

Metamorfozes do Discurso: uma questão de ponto de vista

Edimilson Dezan*

Procurar diamante no oceano? Esta é uma tarefa difícil. Difícil também é encontrar o novo, sem incidir no já dito, na obra machadiana. Encontrar elementos de reflexão para a investigação do conto *Confissões de uma viúva moça* é a nossa meta.

Propomo-nos, assim, à luz das idéias de Genette (1979) e de Booth (1980), a analisar o narrador, entidade de fundamental importância na obra, com a manifestação de sua visão de mundo. Acreditamos que as atitudes e os comportamentos desse narrador nos dão a possibilidade de examinarmos os valores que norteiam sua compreensão da personalidade humana. Vale ressaltar ainda que aproveitamos algumas idéias de Machiavelli (s.d.) para a investigação da trajetória da personagem Emílio, em *Confissões de uma viúva moça*.

O conto é narrado em primeira pessoa por Eugênia, que, distanciada no tempo, abrange com o olhar uma experiência de sua vida, recapitulando-a, contando-a, em forma de cartas, para Carlota, sua amiga e confidente.

Eugênia, a protagonista de outrora, inexperiente e frágil, é vista e avaliada por Eugênia, a emissora das cartas, mulher experiente e altiva. Entre a mulher do presente e a mulher do passado há um saber que somente a primeira possui.

Assim, estamos diante de um narrador que é uma entidade feminina, heroína de sua narrativa, que a conta e está en-

* Mestre em Literatura Brasileira pela UNESP - São José do Rio Preto - SP

volvida sentimental e emocionalmente com a história, ou seja, é um narrador autodiegético¹.

A distância temporal de dois anos entre o passado da história e o presente da narração, altera o conhecimento desse narrador, bem como afeta seu ponto de vista sobre o homem e o sentimento humano, pois o sujeito que no presente recorda, enfatiza que, psicológica e afetivamente, se diferencia daquele que viveu os fatos relatados.

Mediante essa estratégia, o distanciamento temporal propicia uma superioridade do eu narrador sobre o eu narrado. O eu narrador ao recordar eventos e acontecimentos do eu narrado, assume uma atitude judicativa e até mesmo irônica em relação ao eu narrado.

No presente da narração, Eugênia escreve seis cartas para Carlota, destinatário que as recebe e limita-se a ser um receptor passivo, assumindo a função de narratário², além de fazer parte, como personagem, da história que é narrada.

O narrador faz um "prefácio", espécie de balanço ou sumário antecipado, com a finalidade de criar o suspense narrativo. Esta estratégia, marcada pela antecipação do discurso sobre a diegese, fornece pistas ao narratário de que se trata de uma desilusão amorosa:

Estes dois anos são nulos na conta de minha vida: foram dois anos de tédio, de desespero íntimo, de orgulho abatido, de amor abafado.

Lia, é verdade. Mas só o tempo, a ausência, a idéia do meu coração enganado, da minha dignidade ofendida, puderam trazer-me a calma necessária, a calma de hoje. (Machado de Assis, 1994, p.100)

Neste sumário antecipado em que a Eugênia do presente avalia a Eugênia do outrora, o discurso é um apelo contundente à Carlota para que as mulheres se previnam contra as

artimanhas da sedução. A protagonista sente compaixão e piedade da Eugênia vulnerável do passado, e também realiza a apologia das mulheres contra a máscara dos heróis românticos:

Ganhei conhecer um homem cujo retrato trago no espírito e que me parece singularmente parecido com outros muitos. Já não é pouco, e a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes. Mostra-lhes estas cartas, são folhas de um roteiro que se eu tivesse antes, talvez não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida. (idem, ibidem)

Ora, o advérbio *talvez* indica a presença da dúvida, faculto o elemento ambíguo, ou seja, é um modalizador que assinala a atitude de quem mesmo diante desse "roteiro", provavelmente não seria forte o suficiente para resistir à paixão.

Ao reiterar que escreve um "livro de verdades", o leitor não pode tomar essa estratégia como princípio de fidedignidade, já que o narrador é um cicerone que conta o que o incomoda e lhe convém, logo pode selecionar informações em seu benefício.

"Confissão" vem do latim *confessione*, que quer dizer declarar a verdade, a realidade de uma culpa, de uma ação, de um erro. Dessa forma, Eugênia assume a postura de vítima ingênua, de mulher que foi induzida ao erro, solicitando a absolvição de Carlota.

