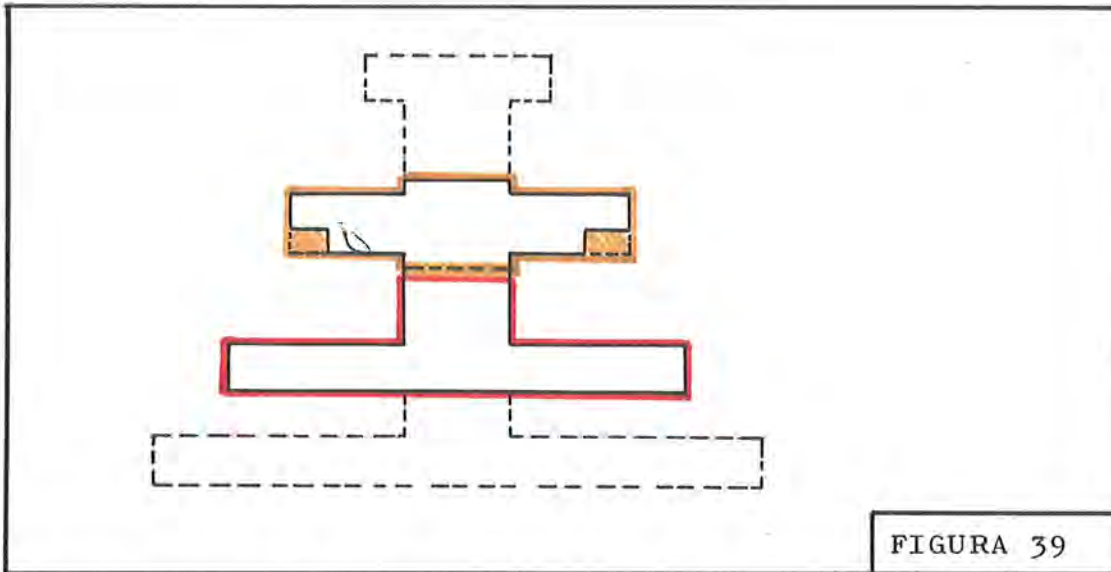


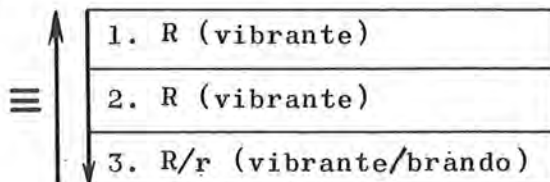
FIGURA 39

a parte central do primeiro epitáfio, que poderia ser recuperado integralmente (o que foi feito, na figura, pelas linhas pontilhadas).

Daí poderemos afirmar que os dois textos visuais se assemelham: um é perfeitamente traduzível pelo outro.

A sobreposição dos dois epitáfios permite, ainda, muitas variáveis combinatórias (duas das quais a prancha II reproduziu), estruturando sempre novas figuras, verdadeiras metáforas gráfico-visuais.

Essa montagem superposta é recuperada, ainda, na prancha III, em termos sonoros: ao roer do verme (na Dedicatória), construído pelo acúmulo da vibrante re, sucede novo roer do cancro pela repetição da mesma vibrante, recuperada no capítulo LXIX de duas maneiras: pelo mesmo re vibrante de Ta<sup>o</sup>... <sup>o</sup>ei..., ou pelo seu abrandamento em Tárta<sup>o</sup>. De qualquer forma, o que se estrutura aqui é uma sobreposição do fonema re, nos seus dois modos de articulação, que se inter-traduzem:



Vistas as três pranchas, só nos resta constatar a semelhança de estruturação e, daí, o diálogo semiótico que admitem:

- { I - interpretante verbal de II e III (seus objetos)  
     ou  
 II - interpretante gráfica de I e III (seus objetos)  
     ou  
 III - interpretante sonora de I e II (seus objetos)

Outra forma de reescritura se evidencia nas pranchas IV e V:

PRANCHA IV

(Capítulo XIII) "Uma flor o Quincas Borba. Nunca... em toda minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso... A mãe... trazia-o amimado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás... nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia qualquer que fosse..."

↑ X ↓

(Capítulo LIX) "... Imaginem um homem de 38 a 40 anos, alto, magro e pálido... Uma sobrecasaca mais larga do que pediam as carnes... trazia um colete... roto a espaços, e desabotoado. Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado... Não podia acabar de creer que essa figura esquelética, essa barba pintada de branco, esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas Borba. Mas era".

PRANCHA V

(Capítulo LXXXIII) "13" X (Capítulo CX) "31"

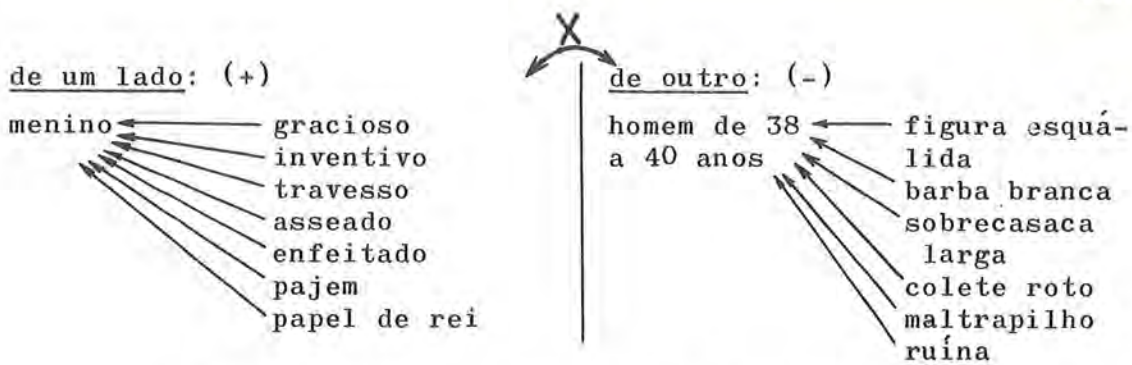
(Capítulo XXIII) "Triste, mas curto" X (Capítulo XXIV) "Curto, mas alegre"

(Capítulo XVI) "... Marcela, por exemplo, que era bem bonita, Marcela amou-me ..."

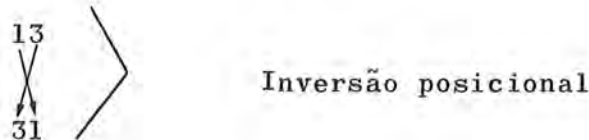
X ↑

(Capítulo XVII) "... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis".

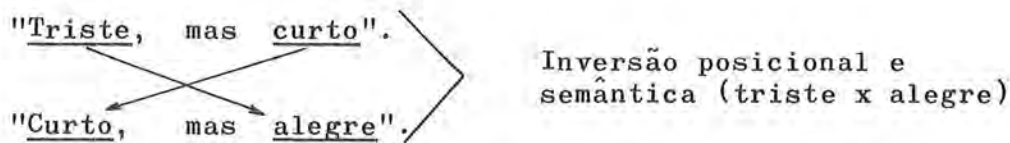
Nelas a inter-textualidade se faz por inversões. Assim ocorre em IV, onde a sucessão de adjetivos com cargas semânticas contrárias nos oferecem duas imagens qualificativas de Quincas Borba, opostas entre si:



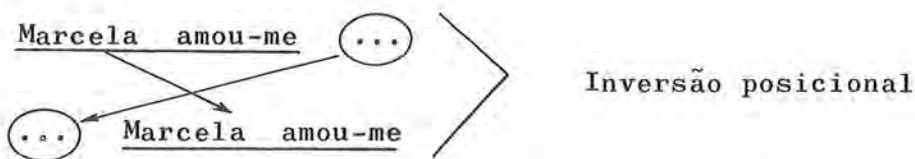
Em V temos dois títulos de capítulos que se espelham entre si, um graficamente:



outro verbalmente:



E, por fim, esta inversão também se verifica, nos capítulos XVI e XVII, no sinalema gráfico (reticências) usado, que passa da posição final (no capítulo XVI), para inicial (no capítulo XVII), indiciando, também, regressão à última frase, que é retomada no princípio do capítulo seguinte:



como se pode verificar, a montagem por inversão também implica num trabalho com estruturas similares, desde que nada mais é que dois enfoques de uma mesma imagem projetada em espelho, de forma a dar, como numa fotografia, seu positivo e seu negativo.

A percepção dessa construção invertida, porém, só se faz no momento em que as duas imagens se intercambiam, tomando-se uma para ponto de referência (objeto) para a elaboração da inversa (sua interpretante). Novamente o processo de inter-tradução se

estabelece e, não só no interior da construção espelhada, mas entre elas, de modo que é perfeitamente possível, por exemplo, que a configuração [13 x 31] seja interpretante de [triste, mas curto x curto, mas alegre], o mesmo acontecendo com as demais.

Passemos a novas formas de reescrituras nas pranchas VI, VII e VIII:

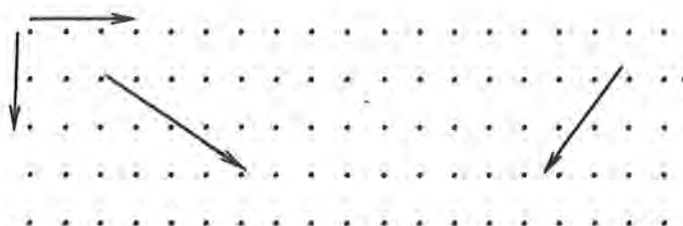
PRANCHA VI

- (Capítulo V) "... Vejo-a assomar à porta da alcova [...]"
- (Capítulo VI) "Vejo-a assomar à porta da alcova [pálida, comovida]" ...
- (Capítulo CXLVIII) "... Confesso que era um problema insolúvel [...]"
- (Capítulo CXLIX) [...] Tão insolúvel [que o Quincas Borba não pôde dar com ele]" ...
- (Capítulo XIII) "Quem diria que [...] Suspendamos a pena..."
- (Capítulo LIX) ["... era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo... Não podia acabar de crer... que toda essa ruína fosse o Quincas Borba"]
- (Capítulo LIII) "....." [Virgília é que já não se lembrava da meia dobra, tal foi o livro daquele prólogo]

PRANCHA VII

Capítulo CXXXIX

De como não fui ministro d'Estado



Capítulo CXL

Que explica o anterior

Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior..."

## PRANCHA VIII

(Capítulo LIV) "... Imaginava então um velho diabo sentado entre dois sacos, o da vida e o da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e contá-las, assim:

- Outra de menos ... )  
 (- Outra de menos ... )  
 (- Outra de menos ... )  
 (- Outra de menos ... )

Em VI surge o sinal gráfico (...) que, em si mesmo, indica "suspensão do pensamento", interrupção da frase sobre a qual incide e ela, exatamente por este "corte" imprevisível, carrega-se de maior significação ainda.

Deve-se esta "alta temperatura informacional" ao silêncio criado pela suspensão e que lança a frase num campo plurisignificativo: pairam no ar muitas possibilidades de significação, sem que se defina por uma ou por outra. A frase rompe com a temporalidade, que tentava fixar-lhe um significado, e abre-se para o espaço das probabilidades.

Pode-se dizer, então, que o silêncio estruturado pelas reticências coloca-se como interpretante do sintagma verbal. A este interpretante, porém, sucede novo - o verbal - preenchendo o espaço vazio deixado por ... Esta verbalização faz-se ora imediatamente após as reticências (capítulo VI e CXLIX), ora bem distante delas (capítulo LIX).

A construção do silêncio como interpretante faz-se, porém, de outros modos além do descrito acima. Um exemplo disso é o capítulo LIII e a prancha VII:

Referindo-se ao LIII, temos a ausência de título traduzida pela sucessão de pontos na página ("....."), que lança aquilo que aí é dito na indefinidade do "calado". O inverso, porém, ocorre na medida em que a própria escritura do capítulo é o preenchimento verbal de seu não-título.

Na amostra VII, por sua vez, ocorre montagem similar: o capítulo CXXXIX é o estruturador de uma linguagem que se faz pela relação página/pontos nela distribuídos.

A página se propõe como o espaço em branco, como o ponto máximo do silêncio, só rompido no instante em que os pontos começam a delimitar áreas, a sulcar por entre os vazios da página, que, por seu lado, vai penetrando por entre os espaços deixados pelos pontos e, dessa simbiose, nasce a figura.

Ocorre que a figura, pela distribuição equidistante dos pontos, acaba por construir um bloco compacto e regular, onde só há analogia entre os elementos. Senão vejamos:

Se seguirmos a direção horizontal, da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda, teremos uma superposição de 5 linhas, constituídas por 19 pontos dispostos de maneira uniforme, de sorte a produzir linhas de extensões iguais.

Já a direção vertical, quer de baixo para cima, quer de cima para baixo, nos oferece 19 linhas similares, compostas de 5 pontos distanciados igualmente.

A relação horizontal/vertical se faz, portanto, por espelhamento:

<u>Horizontal</u> :	5 linhas	↗ ↘	19 pontos	}	≡
<u>Vertical</u> :	19 linhas	↖ ↙	5 pontos		

Há ainda a possibilidade da leitura caminhar em sentido oblíquo e, nesse caso, seja a inclinação para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo, o que se estrutura é:

≡	{	<u>5 linhas iniciais</u> :	compostas por 1/2/3/4/5 pontos, gradativamente (extensão em graus ascendentes)
		<u>13 linhas mediais</u> :	compostas por 5 pontos com mesma distância entre si (extensão igual)
		<u>5 linhas finais</u> :	compostas por 5/4/3/2/1 pontos, gradativamente (extensão em graus descendentes)

Extremos idênticos entre si pela inversão. Centro construído pela igualdade de linhas.

Logo, qualquer que seja a direção tomada na figura, chega-se sempre a perceber a identidade de seus constituintes. Essa impossibilidade de diferenciar elementos nessa forma, já que todos são iguais entre si, é responsável por um esvaziamento comunicativo, no sentido de não se poder fixar um constituinte, pa-

ra fazê-lo objeto da comunicação. Atualizar um, significa trazer à luz, também, todos os outros. É o paradigma presentificado; o espaço, campo das probabilidades e da entropia, projetado sobre o tempo, campo das asserções e da comunicação.

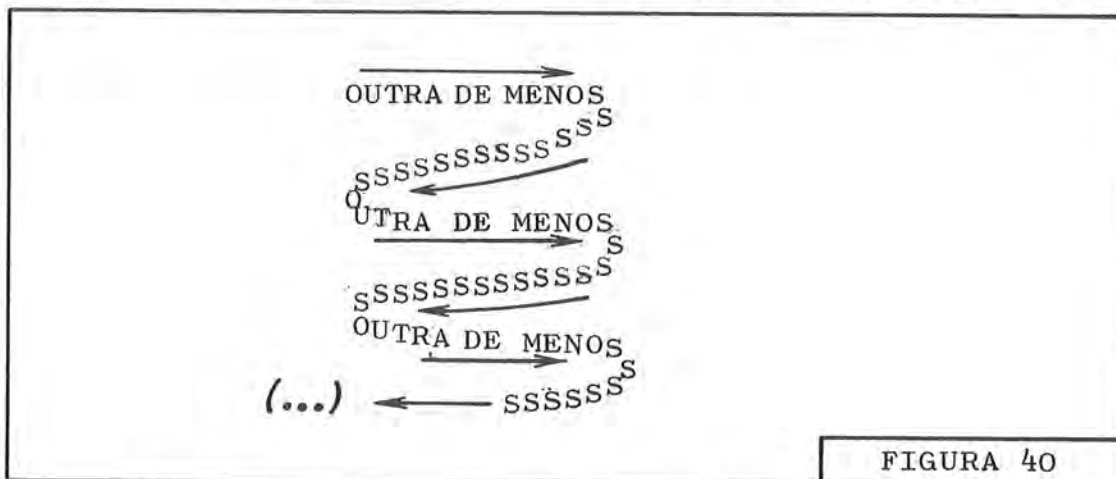
Assim é que a configuração gráfica-visual passa a falar a mesma linguagem do silêncio da página, e a inter-tradução se efetiva concretamente.

O capítulo seguinte, por sua vez, já se propõe, a partir do título "Que explica o anterior", a traduzir verbalmente esse signo vazio (quase-signo) estruturado no capítulo CXXXIX. E, aliás, a frase inicial cumpre, perfeitamente, seu papel, no momento em que retoma a formalização gráfica do capítulo anterior, cujo silêncio enuncia em termos verbais:

"... Há coisas que melhor se dizem calando..."

Resta-nos, agora, referência à prancha VIII, onde as reticências não funcionam como interrupção, mas abrem espaço para o prolongamento sonoro da frase "Outra de menos", que substitui seu caráter verbal pelo melódico.

Isto se faz graças à repetição sonora e, principalmente, às ... que, prolongando o som, unem o final de cada frase com o seu início, construindo o ir e o voltar da pêndula (figura 40):



Neste caso, portanto, funcionam (as reticências) como interpretante sonoro do conjunto verbal para a montagem da figura que será construída, também, graficamente, pela disposição vertical da frase na página, a nos sugerir, assim, a imagem de uma pêndula gráfico-sonora.



## PRANCHA X

(Gênesis, 2, 21 a 23) "... Mandou pois o Senhor Deus um profundo sono a Adão, e quando ele estava dormindo, tirou Deus uma de suas costelas e pôs carne em seu lugar. E da costela que tinha tirado de Adão, formou o Senhor Deus uma mulher... Então disse Adão: ... Esta se chamará Virago, porque de varão foi tomada..."

(Gênesis, 3, 6 a 13) "... A mulher, pois, vendo que o fruto daquela árvore era bom para se comer, e era formoso, e agradável à vista, tomou dele e comeu e deu a seu marido, que comeu do mesmo fruto como ela. No mesmo ponto se lhe abriram os olhos, e ambos conheceram que estavam nus, e tendo cosido umas com outras, umas folhas de figueiras, fizeram delas uma cinta.

... E o Senhor Deus chamou por Adão, e lhe disse: Onde estás? Respondeu-lhe Adão: Como ouvi a tua voz no Paraíso e estava nu, tive medo e escondi-me. Disse-lhe Deus: Donde soubeste tu que estavas nu, senão porque comeste do fruto da árvore, de que ti nha ordenado que não comesses? Respondeu Adão: A mulher que tu me deste por companheira, deu-me desse fruto e eu comi dele. E o Senhor Deus disse para a mulher: Por que fizeste tu isto? Respondeu ela: A serpente me enganou e eu comi..."

(Gênesis, 4, 1) "... E Adão pôs à sua mulher o nome de Eva por causa de que ela havia de ser a mãe de todos os viventes..."

Uma percepção conjunta das duas configurações de linguagem nos oferece, em X, um discurso bíblico, sub-texto de IX, narrando o surgimento do primeiro homem e da primeira mulher, ou melhor, o mito de origem da espécie humana, aí simbolizada por Adão e Eva, substitutos de todos os homens e mulheres, seus descendentes.

Note-se que, no texto, o diálogo, quando se faz, tem sempre Deus por intermediário: Deus  $\rightleftharpoons$  Adão ou Deus  $\rightleftharpoons$  Eva, mas entre ambos ele não se estabelece, sendo suas ações narradas, indiretamente, pela terceira pessoa do processo de enunciação.

Tal, porém, não é o que acontece em IX onde esse diálogo, não realizado na Bíblia, far-se-á tendo por interlocutores Brás Cubas e Virgília<sup>21</sup>, em substituição a Adão e Eva.

<sup>21</sup>Sobre a propriedade da substituição veja-se o próprio nome Virgília derivado de VIR (varão em latim), conforme jogo de palavras realizado no capítulo XXVI. O mesmo se dá com Eva, chama-

O diálogo faz-se diretamente e a mudança de interlocutores é dada pelo aparecimento de seus próprios nomes, aliás, únicos elementos codificados verbalmente.

O diálogo, em si mesmo, é uma configuração gráfica - visual, fazendo-se pela combinatória de três sinais-gráficos: [ • ? ! ]. Por eles, as únicas informações que se tem é a extensão da fala, pela quantidade de pontos usados e o ritmo e intensidade da frase, ora em equilíbrio (•), ora alterado por perguntas (?) ou exclamações (!). Enquanto [ • ] nos sugere frases declarativas com uniformidade de ritmo; [ ? ] indicia-nos perguntas, elemento desequilibrador do ritmo uniforme, instigando, naturalmente, outra frase que a continue, na tentativa de resposta.

Já [ ! ] mostra uma alteração rítmica, mas pelo envolvimento emotivo daquele que fala.

Partindo destes elementos, poderíamos dividir o diálogo em três partes, tendo por critério a mudança de ritmo da linguagem dos dois falantes.

Numa primeira, incluiríamos as seis falas iniciais, tendo por desequilibrador Brás Cubas, quer por romper o equilíbrio inicial (silêncio) com a pergunta lançada a Virgília (objeto), quer pela extensão de sua segunda interferência, ocupando maior porção da página que as demais. Sua função-agente é ainda confirmada pelo ritmo melódico de suas frases, sempre equilibrado pelo caráter declarativo que assumem, e isto lhe dá supremacia sobre Virgília: receptora da pergunta de Brás Cubas e das suas afirmações, que lhe causam ou surpresa, ou interrogações dominadas pelo tom declarativo, (como é o caso da terceira interferência).

Aqui, já se prenuncia mudança de ritmo, confirmada pelas frases seguintes, declarativas por parte de ambos, o que mostra uma volta à calma, à posição de equilíbrio.

Quem vem rompê-la é novamente Brás Cubas, que assume, porém, um tom emotivo pela abundância de ! , que a fala de Virgília lhe sugere. Passa, então, a receptor de Virgília, que assume o tom interrogativo, respondido emotivamente por Brás Cubas

---

da primeiramente de Virago por ser proveniente, também, da costela de um varão (VIR): Adão.

e confirmado por ela. E eis o equilíbrio que retorna, tanto na extensão idêntica das frases, como na emotividade revelada pela exclamação final.

Desta maneira, não se pode precisar o que foi dito, mas o tom, o modo do dizer, dado pela gestualidade dos sinais gráficos.

E, realmente, é o que ocorre com esta linguagem gráfica, que se volta para si mesma<sup>2</sup> explora toda a "Mímica" de seu corpo gráfico [ • ? ! ], sugerindo, analogicamente, a linguagem gestual dos interlocutores.

E nada mais verdadeiro do que este diálogo entre o primeiro homem e a primeira mulher feito por uma linguagem também primeira, que nasceu junto como homem: o gesto. Modo primitivo de comunicação. Signo que se constrói numa relação direta com a coisa que quer comunicar, desde que mostra, na sua articulação, a própria coisa.

Por isto, a propriedade da tradução do velho diálogo, que nos remete ao texto bíblico e simbólico, por excelência, por esta nova forma dialogal, feita pela linguagem primeva dos gestos, de caráter universal, já que nasce com o próprio ser humano, que tem em si mesmo o repertório capaz de decodificá-la.

É este fluxo e refluxo de linguagens que nos oferece esta escritura profundamente semiótica, pondo em comunicação as mais diversas formas de linguagem (verbal, sonora, gráfica - visual, cinematográfica, bíblica, gestual, e até o próprio silêncio), quer tomemos o Delírio, quer os outros capítulos por ponto de referência.

Essa explosão de linguagens atinge, também, o nível da leitura desse corpo textual, segundo estágio da sub-área 2, onde penetraremos a seguir.

Antes, contudo, convém ressaltar que, aqui, o processo sígnico porá em correlação quatro elementos: a escritura, a leitura, o narrador e o leitor virtual, articulados de modos diferentes, os quais procuramos agrupar de forma a evidenciar as transformações graduais que sofrem.