A situação narrativa instaurada pelo narrador autodiegético condiciona o código da focalização que é, essencialmente, neste caso, uma restrição dos elementos informativos a relatar. O emprego da focalização interna permite que visualizemos a posição emotiva de desencanto e de mágoa de Eugênia, bem como a sua postura de quem se defende contra o encanto da paixão, e contra um homem sedutor.

Ao tomarmos conhecimento dos pensamentos e sentimentos de Eugênia, temos à nossa frente o olhar da protagonista em situação de auto-observação, focalização interna, que implica, por sua vez, uma focalização externa sobre o que ela percebe e deduz do exterior, não a isentando, na condição de

¹ GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d. p.244.

² O narratário é uma personagem que se coloca, necessariamente, no mesmo nível diegético em que está o narrador, ou seja, não se confunde mais, a priori, com o leitor (mesmo virtual). (GENETTE, s.d. p.258)

observadora limitada, de manifestar juízos subjetivos acerca do que vê e sente. Conhecer Emílio, em seu caso, é estar preso às impressões subjetivas, a limitações referenciais, e, sobretudo, ao desencanto e à dor de outrora, que interferem em suas reminiscências. Nesse sentido, os índices de avaliação e julgamentos acentuam o seu envolvimento emocional e a sua parcialidade diante do que está narrando.

A primeira carta dirigida a Carlota parodia a estrutura do discurso dos contos de fadas: "Era no tempo de meu marido". E não é só isso, se nos contos de fadas, o "era uma vez" nos remete ao tempo mítico, da aventura, dos feitos heróicos, tendo como vetor predominante a imaginação, a fantasia, o onírico e o *happy end*, o discurso de Eugênia é um contracanto que desmitifica o *happy end*, instaurando o tempo da desventura, da desilusão e da infelicidade.

Surge, então, a ironia observável³, indicando uma situação irônica: a expectativa de *happy end* não se concretiza, ao contrário, o ideal romântico cede lugar a um realismo hostil, no qual se destacam o pesar e a frustração, com o fracasso amoroso.

Como Ema, em *Madame Bovary*, que afirma ser "uma mulher virtuosa", Eugênia também assume postura semelhante, decepcionada com a vida artificial da corte, e, principalmente, com o casamento.

*Fora de casa, tínhamos os teatros animados, as partidas das amigas, mil outras distrações que davam à minha vida certas alegrias exteriores em falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas.
Se eu não era feliz, vivia alegre. (Machado de Assis, 1994, p.100)*

Alegria falaz e inconsistente. A lítotes irônica "se eu não era feliz", como estratégia de atenuação, serve para indicar as nuances dessa infelicidade na trajetória da protagonista.

³ Mücke salienta que, nesse tipo de ironia, o ironista apresenta algo como irônico: uma situação, uma seqüência de eventos, um acontecimento, uma personagem, uma crença, etc. (1995, p.77)

Quando surge Emílio em sua vida, ela procura proteção no esposo, passando, este, a constituir-se, a imagem de um provável herói que a libertaria do pecado.

No seu enunciado destaca-se em profusão o emprego do imperfeito do subjuntivo, criando uma atmosfera de hipóteses, revelando a tensão dramática com a qual convive, pois o marido não pode ser o herói à que aspira:

*Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação estava certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento.
Meu casamento foi o resultado de um cálculo e de uma conveniência. (Machado de Assis, 1994, p.107, grifo nosso)*

Este discurso subjetivo permite que Eugênia assuma a postura de vítima da incompreensão do esposo, pois não tem o "amor dos livros", daí seu desencanto.

A presença destacada de uma outra modalidade de discurso subjetivo no conto, e que Kerbrat-Orecchioni (1980) denomina de discurso avaliativo, revela a atitude de desvalorização pessoal da protagonista para com o esposo, e de valorização para com Emílio. A propensão para o uso, principalmente, do adjetivo, indica o desconforto íntimo que a domina, culpando o marido pela sua infelicidade. É assim que ela se vê dividida entre o dever e o querer: ao mesmo tempo em que deve ser fiel ao marido, também deseja o amor de Emílio.

Segundo Machiavelli, o príncipe deve "fazer tudo o que pode para ter dinheiro". Análogo a esse processo, Emílio faz tudo o que pode para ter a mulher desejada. Valorizado pelo poder de cativar, pela elegância, pela educação esmerada que recebeu na Europa, pela experiência e pela fortuna, Emílio, como um príncipe, utilizando-se das qualidades de raposa e leão, ou seja, astúcia e força da inteligência, procura vencer a resistência moral de Eugênia.