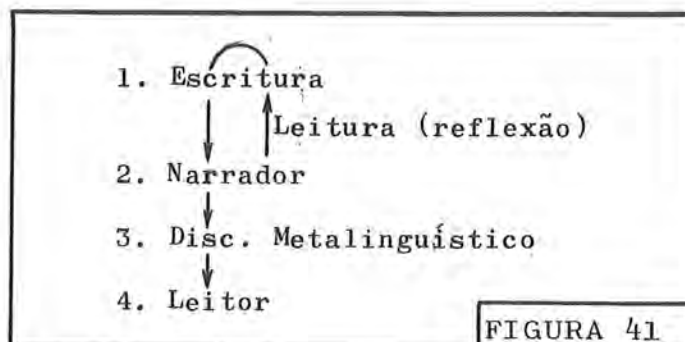
Assim, numa primeira fase, teríamos:

"Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim, com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método... Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta". (Capítulo IX)

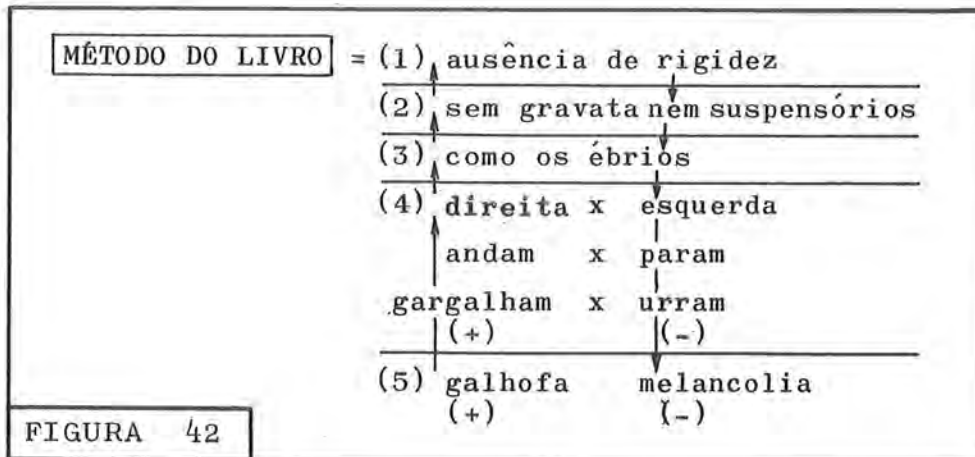
"O maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tem pressa de envelhecer e o livro anda devagar, tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham... escorregam e caem". (Capítulo LXXI)

"Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhota e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio" (Prólogo de Brás Cubas)

Nesta etapa, temos por objeto a escritura, submetida à leitura reflexiva do defunto-autor e atualizada num novo discurso, metalinguístico, para um destinatário - o leitor virtual - já previsto no processo comunicativo e, portanto, objeto, também, da metalinguagem do narrador. (figura 41)



O discurso metalinguístico, de responsabilidade explícita do narrador, assume, assim, uma função mediadora entre a escritura e o leitor, função essa reafirmada na sua própria formalização, que se faz por intermediária ou uma linguagem referencial, ou uma figurada, as quais se mútuo-remetem:



O referente inicial (método do livro → ausência de rigidez) é traduzido metaforicamente em 2, o qual, por sua vez, o é pela comparação (3), cuja tradução se faz em 4 pela alternância de elementos opostos, que têm no oxímoro (5), pela inclusão dos contrários, a sua tradução mais perfeita.

Ao se colocar entre escritura/leitor, o discurso metalinguístico põe em comunicação os dois extremos, cuja distância o narrador explicita pelo jogo contrastivo:

LIVRO	X	LEITOR
- anda devagar		- pressa de envelhecer
- estilo como os ébrios		- narração direta, regular, fluente
- nenhuma juntura aparente		- atenção pausada

Frente a esta defasagem de repertório, só resta ao leitor a função passiva de consumir informações, já passadas pelo crivo da reflexão de outra mente interpretadora, que não a sua: a do narrador.

A partir da segunda etapa, porém, essa distância começa a se reduzir e o narrador conduz o leitor para dentro da própria "cena" da escritura, revelando-lhe a "técnica dos bastidores"<sup>22</sup> de sua produção:

<sup>22</sup>Termo usado por Dirce Cortes Riedel ao falar sobre a metalinguagem em Memórias Póstumas (capítulo 2).

... (Capítulo C) "... Segundo parece, e não é improvável [existe entre os fatos da vida pública e os da vida particular uma certa ação recíproca]... [ou para usar de uma imagem, há alguma coisa semelhante as marés da Praia do Flâmengo e de outras, igualmente marulhosas. Com efeito, quando a onda investe a praia, alaga-a muitos palmos adentro; mas essa mesma água torna ao mar... e vai engrossar a onda que há de vir, e que terá de tornar como a primeira. Esta é a imagem; vejamos a aplicação] \

[Deixei dito noutra página que o Lobo Neves... assim o fato particular da ojeriza de um número produziu o fenómeno da dissidência política. Resta ver como, tempos depois, um ato político determinou na vida particular uma cessação de movimento].

Em primeiro lugar, a construção da figura de linguagem, cujo percurso é revelado ao leitor:

- |   |
|---|
| (1) - idéia que busca correlato semântico na linguagem figurada:<br>[vida pública ↔ vida particular]<br>ação recíproca  |
| (2) - figura capaz de interpretá-la:<br>[marés da Praia do Flamengo (porque) reciprocidade do ir<br>e vir das águas (propriedade, portanto, da comparação)]                       |
| (3) - Novo interpretante, agora no referente da narrativa, capaz de se amoldar à imagem:<br>[Lobo Neves < a. vida pública → vida particular<br>b. vida pública ← vida particular] |

Essa construção figurada, posta a nu para o leitor, impele-o a "contemplar", a "tocar" na montagem de perto, reduzindo a distância que o separava dela.

Tal contato físico com a escritura atingirá maior grau, quando o narrador, pelo seu discurso, começa a apontar para os elementos mais palpáveis da construção do livro:

(Capítulo LXIII) "... Não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue..."  
 (Capítulo CXXXI) "Mas seja ou não verdadeira minha explicação, basta-me deixar escrito nesta página para uso dos séculos..."  
 (Capítulo CXXXVIII) "Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos ..."  
 (Capítulo CXXXV) "Vai em versaletes este nome. OBLIVION !"

Eis que a atenção do leitor é dirigida para os tipos gráficos, na materialidade de sua forma (como em CXXXV), ou para a concretude da página, enquanto papel passível de uma "rubrica com sangue" (capítulo LXIII), ou do registro de uma mensagem outra (capítulo CXXXI), recuperada a cada nova edição do livro pela repetibilidade do processo de impressão.

É ainda a conscientização de que o livro é uma composição de páginas, que o leitor deve manusear para trás (CXXXVIII "Algumas páginas atrás"), ou para a frente, à proporção que se desenvolve sua atividade de leitura.

Numa palavra: pela metalinguagem do material o defunto-autor evidencia o que é o livro, enquanto composição gráfica em papel, passível de reproduções infinitas pela impressão, que dá à mensagem nele registrada o "uso dos séculos".

Enfatiza-se o "aspecto palpável" da mensagem escrita, cujo código passa a ser visto em si mesmo, na concretude de seu material (papel, tipos gráficos).

Estando o leitor já voltado para a materialidade da escritura, o passo seguinte será fazê-lo perceber o modo pelo qual essa tecitura de linguagens vai se perfazendo:

(Capítulo XXVI) ... e repetia-os muitas vezes, sem ordem, ao acaso, assim:

arma virumque cano

A

Arma virumque cano

arma virumque cano

arma virumque

arma virumque cano

virumque

Maquinalmente tudo isto, e, não obstante, havia certa lógica, certa dedução, por exemplo, foi o VIRUMQUE que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever VIRUMQUE - e sai-me VIRGÍLIO, então continuei:

Vir

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

Virgílio

(Capítulo XXVI) "Cada estação da vida é uma edição que corrige a anterior, que será corrigida também..."

(Capítulo CXXXVIII) "Meu caro crítico... quero dizer sim que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente".

Entre os três discursos o mesmo objeto: a capacidade dos signos se reescreverem em outros signos, processo-base da escritura semiótica montada.

No entanto, o modo de organização desse objeto difere nessas três metalinguagens:

Na primeira (capítulo XXVI), se desenvolve de forma direta, usando do próprio exercício de linguagem (aliás, muito bem observado por Décio Pignatari como poesia pré-concreta) para demonstrar o princípio de agenciamento entre as palavras: o "acaso" e seu processo de desenvolvimento por contatos com novas palavras; daí "... foi o virumque... que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba..." É a demonstração do processo de elaboração poética, que faz do signo (verbal ou não-verbal) o desencadeador de novos signos, de sorte que o "eu" escrevente passa a existir, somente, enquanto linguagem.

Tal é o que se recupera na segunda amostra (ainda no capítulo XXVI), onde a metalinguagem do processo de reescritura se faz por meio de uma construção metafórica:

1. Suceder de estações da vida (que se corrigem)
  2. Suceder de edições que se corrigem mutuamente
- [≡]

A "correção", ponto comum entre o suceder das fases da vida e do livro (edições), nada mais é que um remeter à edição, ou à fase de vida anterior, para produzir nova configuração de

linguagem ou de vida, interpretante daquela que a precedeu.

A esta altura, vida e linguagem se mútuo-traduzem, de maneira que o defunto-autor passa a indiciar ao leitor, que o livro, que tem em mãos, é um suceder de etapas de linguagem (em substituição à vida), pelas quais o "eu" enunciador se presentifica, pois é a escritura que lhe confere a vida (-linguagem), cujas etapas só serão perceptíveis pela transformação de seu discurso.

A terceira amostra (capítulo CXXXVIII) vem traduzir isto através da explicação dirigida ao leitor-crítico; nela o narrador projeta, na sucessão de formas narrativas, o elemento-base para lhe sugerir "sensações". Ele sente a partir da linguagem que, neste caso, deixa de ser canal para registro das emoções do "eu" agente, para que, inversamente, venha da linguagem a irradiação para o seu sentir.

Neste ponto, as três metalinguagens mostram sua intertradução, esclarecendo ser o livro um suceder de "edições", que vão tecendo uma vida-linguagem, cuja Memória se desenvolve na medida mesma em que se faz linguagem.

Pode-se dizer que, até aqui, o que se teve foi uma exposição sobre o livro de Memórias em si - material, modo de construção - metalinguizando-se o livro que o leitor tem à sua frente.

Esse discurso metalinguístico, de responsabilidade de um narrador crítico da própria obra que elaborou, é enviado a um leitor-aluno, que de simples consumidor passivo, em distância máxima com a escritura, começa a penetrar nela, embora ainda dirigido pelo narrador, tateando por entre as linhas de sua textura.

Chegado a esta etapa, já de posse das informações sobre a construção do objeto-livro, o leitor será alvo da metalinguagem do narrador, que, sob a forma de um discurso fático, procurará testar o contato entre o código do leitor e o seu:

(Capítulo CLVIII) "...Não acabarei porém o capítulo sem dizer que vi morrer... adivinhem quem? ... a linda Marcela... achei... agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia..."

(Capítulo I) "E... tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora".

(Capítulo XXVII) "Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma..."

(Capítulo XCVII) "Sinto que o leitor estremeceu ou devia estremeecer. Naturalmente a última palavra sugeriu-lhe três ou quatro reflexões. Veja bem o quadro..."

(Capítulo CXXIV) "Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante se eu não compusesse este capítulo padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro..."

(Capítulo LXXXIII) "Eu fiquei como há de estar o leitor - Um pouco assombrado com esse sacrifício a um número."

(Capítulo XV) "Pois foi a mesma coisa, leitor amigo, e se alguma vez contaste dezoito anos, deves lembrar-te que foi assim mesmo".

O primeiro elemento a ser testado será o contato sensível narrador-leitor pelo discurso fático, que se faz de várias maneiras:

Uma delas é a suspensão do pensamento, aguçando a curiosidade do receptor, que é satisfeita ou imediatamente (capítulo CLVIII), ou depois de vários capítulos (como é o caso do capítulo I, que o leitor só desvenda no XXVII).

Outra maneira é a tradução que o narrador dá a possíveis perguntas ou sensações do leitor (Virgília? Mas então... / Sinto que o leitor estremeceu ou...) e, desse modo, irmana-se a ele nas lembranças e nas reações emocionais (Eu fiquei como há de estar o leitor... / deves lembrar-te...). É este o momento em que os códigos sensíveis de ambos se aproximam, de sorte que, ao verbalizar o que o leitor poderia estar sentindo ou lembrando, o narrador lhe dá oportunidade de aferir seu repertório com o seu (nesse instante coincidente com o do leitor) e, assim, passam a caminhar juntos, como amigos ("leitor amigo").