Perante Carlota, o esposo e a sociedade, a protagonista finge que é uma mulher feliz e realizada, defensora do *Não*

Adulterarás. Estabelece-se, então, o processo da simulação e da dissimulação:

simulação: parece feliz, com uma vida plena e autêntica.

↑ não é feliz, tem uma vida artificial.



dissimulação: não parece que está irrealizada como mulher.
está irrealizada, e quer conhecer o amor.

O marido não compreende a sua necessidade de viver um amor romântico, a sua ânsia por afetividade. Apegando-se ao sentimento do dever, ela procura desesperadamente essa realização ao seu lado, e não a encontra:

Tive um movimento espontâneo: atirei-me em seus braços.

Ele abraçou-me com certo espanto.

E quando o meu abraço se prolongava senti que ele me repelia com brandura dizendo:

– Está bom, olha que me afogas!

Recuei.

Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se me agarrasse à idéia do dever. (Machado de Assis, 1994, p.104)

Para Fromm (1974) o que afeta mais negativamente o indivíduo é a rejeição, originando um sentimento trágico de desvalorização. Ao se ver rejeitada pelo marido, Eugênia, insegura, sente-se uma mulher profundamente infeliz.

Abalada psicologicamente com o olhar de Emílio, tem intensificado esse abalo com a carta amorosa, na qual se destaca a impetuosidade do discurso, cujas palavras vêm ao encontro do que deseja e quer ouvir: desatenta, sua imaginação passa a idealizar um Emílio, símbolo do herói romântico.

Machiavelli destaca que é melhor ser impetuoso do que circunspecto, porque a sorte é mulher e, para dominá-la, é preciso bater-lhe e contrariá-la. A sorte, como mulher, é sempre

amiga dos jovens porque são menos circunspectos, mais ferozes e com maior audácia a dominam. Ora, assumindo a máscara de herói romântico, Emílio alia, habilmente, a circunspeção à impetuosidade, para conquistar Eugênia. Desfrutando da fama de grande homem, astuto e prudente, evita os defeitos que lhe arrebatariam o encanto e, utilizando-se da máscara de homem virtuoso, louvado pela opinião pública, afeta o coração da mulher desejada:

Parece-me que aquele homem lia na minha alma e sabia apresentar-se no momento mais próprio a ocupar-me a imaginação como uma figura poética e imponente. Tu, que o conhecestes depois, dize-me se, dadas as circunstâncias anteriores, não era para produzir esta impressão no espírito de uma mulher como eu! (Machado de Assis, 1994, p.107)

O sentimento do dever passa a perder força e, de certa maneira, o discurso de Ema Bovary, culpando Charles por sua infelicidade, também está presente no discurso de Eugênia. O desejo de viver um amor romântico cresce em sua imaginação, e ela passa, gradativamente, a sofrer o processo de tentação: se aceitar o amor de Emílio, tornar-se-á heroína romântica. Sofre principalmente o processo de sedução: o amor com que Emílio lhe acena é o mesmo que tinha visto nos romances, é a oportunidade de, na realidade, viver uma vida plena e autêntica:

Até então eu não tinha visto amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A idéia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi um primeiro passo. (Machado de Assis, 1994, p.110)

Como Eugênia está envolvida por uma realidade de carência afetiva, a sua imaginação idealiza um amor romântico à maneira de Romeu e Julieta.

Na hierarquia dos sentimentos, Eugênia o elege respectivamente como sendo “o admirador”, “o amigo”, e “o prínci-

pe". Como julga mais pela emoção do que pela razão ignora a imagem de sedutor, para se apegar à de herói romântico.

Na condição de exímio sedutor, Emílio aprende a fingir que está apaixonado, sofrendo por não ser correspondido, adotando essa máscara para comovê-la e seduzi-la. Ao contrário de Agátocles Siciliano que triunfava pela força da maldade e da violência, Emílio age dissimuladamente, utilizando-se de uma força mais eficiente, a da inteligência.

Assim, adotando a máscara de apaixonado que sofre profundamente, à maneira de um Romeu desesperado, Emílio vence a resistência moral de Eugênia:

– *Que me resta mais na terra?*

E voltou os olhos para enxugar uma lágrima.

– *Que é isso? disse eu. Está chorando?*

– *As últimas lágrimas.*

– *Oh! Se soubesse como me faz sofrer! Não chore; eu lho peço. Peço-lhe mais. Peço-lhe que viva.*

– *Oh!*

– *Ordene-lhe.*

– *Ordena-me? E se eu não obedecer? Se eu não puder? ... Acredita que se possa viver com um espinho no coração?*

Isto que te escrevo é feio. A maneira que ele falava é que era apaixonada, dolorosa, comovente. Eu ouvia sem saber de mim. Aproximaram-se algumas pessoas. Quis pôr termo a conversa e disse-lhe:

– *Ama-me? disse eu. Só o amor pode ordenar? Pois é o amor que lhe ordena que viva.*

Emílio fez um gesto de alegria. (Machado de Assis, 1994, p.113)

Esta cena intensifica a ironia dramática, sob a forma de contraste entre o que o marido de Eugênia sabe e o que Carlota e o leitor já sabem e conhecem: a paixão da heroína. Inconscientemente é o próprio marido que colabora para a intimidade afetiva entre Eugênia e Emílio, trazendo-o para dentro do lar.

Assim como o príncipe que, para chegar ao poder, precisa ser bom simulador e dissimulador, Emílio também

emprega a mesma estratégia para chegar ao coração de Eugênia:

simulação: parece ser amigo fiel do esposo de Eugênia.
↑
não é amigo, é adversário.

↓
dissimulação: não parece mentir em seu discurso.
mente, é um hábil sedutor.

A paixão cega a heroína, ao ponto de as palavras de Emílio serem como as de sereias, irresistíveis. Não tendo como Ulisses os braços e as pernas amarrados, o corpo preso ao mastro de um navio e os ouvidos tampados com cera, Eugênia é seduzida pelo plano de conquista de Emílio:

1. *A preparação*: o olhar envolvente, que incomoda.
a carta amorosa, supostamente de um apaixonado.
2. *O ataque*:
1º triunfo: entrada triunfal pelas mãos do marido de Eugênia – amizade conquistada.
2º triunfo: entrada na imaginação da heroína como “figura poética e imponente”.
3º triunfo: o remorso da heroína, que não quer fazer sofrer o seu “herói romântico”.
3. *A conquista*: Eugênia cede à paixão. Emílio torna-se o príncipe de seu coração, aparentemente sai da ficção para entrar na realidade.

Com a preocupação moral de apresentar-se diante da opinião pública como mulher íntegra e incorruptível, Eugênia oculta a sua paixão; no entanto, essa paixão a cega, e, não conseguindo analisar pelo prisma da razão, é enganada pelo discurso de um sedutor: “eu achava nas delícias do crime desculpa ao meu erro, e procurava com isso legitimar a minha paixão” (Machado de Assis, 1994, p.113).

A grande ironia decorre do fato de que, ao dar ênfase ao discurso amoroso, Emílio a engana, pois não a ama. Como exímio ator, fascina-se com as relações perigosas, com sabor de

fruto proibido. É um astuto aventureiro. Com a morte do marido de Eugênia, revela sua máscara de sedutor: a aventura valia a pena enquanto tinha sabor de pecado.

Refletindo minuciosamente sobre o episódio, o que mais intensifica o sofrimento moral da heroína é a constatação de que a máscara de herói romântico era uma grande farsa, que sua própria imaginação ajudou a engrandecer. O discurso amoroso de Emílio era uma grande fraude. Seduzida por um amor que só conhecia na ficção, Eugênia, cega pela paixão, passou a não parar de acreditar que era amada⁴.

Assim, Machado de Assis, cria uma personagem feminina que avalia negativamente a sua experiência, e contesta o emprego de máscaras no relacionamento humano. Utilizando-se desse narrador, o autor parodia sarcasticamente o *happy end* dos contos de fadas, invertendo o processo, instaurando um realismo hostil, no qual a heroína se vê enredada pela melancolia e por um martírio moral.

Assumindo a postura de vítima, Eugênia nada mais faz do que adotar uma máscara que lhe convém. Ainda que estejamos diante de um narrador autodiegético, que toma Emílio como vilão, fica claro que ela aspirava a concretizar o seu ideal de amor romântico, portanto, mais do que seduzida pelo discurso amoroso de Emílio, se deixou seduzir pelo discurso romântico da ficção.

Parece que, mediante a trajetória de Eugênia, o autor quis mostrar a ingenuidade dos sentimentos femininos, preso a ideais românticos. Dessa forma, a mulher apaixonada é impotente para desmascarar o discurso amoroso, perdendo-se diante da arte de enganar, com o triunfo de um *príncipe* às avessas.

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, EDUSP, 1989.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- FROMM, E. *Análise do homem*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. Confissões de uma viúva moça. In: _____. *Obra completa*. v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.99-117.
- MACHIAVELLI, N. *O príncipe*. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Atena, s.d.
- MÜECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ática, 1995.

⁴ BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 162.