O discurso fático, porém, pode se formalizar de outro modo:

(Capítulo LXXV) "Pode acontecer que alguns dos meus leitores tenham pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo..."

(Capítulo IV) "Mal comparando... não, a comparação não presta..."

(Capítulo XCVIII) "Suprimido"

"Separamo-nos alegremente, Jantei... Não; de cididamente suprimo este capítulo".

(Capítulo XXXIV) "Há aí entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, uma alma sensível... e talvez me chame cínico. Eu, cínico, alma sensível?... Retira pois a expressão, alma sensível".

(Capítulo LXXXVII) "Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro... desta vez acrescento-lhe um adjetivo: perpétuo".

(Capítulo CXXX) "Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX".

(Capítulo XVI) "Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito no capítulo XIV que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia".

(Capítulo CXVI) "... Levei-os ao cemitério, como quem leva dinheiro a um banco. Que digo? como quem leva cartas ao correio: selei as cartas, meti-as na caixinha..."

Em todas as passagens o que ocorre é uma organização de linguagem, que se volta sobre outra ou para suprimi-la, ou para acrescentá-la, ou para substituí-la por nova. São constantes "correções", que nos remetem diretamente ao narrador, agora traduzindo as "edições humanas" (metalinguagem da escritura, em termos figurados): para a área do agir: ao invés de explicar o que é o processo de "correção" de uma linguagem por outra, realizá-lo no próprio ato da escritura. E é justamente isso que o defunto-autor fará de maneiras diferentes:

1) Por supressão:

Se a montagem for por supressão, teremos, de um lado, a afirmação de um bloco-linguagem (ou figura de linguagem, como em IV, ou de todo um capítulo, como em XCVII) e, de outro, a sua tradução por nova linguagem, que a nega. No conjunto, porém, as duas atitudes, aparentemente opostas, conjugam-se, numa inter-tradução da afirmação pela negação e vice-versa. Daí, por exemplo, o capítulo XCVII nomear-se "suprimido", quando é preenchido

por uma configuração de linguagem; enquanto esta se desenvolve, para ser negada ao final:

"Não, decididamente suprimo este capítulo".

Se enfocarmos, agora, a atitude do leitor, notaremos o mesmo movimento: de um lado sua expectativa de leitura pela afirmação, que vinha se desenvolvendo, é, de repente, surpreendida pela negação, que o fará, automaticamente, voltar-se para o trecho anterior e corrigir sua leitura.

Portanto, o reescrever do narrador é concomitante ao reler do leitor, explicitado no capítulo XXXIV.

Com efeito, aí o narrador, ao se fazer objeto de uma possível afirmação do leitor, vai corrigi-la, mostrando sua improcedência. Daí, o convite direto para que refaça a leitura, suprimindo a expressão falsa.

## 2) Por acréscimo:

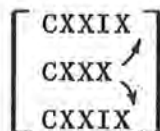
A construção é semelhante, só que, ao invés de suprimir, a segunda expressão virá interpretar a primeira por acréscimo de novos elementos. Isto sucede tanto no capítulo LXXXVII, onde o acréscimo é feito diretamente pelo narrador; como em CXXX, no qual cabe ao leitor proceder ao acréscimo, na medida em que transfere o capítulo CXXX para o meio do CXXIX.

Em ambas as amostras, é importante observar a simultaneidade escritura/leitura, pois se em LXXXVII a reescritura:

- |                              |
|------------------------------|
| 1) vida = enxurro            |
| 2) vida = enxurro (perpétuo) |

é feita no discurso de responsabilidade do narrador, supõe, também, releitura por parte do receptor, que é remetido de volta ao XXIII, alvo de nova leitura, que o verá como substrato para a configuração de sua releitura (agora com acréscimo) em LXXXVII.

O mesmo ocorre com relação a CXXX, onde se percebe o "dedo" do narrador a empurrar o leitor, por um discurso insinuativo ("convém intercalar este capítulo..."), a um procedimento de leitura que deverá sobrepor:



aquilo que se encontra justaposto na escritura:

(CXXIX (e) CXXX)

3) Por substituição:

Aqui, a segunda organização de linguagem, ao voltar-se sobre a primeira, vai substituí-la por outra. Tal sucede quer em XVI, quer em CXVI:

<p>1. Morria</p> <p style="text-align: center;">↓ (por) ↑</p> <p>2. Vivia</p> <p style="text-align: right;">X</p> <p style="text-align: center;">(espelhamento; inversão semântica)</p>	<p>1. como quem leva (dinheiro) ao (banco)</p> <p style="text-align: center;">↑ ↓   ↑ ↓   ↑ ↓   (por) ↓   ↑ ↓</p> <p>2. como quem leva (cartas) ao (correio)</p> <p style="text-align: center;">≡</p>
---	---

Como se percebe, não é que a linguagem primeira seja anulada pela segunda, pois esta nada mais faz que substituir aquela por similaridade (quer nas inversões, quer nas identidades) e, por isso, mantém-se em virtualidade, no mesmo paradigma que as engloba.

Simultaneamente a essa "correção" substitutiva no plano da escritura, aquela que se faz na área da leitura.

Sim, porque o leitor, no capítulo XVI, por exemplo, deve retornar a um capítulo anterior (XIV), para relê-lo no XVI, mas, desta vez, substituindo um termo (morria) por outro (vivia), modificando, assim, sua leitura.

Já em CXVI, a uniformidade de sua leitura é interrompida com a pergunta lançada pelo narrador: "Que digo?", que o faz voltar-se para o objeto da interrogação - a frase imediatamente anterior - para, depois, recomeçar a leitura e proceder à substituição: dinheiro / cartas, banco / correio.

Esta interpenetração constante narrador-leitor leva a um processo simultâneo de reescrituras e releituras, de sorte que o discurso fático, aqui, se resume na montagem recursiva de linguagens ou leituras. Explicando melhor: Se tomarmos o leitor por ponto de referência, veremos que é a montagem recursiva da escritura:

→
←

[ linguagem 1a projetando-se para uma 2a (progressivo) ]  
 [ linguagem 2a voltando-se para uma 1a (regressivo) ]

que o leva a um movimento de ida e volta na sua leitura - volta a leituras passadas, que são objetos para ida a novas - num processo de releitura contínuo. Seu repertório está constantemente sendo aferido com o do livro, à medida que desenvolve sua atividade de leitura sobre a escritura e, assim, o funcionamento do canal de comunicação se testa a cada minuto.

Por outro lado, se enfocarmos o narrador, o processo será semelhante: ao organizar seu discurso de forma que as linguagens se reescrevam entre si, ele também se propõe como leitor, pois cada reescritura produzida supõe a leitura daquela que lhe serviu de suporte.

Sendo assim, para o narrador também, o elemento fático funciona, já que, a cada "correção de estilo", sua capacidade de reler e reescrever está sendo testada, no desenrolar da própria escritura.

Ora, se é a escritura o parâmetro para que leitor e narrador testem sua leitura, esta se aproximará daquela, de tal maneira, que o movimento da escritura será similar ao da leitura e vice-versa.

Ao leitor se dá, então, mais que a possibilidade de sentir e lembrar com o narrador, a de reler e reescrever com ele, numa verdadeira produção de linguagem.

Começam a rarear, então, os índices emitidos pelo narrador para dirigir o leitor pelos caminhos da escritura, já que ele, praticamente, pode se orientar sozinho, de agora em diante.

Dizemos, "praticamente", porque ainda surgem, aqui e acolá, pequenas "setas" indicadoras:

- (Capítulo XVII) "A idéia... trabalhou nele como a do emplasto (Capítulo II).
- (Capítulo XXXV) "... me sussurrou as palavras da Escritura. (A.IX, 7).
- (Capítulo V) "... A anônima do primeiro capítulo, a tal cuja imaginação..."
- (Capítulo XXV) "... travei de uma espingarda... um moleque, - o Prudêncio do capítulo XI - e fui meter-me..."
- (Capítulo LXIII) ... viu chegar o filho, O Nhinhô, o futuro bacharel do capítulo VI..."
- (Capítulo CXLIV) "... Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto..."
- (Capítulo CXXXI) "... A razão desta diferença é que a mulher (salva a hipótese do capítulo CI e outras) entrega-se por amor..."

Realmente, por elas, localiza-se em que lugar da escritura (o número dos capítulos), ou mesmo em outros textos fora dela (como a indicação da Bíblia no capítulo XXXV), encontra-se o bloco-linguagem objeto, que se conecta com o atual em construção, seu interpretante.

Cabe à leitura imprimir movimento regressivo-progressivo aos blocos-linguagem, distanciados por outros que se intercalam entre eles e, tal como fez à pequena distância [capítulo CXXIX → capítulo CXXX → CXXIX], sobrepô-los, estruturando nova escritura; novo capítulo.

A partir daqui, a dinâmica escritura-leitura já é realidade. Não se necessita mais de "flechas indicativas" para ensinar ao leitor o caminho que o livro segue. Ele (leitor) é capaz de ir sozinho, associando linguagens das regiões mais distantes do texto; descobrindo suas sintonias sonoras, visuais, gráficas, verbais, cinematográficas, gestuais, que precisam da força relacionada de sua leitura, para revelarem o caráter semiótico que as une.

É só então que a escritura semiótica vem à luz, revelada por uma leitura, também semiótica, coincidente com aquela em todos os pontos, de modo a ser um signo, como os outros que aí vivem e, como tal, capaz de produzir e ser produzida por outros

signos verbais ou não-verbais. Simplesmente um mundo onde coexistem as mais diversas linguagens, num diálogo universal, sem fronteiras.

Pode-se dizer que, aqui, a educação do leitor já está realizada. Foi vivenciando as experiências, que a escritura lhe forneceu, que o aprendizado se concretizou de forma definitiva.

E, se agora retornarmos ao ponto inicial da aprendizagem, poderemos perceber melhor a distribuição didática das etapas sucessivas dessa educação:

a) Exposição teórica ao educando (leitor) sobre o código que desconhece: o livro.

- objetivo imediato: conhecimento do objeto (material, modo de construção)
- objetivo mediato : mudança de atitude, ampliação do repertório.

b) Verificação da aprendizagem

Aqui o objeto é o leitor, cuja aprendizagem daquilo exposto em a será testada. Para isso, é necessário propor-lhe situações, para que ele, ao respondê-las com acerto ou com erro, seja corrigido e, com isto, reforça-se a atitude. cuja fixação se deseja.

Ocorre exatamente isso, ao se oferecer ao leitor duas situações de dificuldade ascendente para "medir" sua resposta:

- A primeira motivará sua sensibilidade, as lembranças que a leitura do livro lhe sugere, e o narrador, ao partilhar delas, reforçará a resposta subjetiva do leitor frente ao livro, nesse instante, com função meramente catártica.

No entanto, a metalinguagem do processo educativo vai usar desse reforço emotivo para que o leitor seja motivado a se aproximar dele (como a propaganda: fala a linguagem do consumidor para que o produto seja consumido mais facilmente).

- A segunda prova terá a aproximação narrador-leitor, realizada na primeira prova, por objeto, centralizando-se na capacidade do fruidor em ler e produzir linguagem; decodificar para e laborar novas codificações.

O campo para esse teste é a própria escritura que, nas suas idas e voltas, vai propondo constantes releituras de si mesma.

O leitor, para ser aprovado no "teste", deve abandonar suas referências humanas (sentimentos, emoções, lembranças), para se tornar, simplesmente, linguagem; um signo cujo referente é o texto, lugar onde se articula com outros signos que, como ele, são realidades sonoras, gráficas, visuais, verbais, gestuais, cinematográficas... mas, enfim, linguagem, cujo passado é uma forma de linguagem anterior e cujo futuro será outra, ainda por vir.

Estas são as "lembranças" que o texto vai construindo, no decorrer de sua vida "irregular como o andar dos ébrios". Chega-se, então, à terceira etapa do processo educativo:

c) Mudança de atitude do leitor: transformação de seu repertório

O repertório do leitor, agora, passa a se constituir dos mesmos elementos da escritura, o que faz desta interpretante da leitura, desde que a atualiza concretamente; e faz da leitura interpretante da escritura, já que é por ela que os fragmentos-linguagem vão se tecendo: memórias que se fazem pela linguagem, apelando para a capacidade mnemônica de linguagem do leitor, que deve estar sempre alerta para lembrar em que região do texto se encontra o fragmento-linguagem que se associa com este outro, que a escritura lhe oferece.

O processo educativo está completo. A lição está aprendida. O narrador-leitor é capaz de construir as Memórias de sua escritura-leitura.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Tal qual "A educação pela pedra" de João Cabral de Melo Neto:  
 "Uma educação pela pedra: por lições;  
 para aprender da pedra, frequentá-la;  
 captar sua voz inenfática, impessoal  
 (pela de dicção ela começa as aulas).  
 A lição de moral, sua resistência fria  
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
 a de poética, sua carnadura concreta;  
 a de economia, seu adensar-se compacta:  
 lições da pedra (de fora para dentro,  
 cartilha muda) para quem soletrá-la".  
 (Melo, João Cabral de (Neto), "A educação pela pedra" em Antologia Poética, RJ., Ed. Sabiá, 1967, p. 10).

## Capítulo 9

### CONCLUSÕES

Neste momento, uma retrospectiva das quatro áreas-linguagem se faz necessário.

De uma maneira geral, percebe-se uma constante em todas elas: a superposição de formas de operar linguagem numa dinâmica progressiva/regressiva, conduzindo, paulatinamente, à iconização do simbólico.

Contudo, o modo de configuração é que se faz diferente em cada uma das áreas, e é isso que lhes confere uma função específica na estruturação.

Assim, a área introdutória, vai, apenas, indiciar iconicamente o "esqueleto" do livro - a construção das "memórias" da linguagem - cujo preenchimento se fará nas áreas seguintes.

A área I, por sua vez, iniciará esse preenchimento a partir do referente comum a um livro de Memórias - vida/autor-defunto - que vai desarticular pelo paradoxo, construindo referente inverso ao estabelecido - morte/defunto-autor.

A essa desarticulação primeira, propõe uma segunda - o discurso figurado - que usará de uma linguagem poética (figurada), para se distanciar de uma linguagem plana.

O discurso icônico, que surge aí, timidamente, não é o ponto basilar dessa área I, cuja função primordial é por em crise, desautomatizar hábitos linguísticos, para preparar o ponto zero, a raiz poética mais primitiva da escritura, cuja apreensão não poderia ser feita sem essa "iniciação" primeira.

Surge a área II (Delírio) e o eixo da estruturação se traduz na sua primitividade icônica mais perfeita - a imagem<sup>1</sup>, de modo que a gênese da linguagem se deixa visualizar, tatear, ouvir.

A mesma primitividade atinge a leitura, que vai experimentar, ao nível da Primariedade de que nos fala Peirce, a estrutura profunda de "Memórias Póstumas", como uma sensação única, total, só passível de ser vivenciada diretamente, sem passar pelo crivo do intelecto.

O conhecimento, aqui, vem do sentir<sup>2</sup> e não do pensar e, por isso, a leitura, também em delírio, não tem distância crítica para explicar o que vê. Apenas vê e nada mais. A capacidade de abstrair, de "ver" o mundo pela mediação do elemento mental, está suspensa.

É a área III que irá ativar a reflexividade da leitura sobre a montagem de "Memórias Póstumas", pelo manuseio da linguagem.

<sup>1</sup>Diríamos melhor, uma "quase-imagem", ou imagem de um possível, que não chega a se fixar pelo ritmo delirante. Seriam as imagens, Primeiras Primariedades, segundo Peirce: "Os hipo-ícones, de acordo com o modo de primariedade de que participem, admitem uma divisão grosseira. Aqueles que participam de simples qualidades ou Primeiras Primariedades, são imagens" (Peirce, Semiótica e Filosofia, SP., Cultrix, 1972, p. 117).

<sup>2</sup>Assim como para o heterônimo de Fernando Pessoa - Alberto Caeiro - cujas palavras vêm bem a propósito:  
 "Se o homem fosse como deveria ser,  
 Não um animal doente, mas o mais perfeito dos animais  
 Animal direto e não indireto,  
 Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido  
 às cousas,  
 Outra e verdadeira,  
 Devia haver adquirido um sentido do "conjunto";  
 Um sentido como ver e ouvir do "total" das cousas.  
 E não, como temos, um pensamento do "conjunto";  
 E não, como temos, uma idéia, do "total" das cousas.  
 E assim - veríamos - não teríamos noção do "conjunto"  
 ou do "total"...

(Pessoa, Fernando, "Poemas de Alberto Caeiro" em Obras Completas, R.Janeiro, Aguilar, 1965, p. 238).

O conhecimento, que se faz de forma imediate e sintética (na área II), agora, se fará mediato e analítico<sup>3</sup>, por etapas graduadas didaticamente.

O leitor vai sendo ensinado pela escritura, cujos fragmentos-linguagem vão recuperando outros, a manipular a linguagem, pondo em atuação a memória da leitura, na medida em que reconhece situações-palavras, já conhecidas sob forma diferente, em alguma outra região do texto.

Nessa área III, portanto, será a leitura o ponto central, cuja receptividade é questionada em prol de uma atividade, que reconstitua com a escritura o seu Memorial.

A dinâmica progressiva/regressiva da linguagem se atualiza com uma força avassaladora, repondo as áreas anteriores, diretamente, de modo a terem sua montagem memorialista percebida pela leitura.

Assim, o eixo estrutural de Memórias Póstumas, que antes (no Delírio) era imagem, impressão total, agora é fruto de um trabalho inter-relacional escritura/leitura, que, ao seguir a linha genealógica da linguagem, nas suas idas e vindas pelo espaço textual, vai compondo um verdadeiro diagrama<sup>4</sup>, tradutor icônico das relações que a estrutura profunda configura.

Para melhor percebermos esse diagrama, nos fixaremos, primeiro, nas relações que se estabelecem entre os capítulos

---

<sup>3</sup>"Essas duas espécies de objetos - aqueles de que temos consciência imediatamente e aqueles de que temos consciência mediatamente - existem em toda consciência. Alguns elementos (as sensações) estão inteiramente presentes durante todos os instantes de sua duração, enquanto outros (como o pensamento) são ações que têm começo, meio e fim e consistem na congruência da sucessão de sensações que atravessam o espírito. Não podem estar imediatamente presentes, mas devem estender-se por alguma porção do passado ou do futuro". (Peirce, obra citada, p. 55).

<sup>4</sup>"Os hipo-ícones, de acordo com o modo de primariedade de que participem, admitem uma divisão grosseira... aqueles que representam as relações - principalmente relações diádicas ou relações assim consideradas - das partes de uma coisa, utilizando-se de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas..." (Peirce, obra citada, p. 117).

(com exceção do Delírio), compostos por blocos-linguagem móveis e coordenados entre si, em deslocamentos constantes pelo texto à procura de outras configurações de linguagem análogas, que a interpretem verbal, sonora ou graficamente.

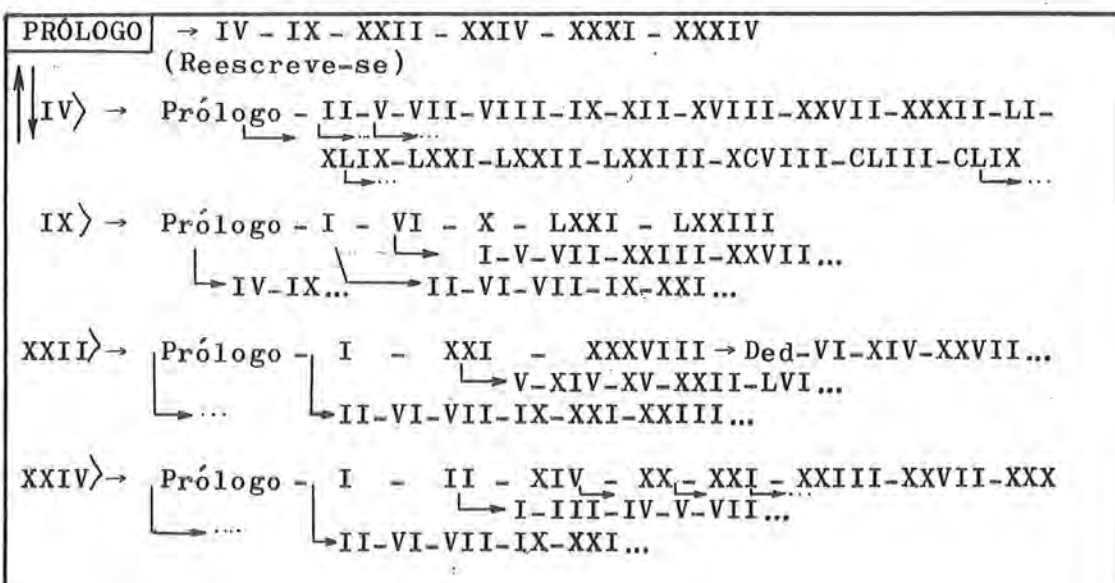
A coordenação e a analogia, regendo a construção dos capítulos, dão a cada um deles a propriedade de distribuir seu corpus-linguagem pelos outros, ou, inversamente, ser objeto dessa distribuição.

Para falarmos em termos mais concretos, tomamos os 50 primeiros capítulos por ponto de referência (tal qual se fez, anteriormente, com o Delírio) na tentativa de perceber sua distribuição pelos outros blocos-linguagem.

Vimos, então, que a possibilidade de tradução variava de capítulo para capítulo - uns, com maior densidade de linguagem, se reescreviam por número maior de fragmentos-linguagem, como os capítulos II, IV, XIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XLI; outros, menos densos, tinham número mais reduzido de interpretantes como os capítulos Dedicatória, Prólogo, I, III, V, IX, XI, XIII, XVI, XVII, XVIII, XX, XXII, XXIII, XXXI, XXXV, XXXVII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, L. No entanto, nenhum deles ficou isolado, sem que fosse reescrito por outro.

O curioso foi que os contatos de linguagem começaram a se ampliar, cada vez mais.

Tomemos um capítulo para efeito de exemplificação:





ção de cada uma delas levará à montagem de outro livro.

O leitor, nesse caso, poderá recortar blocos - linguagem das mais variadas formas e, com eles, produzir uma colagem, que, por essa organização fragmentada e precária, traduz, iconicamente, suas Memórias.

Transforma-se o conceito de livro: de fixo que era, montado por um conjunto de páginas e capítulos que obedecem a uma ordem determinada, passa a constituir um livro-móvel, irradiador de outros possíveis livros, na medida em que é manipulado pela mente interpretadora de um leitor, co-participante do processo.

Nada melhor do que um pequeno esboço de "colagem" para concretizar o que dissemos:

(Prólogo) Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. / (IV) Todavia importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado /

(Prólogo) Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romanece usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião /

(XXIV) O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. / (Prólogo) Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. / (XXII) Não, não alonguemos o capítulo / (Prólogo) O melhor prólogo é o que contém menos cousas ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre; não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil an-

tever o que poderá sair desse conúbio./ (IX) Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravatas nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quartelão / (Prólogo) Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. //...

Feito isto, é chegado o momento de nos deslocarmos para o capítulo VII (Delírio), a fim de percebermos suas relações — por semelhança e diferença — com os demais capítulos de Memórias Póstumas.

### 1. Semelhanças

#### 1.1. Reversibilidade de escrituras

Quer do capítulo VII, quer de qualquer outro que se tome por referência, estabelece-se, de forma direta ou indireta, uma cadeia de reescrituras, na direção progressiva (dele para outros →) ou regressiva (dos outros para ele ←)

#### 1.2. Montagem coordenativa regida pelo princípio da analogia

#### 1.3. Mobilidade intra/inter-capítulos

### 2. Diferenças

2.1. Maior densidade informacional do capítulo VII em relação aos demais, já que se reescreve por 64 capítulos, enquanto que os outros dois capítulos, dentre os demais, com maior densidade de linguagem (capítulos II e XXXIII) chegam a atingir, proporcionalmente, apenas 50% das possibilidades de reescritura do VII.

Capítulo VII reescreve-se diretamente por 64 capítulos Capítulo II reescreve-se diretamente por 32 capítulos Capítulo XXXIII reescreve-se diretamente por 38 capítulos	}	50%
--	---	-----

2.2. Linguagem cinematográfica estruturada em VII e recuperada, apenas fragmentariamente, por alguns blocos-linguagem.

2.3. Síntese da narrativa

2.3.1. Construção de um discurso delirante, concretizado pela superposição de imagens, que vão traduzir a "condensação viva de todos os tempos" (alegoria), após a subida à montanha. (recuperação do discurso alegórico-bíblico da área III)

2.3.2. Construção de discurso conceitual ao definir o delírio como fenômeno mental inconsciente, em contraposição ao consciente (recuperação do discurso conceitual das áreas I e III e da montagem paradoxal, presente nas áreas Introdutória. I e III)

2.3.3. Estruturação de linguagem figurada (oxímoros: sol de neve/mãe e inimiga; comparações: silêncio igual ao do sepulcro) [Recuperação do discurso figurado presente nas áreas Introdutória (Prólogos), I e III]

2.3.4. Elaboração de reescrituras

Nível I: Escritura semiótica

- verbal reescrito por não-verbal: linguagem cinematográfica desmontável em:

{	sons	
	cores	
	imagens	( <u>código sinestésico</u> )
	cheiros	
	relevo das figuras (tato)	

- verbal reescrito pelo "tipo" gráfico em "Sultão".

- ou ainda, visto regressivamente, não-verbal reescrevendo o verbal.

Nível II: Reescrituras num nível metalinguístico do próprio processo

- Educação de Brás Cubas, narrador e leitor pelo discurso "delirante".

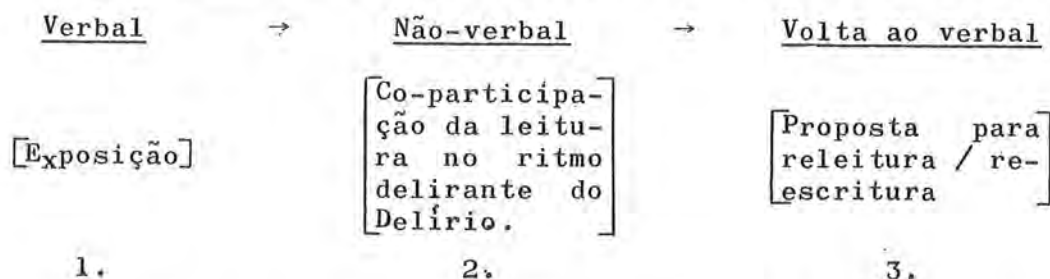
Estágios do processo educativo:

1 - Exposição didática de Pandora.

2 - As provas em graus ascendentes: desde o testar de seu código sensitivo, localizações espaço-temporais, até atingir a vivência do próprio processo (ápice: subida da montanha), pela sobreposição delirante de imagens-palavras.

3 - As "correções" a partir do próprio hipopótamo: "Engana-se, nós vamos à origem dos tempos"... "Mas se nós caminhamos para trás!" ou de Pandora: "Não te assustes... minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma".

4 - A passagem pelas três etapas do processo educativo:



Ao chegar a 3, a lição está aprendida e o leitor é capaz de preencher o espaço aberto pelas reticências finais, articulando as cenas delirantes de novas maneiras (Proposição para reler e reescrever, simultaneamente).

É a "colagem" que a leitura pode construir, no interior do próprio capítulo VII, pelo deslocamento de blocos-linguagem. Algumas possibilidades:

a) Cena final (gato/bola) no início/Discurso conceitual deslocando-se da situação inicial para final / demais cenas mantendo a mesma ordem.

b) Inversão total da montagem, que, ao invés de caminhar das formas definidas para indefinidas, faria o contrário (indefinidas → definidas).

Assim a nova ordem seria:

cena 1: gato/bola / cena 2 → (crescimento) - hipopótamo. / cena 3:

(amplitude total do espaço) subida à montanha e montagem do "espetáculo delirante" / cena 4: Pandora e comunicação com Brás Cubas / cena 5: a viagem no hipopótamo / cena 6: Suma Teológica / cena 7: mandarim/barbeiro / cena 8: discurso conceitual.

Portanto, o Delírio já recupera, sinteticamente, a montagem do livro de Memórias. Nele se "condensam" as mais variadas formas de linguagem, oferecendo-nos, pela fusão de imagens-palavras, a sua gênese semiótica, o quadro conciso de suas "Memórias".

Por tudo isto, sua semelhança de estruturação com o "haikai"<sup>5</sup> - o que o Delírio é em relação ao texto. (Confirma-se, assim, o problema levantado, ao final do capítulo 7, sobre a capacidade do Delírio conter em si a macro-narrativa).

A partir deste "lance", as linguagens começam a se proliferar em todas as direções, constituindo verdadeiras "constelações" que, por movimentos regressivos/progressivos, vão retornando àquelas que as geraram e produzindo novas formas de linguagem, numa amplitude e complexidade crescentes.

O Delírio seria então, à semelhança do "Lance de dados" de Mallarmé, um ponto, sem localização fixa no corpo textual, o qual, uma vez lançado, vai engendrando novos pontos-linguagem, autônomos para criar outros, até que não se distinga mais o ponto inicial do processo, perdido no entrecruzar, cada vez mais complexo, de linhas (vide figura 42).

Este "arabesco" de linguagens é a dissolução do líame central, ao qual o texto deveria se subordinar, em prol da mobilidade circular (progressiva/regressiva) das "constelações" em torno de arestas fragmentadas de uma "frase" capital ("O Delírio" /ou/ "Um coup de dés jamais n'abolira le hasard"), cujo princípio organizador ao se distribuir, fragmentariamente, pelas "constelações", dá-lhes o mesmo caráter que o norteia: a geração

---

<sup>5</sup>A proximidade do "haikai" da montagem cinematográfica já foi

de linguagens.

Neste instante, não há mais por que se falar em capítulos, livro ou áreas de linguagem (estas foram, simplesmente, "modos" de discretizar a escritura, a fim de facilitar a análise), que se desintegram pelas constantes "travessias" de blocos textuais.

Essa "avalanche" de linguagens rompe com todas as fronteiras, expandindo-se para além dos limites que o livro lhe estabelece, estilhaçando-o num número infinito de articulações, sempre abertas para possíveis sintonias com outros modos de configurar linguagem.

É o texto na sua dinâmica com outros textos a constituir um espaço inter-textual, cada vez mais amplo, sempre pronto a estabelecer contatos com outras formas de linguagem, num acrescentar contínuo de novos capítulos à genealogia da linguagem.

Produtividade sem produto. Texto

Concretiza-se a Teoria contemporânea sobre o texto, proposta no capítulo 3.

Com efeito, é em Memórias Póstumas que o "laboratório de linguagens" é desvendado ao leitor, numa escavação em profundidade, que parte do fato em si - morte de um autor(-defunto) - para propor, por oposição, novo referente: a vida de um defunto-autor através do livro: "Memórias Póstumas".

Estas "Memórias" vão perpassando por significações outras: Memória do narrador-defunto a lembrar fatos de sua vida; memória a orientar o percurso associativo da linha narrativa; até culminar com a memória que a própria linguagem vai tecendo por associações de blocos-linguagem (verbais/não-verbais).

---

observada por Eisenstein (citado por Haroldo de Campos), e vem comprovar a pertinência haikai/Delírio, onde a preocupação é "manter o encadeamento sintético da sequência de tomadas visuais unificadas - como num processo cinematográfico de montagem e fusão" (Campos, Haroldo de "Visualidade e concisão na poesia japonesa" em "A arte no horizonte do provável", SP., Perspectiva, 1969, p.p. 55/63).

Simultaneamente a esta memória da escritura, faz-se a da leitura, na medida em que deve estar sempre alerta para lembrar-se da região do texto em que se encontra determinado bloco-linguagem, capaz de conectar-se com tal outro.

É este Memorial de linguagens, numa palavra, o objeto a que se propõe "Memórias Póstumas", na reconstituição da "História generativa das linguagens" (verbal/não-verbal), a qual, nesse sentido, se dá como produção infinita de sentidos, pois é justamente por ela que essa gênese se faz.

Tal produção, ao se realizar dentro do universo sígnico de modo que uma configuração de linguagem seja objeto para que outra venha interpretá-la, põe em exercício a noção de Interpretante. (Peirce), elemento-chave do processo memorialista, que avança em movimentos regressivos/progressivos, graças a ele.

É esta circularidade que impede a fixação de unidades mínimas hierárquicas, de sorte que a significância revela um complexo-linguagem molecular "O Delírio", que se estilhaça pelo espaço textual em outros complexos-linguagem intercomunicantes, estabelecendo verdadeiras "constelações" em contínuas dissociações/associações.

Sendo assim, qualquer tentativa de discretizar um bloco-linguagem leva, necessariamente, a outros, fragmentados nas suas camadas interiores.

Foi esse fluxo de linguagens, que nos levou a perceber, quando da análise das áreas Introdutória / I e II, índices que apontavam para outras, ainda por vir, ou para aquelas já passadas. O fato de termos separado a área III do conjunto se explica devido à intensidade que aí toma a inter-textualização, de modo que desaparecem as linhas limítrofes de capítulos, áreas e do próprio livro, para deixar em campo, apenas, essa tecitura/movente de linguagens a se escreverem... lerem... reescreverem... rele-rem... infinitamente, nesse texto poético-metalinguístico.

E foi aí que a eficácia de nossa leitura crítica se manifestou, na medida em que não procurou fixar caminhos, desarti-

culando até mesmo aqueles que havia estabelecido numa primeira etapa (as áreas de linguagem que, aliás, não deixaram de ter função-suporte para que, numa segunda etapa, o engendramento da significância fosse percebido em profundidade), a fim de revelar, fiel à dinâmica textual, seu modo específico de articulação.

Ao se fazer memória-linguagem, nossa leitura pode, também, fazer-se escritura, produzindo novos contatos textuais para "Memórias Póstumas" - Un coup de dés, Educação pela Pedra, Bíblia, cinema, gestualidade - capazes de traduzi-lo, projetando-o para novas possibilidades no espaço inter-textual.

Nesse sentido, o caráter escritível-ilegível de "Memórias Póstumas" que, pela densidade de sua construção, projeta-se em conexões sempre possíveis com outros textos, perpassando os séculos. Por estas Memórias, não só se ensina a leitura a caminhar da passividade à atividade, porém, mais que isso, ensina-se, pelo manuseio da escritura/leitura, o que é o texto poético e a Literatura, enquanto Ciência da linguagem poética.

Atesta-se sua modernidade enquanto texto e posicionamento frente à Literatura, vista a partir de seu enfoque mais atual - o semiótico - que a coloca em inter-textualidade com outros textos da Cultura, nela fragmentados.

## APÊNDICE

CAPÍTULO VII (Delírio) ←	→ REESCRITURAS
	1. Dedicatória (já vistas as relações no capítulo 7).
	2. Capítulo I
<p>"Tens razão, disse eu, <u>a coisa é divertida e vale a pena, - talvez monótona - mas vale a pena.</u> Quando João amaldiçoava o dia em que fora concebido, é porque <u>lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo: Vamos lá, Pandora, abre o ventre e digere-me...</u>"</p>	<p>"foi assim que me encaminhei para o undiscovered country de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas <u>pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. Tarde é aborrecido.</u>"</p>
	3. Capítulo IV
	4. Capítulo II
	<p>(Idéia fixa no trapézio) (relações já vistas no capítulo 7).</p>
	5. Capítulo V
<p>"Por que te hás de golpear a ti mesma, matando-me? - <u>Porque já não preciso de ti. Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem.</u>"</p>	<p>"Vinha a <u>corrente de ar, que vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens.</u>"</p>

<p>Vi chegar um hipopótamo que me ar- rebatou ... com alguma arte lhe dis- se que a viagem me parecia sem des- tino. - Engana-se, replicou o animal, nós vamos à origem dos séculos ... - Bem, paremos na tenda de Abraão. - Mas se nós caminhamos para trás! redargüiu motejando a minha caval- gadura."</p>	<p>6. Capítulo VI</p> <p>"e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fomos am- bos, porque um Ezequias miste- rioso fizera recuar o sol até os dias juvenis."</p> <p>Capítulo I</p> <p>... "e a imaginação dela, como as cegonhas que um ilustre viajan- te viu desferirem o vôo desde o Ilisso às ribas africanas, sem embargo das ruínas e dos tempos, - a imaginação dessa senhora tam- bém voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma Á- frica juvenil ... Deixa-la ir; lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos pri- meiros anos."</p> <p>7. Capítulo XXIII</p> <p>... "nada menos que uma renascen- ça. O espírito como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurrô da vida."</p> <p>8. Capítulo IX</p> <p>"E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior tran- sição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há ju- ventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui co- mo chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci."</p> <p>9. Capítulo XXVII</p> <p>"Mas é isso mesmo que nos faz se- nhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas im- pressões e a vaidade dos nossos afetos."</p>
---	--

	10. Capítulo X
... "a <u>melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo.</u> "	... "E eu atraído pelo <u>chocalho de lata, que minha mãe agitava diante de mim, lá ia para a frente.</u> "
	11. Capítulo XXVIII
	... "E foi por <u>diante o mágico, a agitar diante de mim um chocalho, como me faziam em pequeno, para eu andar depressa.</u> "
	12. Capítulo XIII
... "Sobe e olha. Isto dizendo, <u>arrebatou-me ao alto de uma montanha.</u> ... a resposta foi <u>compelir-me fortemente o olhar para baixo, a ver os séculos que continuavam a passar...</u> "	"Que <u>querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e postura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras.</u> "
	13. Capítulo XIV
"Vi chegar um <u>hipopótamo que me arrebatou ... e perguntando-lhe se era descendente do cavalo de Aquiles ou da asna de Balão ...</u> ... <u>íamos devorando caminho e a planície voava debaixo de nossos pés.</u> "	... "era um <u>lindo garção... que entrava na vida de botas e esporas ... cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz.</u> "
	14. Capítulo XV
	... "gastei <u>trinta dias para ir do Rocio grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel do cego desejo, mas o asno da paciência ...</u> "
	15. Capítulo XVII
"Ao contemplar tanta calamidade, <u>não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar, nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir...</u> <u>Então encarei-a com olhos suplices e pedi mais alguns anos.</u> "	... "Tive <u>ímpetos de a estrangular ... Ia talvez fazê-lo; mas a ação trocou-se noutra; fui eu que me atirei aos pés dela contrito e suplice ... pedi-lhe com lágrimas que me não desamparasse ... Marcela ... brandamente me desviou e, com um ar enfastiado:</u> - Não me aborreça."

	16. Capítulo XVIII
"Ela ria, como um escárnio, e <u>sua-se</u> , como uma ilusão."	"E aí, como um escárnio, vi o <u>olhar de Marcela</u> ; aquele olhar que pouco antes me dera uma <u>sombra de desconfiança</u> ."
	17. Capítulo XIX
"Vamos lá, <u>Pandora, abre o ventre, e digere-me...</u> "	..." <u>A vaga abriu o ventre, acolheu o despojo, fechou-se ...</u> "
	18. Capítulo XXIV
"Que me conste, ainda ninguém <u>relatou seu próprio delírio ... reflexões de cérebro enfermo ...</u> "	..." <u>Jamais o problema da vida ou da morte me oprimira o cérebro; nunca até esse dia me debruçara sobre o abismo do Inexplicável; faltava-me o essencial, que é o estímulo, a vertigem.</u> "
	19. Capítulo XXXI
	(Borboleta preta)
	20. Capítulo XXXIII
..." <u>Sou tua mãe e tua inimiga ... minha inimizada não mata; e sobretudo pela vida que se afirma.</u> "	" <u>Esse contraste faria suspeitar que a Natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita se coxa? por que coxa, se bonita?</u> "
	21. Capítulo XCVIII
	" <u>Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal l'ange et la bête, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas.</u> "

<p>... "eu via tudo o que se passava diante de mim - flagelos e delícias - desde essa cousa que se chama glória, até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria aumentando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor..."</p>	22. Capítulo XXXIV
	<p>"Meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo o gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louça, os autos, as farsas ... um pandemônio."</p>
	23. Capítulo XLV
	<p>"Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou as medidas do caixão; caixão, essa, tocheiros, convites, convidados..."</p>
	24. Capítulo LI
	<p>"Queres ver o que fizeste, Cubas? E a boa dama sacou um espelho e abriu-o diante dos olhos. Vi ... a meia dobra ... multiplicando-se por si mesma - ser dez - depois trinta - depois quinhentas."</p>
	25. Capítulo LIII
	<p>... prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, - ... vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes ... "</p>
	26. Capítulo XC
	<p>... "esse embrião tinha a meus olhos todos os tamanhos e gestos: ele mava, ele escrevia, ele valsava, ele era o interminável nos limites de um quarto de hora - baby e deputado, colegial e pintalegrete ... "</p>
	27. Capítulo LXX
	<p>"Amanhã pode lá dormir um eclesiástico, depois um assassino, depois um ferreiro, depois um poeta e todos abençoarão esse canto de terra, que lhes deu algumas ilusões."</p>
	28. Capítulo LXXV
	<p>"Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez ... "</p>

	29. Capítulo XXXVI
... "e essa figura, - nada menos que a <u>quimera da felicidade</u> , - ou <u>lhe fugia perpetuamente</u> , ou <u>deixava-se apanhar pela fralda</u> , e o <u>homem a cingia ao peito</u> , e então <u>ela ria, como um escárnio</u> , e <u>sumia-se como uma ilusão</u> ".	"Então considere <u>que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra</u> , porque, <u>fazendo doer os pés</u> , dão azo ao <u>prazer de as descalçar</u> ... ... e aí tens a <u>felicidade barata</u> ..."
	30. Capítulo XCI
	"É o gosto de <u>haver enfim apanhado a verdade e a felicidade</u> . <u>Ei-las na minha mão</u> essas duas <u>esquivas</u> ".
	31. Capítulo CLIV
	"Crê que os navios são dele; <u>uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra</u> ".
	32. Capítulo XLI
"Só então pude ver-lhe de perto o rosto, que era enorme. <u>Nada mais quieto</u> ; nenhuma <u>contorção violenta</u> , nenhuma <u>expressão de ódio ou ferocidade</u> , <u>a feição única, geral, completa</u> , era a da <u>impassibilidade egoísta</u> , a da <u>eterna surdez</u> , a da <u>vontade imóvel</u> ... Ao mesmo tempo, <u>nesse rosto de expressão glacial</u> , havia um <u>ar de juventude</u> , <u>mescla de força e viço</u> ..."	" <u>Virgília, calada, fazia estalar as unhas</u> ... ela porém não me respondia nada, nem olhava para mim. <u>Menos o estalido</u> , era a <u>estátua do Silêncio</u> ... esse conjunto de cousas <u>dava-lhe ao rosto uma expressão média</u> , entre <u>cômica e trágica</u> .
	Capítulo XVII
	... " <u>Marcela deixara-se estar sentada</u> , a <u>estalar as unhas nos dentes</u> , <u>fria como um pedaço de mármore</u> ".

	33. Capítulo XLII
<p>"Era o meu delírio que começava...  <u>Primeiramente</u> tomei a figura...      Logo depois senti-me transformado...      Ultimamente restituído à forma humana...  <u>os séculos desfilavam num turbilhão... amor multiplicando a miséria, miséria agravando a debilidade... a cobiça... cólera... inveja... enxada... pena... ambição... fome... vaidade"</u>...</p>	<p>"Dá-se movimento a uma bola...  <u>rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou.</u> Suponhamos que a primeira bola se chama Marcela... a segunda Brás Cubas, - a terceira Virgília... Marcela recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas...      ... e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocaram os extremos sociais".</p>
	34. Capítulo LXVIII
	<p>"Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro".</p>
	35. Capítulo LXIX
	<p>Outrora fui Romualdo, mas adoeci e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro... que fiquei Tártaro... O tártaro, tem a virtude de fazer Tartaros".</p>
	36. Capítulo CIX
	<p>"Meu espírito (permitam-me aqui uma comparação de criança!), meu espírito era naquela ocasião uma espécie de peteca. A narração do Quincas Borba dava-lhe uma palmada, ele subia, quando ia a cair, o bilhete de Virgília dava-lhe outra palmada, e ele era de novo arremessado aos ares..."</p>
	37. Capítulo CLIII
	<p>"Dormi, sonhei que era nababo, e acordei com a idéia de ser nababo".</p>

	38. Capítulo XLVIII
<p>"Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta?"</p>	<p>"Minha intenção era <u>fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo</u>".</p>
	39. Capítulo CXVII
	<p>"O mesmo direi de um <u>indivíduo que estripa o outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado</u>"... (não só este trecho mas todo o capítulo é uma reescritura do Delírio, como já vimos).</p>
	40. Capítulo CXXVI
	<p>"Quincas Borba explicou-me que <u>epidemias eram úteis à espécie... havia uma vantagem... a sobrevivência do maior número</u>. Chegou a perguntar-me se, no meio do luto geral, não <u>sentia eu algum secreto encanto de ter escapado às garras da peste</u>".</p>
	41. Capítulo CXLII
	<p>"<u>Não estava bem certo de disputar comida aos cães... Disputá-la aos outros homens é mais lógico, porque a condição dos contendores é a mesma, e leva o osso o que for o mais forte</u>".</p>
	42. Capítulo CXLIX
	<p><u>A persistência do benefício na memória de quem o exerce... recebe-se uma convicção de superioridade sobre outra criatura...</u>  <u>Por que é que uma mulher bonita olha muitas vezes para o espelho... porque isso lhe dá certa superioridade sobre uma multidão de outras mulheres menos bonitas ou absolutamente feias?</u></p>
	43. Capítulo CXXXI
<p><u>... "o homem... sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso"</u>...</p>	
44. Capítulo CXLI	
<p>" - <u>Lutar</u>. Podes escachá-los ou não; <u>o essencial é que lutes</u>. <u>Vida é luta</u>. Vida sem luta é um mar morto no centro do organismo universal".</p>	
45. Capítulo CXXXVII	
<p>" - <u>É preciso ser homem! Ser homem! Ser forte! lutar! vencer! brilhar! influir! dominar!</u>"</p>	

	46. Capítulo LIV
<u>"Não importa ao tempo o minuto que passa, mas o minuto que vem. O minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer em si a eternidade e traz a morte e parece como o outro. Mas o tempo subsiste... Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário"</u> .	... "o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tique-taque so- turno, vagoroso e seco parecia dizer a cada golpe que eu ia ter um instante menos de vida. Ima- ginava então um velho diabo, sen- tado entre dois sacos, o da vi- da e o da morte, a tirar as moe- das da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim: - Outra de menos... - Outra de menos... "... Invenções há, que se transfor- mam ou acabam; as mesmas insti- tuições morrem; o relógio é de- finitivo e perpétuo".
	47. Capítulo CXII
	... "O tempo caleja a sensibilidade e oblitera a memória das cou- sas... o filho cresceria... o prestígio público e a velhice depois, a doença, o declínio, a morte... e estava fechado o li- vro da vida".
	48. Capítulo CXIX
	"Matamos o tempo; o tempo nos enterra".
	49. Capítulo LVII
<u>"Grande lascivo, espera-te a vo- luptuosidade do nada"</u> .	"e digo mal, comparando-nos a bois, porque nós éramos outra espécie de animal menos tardo, mais velhaco e lascivo".
	50. Capítulo LXXI
... " <u>colaborando assim na obra mis- teriosa com que entretinha a ne- cessidade da vida e a melancolia do desamparo</u> ".	... " <u>expedir alguns magros capít- ulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade</u> ".
	51. Capítulo LXXVI
<u>"e via o amor multiplicando a mi- séria, e via a miséria agravando a debilidade..."</u>	"Donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estreme da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheiro- sa e sã".

	52. Capítulo LXXXV
"Isto dizendo, <u>arrebatou-me ao alto da montanha...</u> "	"Esse foi, <u>cuido eu, o ponto máximo do nosso amor, o cimo da montanha, donde por algum tempo divisamos os vales de leste e de oeste... Repousado esse tempo, começamos a descer...</u> "
	53. Capítulo LXXXVI
"Contemplei... <u>uma cousa única... Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago</u> ".	"Um fluido sutil percorreu todo meu corpo: <u>sensação forte, rápida, singular, que eu não chegarei jamais a fixar no papel</u> ".
	54. Capítulo LIX
..." Já então tranquilo e resoluto, <u>não sei até se alegre. Talvez alegre.</u>	..."parecia resignado aos golpes da fortuna; e <u>não sei até se contente. Talvez contente.</u>
	55. Capítulo LXXXVII
"O <u>silêncio daquela região era igual ao do sepulcro</u> ".	..."Virgília nutria grandes esperanças em que esse velho parente, <u>avaro como um sepulcro, lhe amparasse o futuro do filho</u> ".
	56. Capítulo CIII
	"Lembra-me sim que na agitação caiu um brinco de Virgília, que eu inclinei-me a apanhá-lo, e que a mosca de há pouco trepou ao brinco, levando sempre a formiga no pé. Então eu, com a delicadeza nativa de um homem do nosso século, pus na palma da mão aquele casal de mortificados; calculei toda a distancia que ia de minha mão ao planeta Saturno, e perguntei a mim que interesse podia haver num episódio tão mofino... eu pedi um grampo a Virgília, a fim de separar os lous insetos... Pobre mosca! Pobre formiga!" (Recuperação do capítulo XXXI – Borboleta Preta - ; ambos reescrevem o Delírio pela substituição: Pandora → Brás Cubas Brás Cubas → mosca/formiga ↓ Brás Cubas → borboleta preta)

	57. Capítulo CIX
"... e o homem, nu e desarmado... fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia a esfera das nuvens..."	... "gregos, sub-gregos, anti-gregos, toda a longa série dos homens têm se debruçado sobre o poço para ver sair a verdade, que não está lá. Gastaram cordas e caçambas, alguns mais afoutos desceram ao fundo e trouxeram um sapo"...
	58. Capítulo CXVI
... "Nós vamos à origem dos séculos... - Bem, paremos na tenda de Abraão. - Mas se nós caminhamos para trás! redarguiu motejando a minha cavalgadura".	... "entornava as cartas antigas, dos amigos, dos parentes, das namoradas... e abria-as todas, lia-as uma a uma, e recompunha o pretérito. ... Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas, não gostarás o prazer de ver-te, ao longe, na penumbra..."
	59. Capítulo CXXXV
" - Tens razão... a cousa é divertida e vale a pena... Quando Jó amaldiçoava o dia em que fora concebido é porque lhe davam ganas de ver cá de cima o espetáculo..."	... "Espetáculo cujo fim é divertir o planeta Saturno, que anda muito aborrecido".
	60. Capítulo CL
... "A vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a História e a Civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio... colaborando assim na obra misteriosa com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo".	... "a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, como o corpo alimenta seus parasitas. ... o homem executa à roda do grande mistério um movimento duplo de rotação e translação, tem os seus dias desiguais como os de Júpiter, e deles compõe o seu ano mais ou menos longo".
	61. Capítulo CLII
... "Levo na minha bolsa os bens e os males... Já não preciso de ti... egoísmo, não tenho outra lei... as gerações se superpunham às gerações... todas elas pontuais na sepultura".	... "Meiga Natura! A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano, não cheira à origem, e tanto se colhe do mal, como do bem. A moral repreenderá... é o que não te importa, implacável amiga, uma vez que lhe recebeste pontualmente as lágrimas".

<p>... "Ao contemplar tanta <u>calamidade</u>, não pude reter um <u>grito de angústia</u>...  <u>fazia-se a História e a Civilização e o homem, nu e desarmado, ar-mava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio</u>... <u>fazia-se orador, mecânico, filósofo</u>... <u>colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo</u>".</p>	<p>62. Capítulo CLX</p> <p>"Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; por que ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria".</p>
<p>... "Eu não sou somente a vida, <u>sou também a morte e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei, grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada</u>".</p>	<p>63. Capítulo CLI</p> <p>"E aliás, gosto dos <u>epitáfios</u>, eles são entre a gente civilizada, uma <u>expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar a morte um far-rapo ao menos da sombra que passou</u>. Daí vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que <u>sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos</u>".</p>
<p>... "Minha <u>inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo</u>... <u>Provarás ainda por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria</u>...  ... por que te hás de golpear a ti mesma matando-me?  - <u>Porque já não preciso mais de ti</u>".</p>	<p>64. Capítulo CXLIV</p> <p>"No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: <u>amanheceu morta; saiu da vida as escondidas, tal qual entrara</u>. Outra vez perguntei a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram D. Plácida a luz, num momento de <u>simpatia específica</u>. Mas adverti logo que, se não fosse D. Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos... <u>tal foi, portanto, a utilidade da vida de D. Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo?</u></p>

## BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

1. ARNHEIM, Rudolf - Arte Y Percepción Visual, Argentina, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962.
2. BARBARO, Umberto - Elementos de estética cinematográfica, R. J. Civilização Brasileira, 1965.
3. BARTHES, Roland - "De l'oeuvre au texte" em Revue d'esthetique, nº 3, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1971.
4. BARTHES, Roland - Elementos de semiologia, SP, Cultrix, 1971.
5. BARTHES, Roland - S/Z, Paris, Seuil, 1970.
6. BENSE, Max - Pequena Estética, S.P. Perspectiva, 1971.
7. BRAGA, Maria Lúcia Santaella, tese de doutoramento "Manuel Bandeira e a poética do elemento lexical".
8. CAMPOS, Haroldo de - A arte no horizonte do provável, S.P. Perspectiva, 1969.
9. CAMPOS, Haroldo de - Metalinguagem, R.J. Vozes, 1970.
10. CHERRY, Colin - A comunicação humana, S.P. Cultrix, 1971.
11. COHEN, Jean - "Théorie de la figure" em Communications-16 - Paris, Seuil, 1970.

12. COPI, Irving M. - Introdução à lógica, S.P. Ed. Mestre Jou, 1968.
13. Dicionário de Literatura, direção de Jacinto do Prado Coelho, R.J. Companhia Brasileira de Publicações, 1969.
14. DUBOIS, J. - Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970.
15. EISENSTEIN, Serguei - Reflexões de um cineasta, R.J. Zahar, 1969.
16. FERRARA, Lucrecia D'Aléssio - "O texto estranho" em O Estado de São Paulo, 17 de novembro de 1974.
17. FERRARA, Lucrecia D'Aléssio - "A convergência das paralelas" em Revista da Universidade Católica de São Paulo, vol. XLII, janeiro-dezembro de 1972.
18. JAKOBSON, Roman - Linguística.e Comunicação, S.P. Cultrix, 1970.
19. JAKOBSON, Roman - Linguística.Poética.Cinema, S.P. Perspectiva, 1970.
20. KRISTEVA, J. - Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
21. KRISTEVA, J. - "Sémanalyse et production de sens" em Essais de Sémiotique Poétique, Paris, Larousse, 1972.
22. LOTMAN, Iouri - "Le hors - texte" em Change 6, Paris, 1971.
23. LOTMAN, Iouri, e Pyatigorsky A.M. - "Le texte et la fonction" em Semiótica, Mouton, 1969.
24. LOTMAN, Iouri - "Texte et hors-texte" em Change-14, Paris, 1973.
25. MATES, Benson - Lógica Elementar, S.P. Nacional, 1968.
26. PAZ, Octavio, Signos em rotação, S.P. Perspectiva, 1972.
27. PEIRCE, Charles Sanders - "Escritos coligidos" em Os Pensadores, S.P. Abril Cultural, 1974.

28. PEIRCE, Charles Sanders - Semiótica e Filosofia, S.P. Cultrix, 1972.
29. PIGNATARI, Decio - Informação - Linguagem - Comunicação, S.P., Perspectiva, 1970.
30. PIGNATARI, Decio - Semiótica e Literatura, S.P., Perspectiva, 1974.
31. POUND, Ezra - ABC da Literatura, S.P. Cultrix, 1970.
32. PUDOVKIN, Vsevolod - Argumento e realização, Lisboa Ed. Arcádia, 1961.
33. SALMON, Wesley C. - Lógica, R.J. Zahar, 1971.
34. SAUSSURE, F. - Curso de Linguística Geral, S.P. Cultrix, 1970.
35. TODOROV, Tzvetan - Estruturalismo e Poética, S.P. Cultrix, 1970.
36. TODOROV, Tzvetan - Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE MACHADO DE ASSIS

1. ALPI, Giuseppe - Memorie Postume de Braz Cubas, Lanciano, R. Carabba, 1929.
2. ASSIS, Machado de - Memórias Póstumas de Brás Cubas, S.P., Cultrix, 1965.
3. CAMARA, J. Mattoso (Jr.) - Ensaio Machadianos, R.J., Livr. Acadêmica, 1962.
4. CASTELLO, José Aderaldo - Realidade e ilusão em Machado de Assis, S.P., Ed. Nacional, 1969.
5. CARPEAUX, Otto Maria - Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira, R.J., Ed. Ouro, 1968.
6. COUTINHO, Afrânio - A filosofia de Machado de Assis, R.J., Livr. São José, 1959.
7. FONSECA, Gondin da - Machado de Assis e o hipopótamo, S.P., Ed. Fulgor, 1960.
8. GOMES, Eugênio - Espelho contra Espelho, S.P., Instituto Progresso Editorial S/A., 1949.
9. GOMES, Eugênio - "O realismo gráfico em Machado de Assis", em O Estado de São Paulo, 13 de abril de 1957.
10. GOMES, Eugênio - "Brás Cubas à roda da vida", "Os silêncios de Brás Cubas", em Prata da casa, R.J., Ed. A Noite.
11. GROSSMAN, William L. - Epitaph of a small winner, London, W.H. Allen, 1953.

12. JUCÁ, Cândido (Filho) - O pensamento e a expressão em Machado de Assis, R.J., Graf. Apollo, 1939.
13. JÚNIOR, Peregrino - "Biografia de um livro sobre Machado de Assis", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958.
14. KAYSER, Wolfgang - Análise e interpretação da obra literária, Coimbra, Arménio Amado, 1967.
15. LAVALADE, R.Chadebec - Mémoires d'outre-tombe de Braz Cubas, R. J., Atlântica, 1944.
16. MAGALHÃES, Raimundo (Jr.) - Ao redor de Machado de Assis, R.J., Civilização Brasileira, 1958.
17. MAGALHÃES, Raimundo (Jr.) - Machado de Assis desconhecido, R.J., Civilização Brasileira, 1955.
18. MASSA, Jean-Michel - Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis, (1957-1958), R.J., Livr.S.José.
19. MEYER, Augusto - A chave e a máscara, R.J., Ed. O Cruzeiro, 1964.
20. MEYER, Augusto - "De Machadinho a Brás Cubas", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958.
21. MEYER, Augusto - "O Delírio" em Machado de Assis, P.Alegre, Globo, 1935.
22. MORAES, Carlos Dante de - "Braz Cubas, o defunto-autor" em Tristão de Athayde e outros estudos, P.Alegre, Livr. Globo, 1937.
23. OLIVEIRA, Franklin de - "O artista em sua narração", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958.
24. PEREIRA, Lúcia Miguel - Machado de Assis, S.P., Gráfica Ed. Brasileira, 1949.
25. PEREIRA, Lúcia Miguel - "Relações de família na obra de Machado de Assis", em Revista do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958.
26. PIGNATARI, Décio - Semiótica e Literatura, S.P., Perspectiva, 1974.

27. RIEDEL, Dirce Côrtes - O tempo no romance Machadiano, R.J.,  
Livr. São José, 1959.
28. SODRÉ, Nelson Werneck - "Posição de Machado de Assis", em Revis-  
ta do Livro, nº 11, R.J., M.E.C., 1958.