

ANDRÉIA CARLA MELEGATI RODRIGUES ALVES

AS MUITAS FACES DE UM AUTOR: a construção do *ethos* retórico em contos machadianos

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Flávia Figueiredo

**FRANCA
2016**

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

A482m Alvest, Andréia Carla Melegati Rodrigues
As muitas faces de um autor: a construção do *ethos* retórico em contos machadianos / Andréia Carla Melegati Rodrigues Alvest, orientador: Maria Flávia Figueiredo. – 2016
128 f.: 30 cm.

Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca
Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística

1. Linguística – Retórica. 2. *Ethos*. 3. Conto. 4. Machado de Assis. I. Universidade de Franca. II. Título.

CDU – 801:82. 085

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado APRESENTADA POR ANDRÉIA CARLA MELEGATI RODRIGUES ALVES, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE NO PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA.

Aos vinte e cinco dias do mês de fevereiro de dois mil e dezessets, reuniu-se, no(a) BLOCO TEATRO DA ODONTO - SALA 705, a Comissão Julgadora designada pela Comissão da Unifran - Pós-Graduação, constituída pelos professores: PROFA. DRA. MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO (Orientadora), PROF. DR. FERNANDO APARECIDO FERREIRA (Titular), PROFA. DRA. DÉBORA RAQUEL HETTWER MASSMANN (Titular), para examinar a candidata ANDRÉIA CARLA MELEGATI RODRIGUES ALVES na prova da defesa de sua dissertação intitulada: AS MUITAS FACES DE UM AUTOR: A CONSTRUÇÃO DO ETHOS RETÓRICO EM CONTOS MACHADIANOS. A Presidente da Comissão PROFA. DRA. MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO, iniciou os trabalhos às 14h, solicitando à candidata que apresentasse, resumidamente, os principais pontos do seu trabalho. Concluída a exposição, os examinadores arguíram alternadamente a candidata sobre diversos aspectos da pesquisa e da dissertação. Após a arguição, que terminou às 16h, a Comissão reuniu-se para avaliar o desempenho da candidata, tendo chegado ao seguinte resultado: PROFA. DRA. MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO(aprovada), PROFA. DRA. DÉBORA RAQUEL HETTWER MASSMANN(aprovada), PROF. DR. FERNANDO APARECIDO FERREIRA(aprovada). Em vista deste resultado, a candidata ANDRÉIA CARLA MELEGATI RODRIGUES ALVES foi considerada aprovada, fazendo jus ao título de MESTRE pelo programa de Mestrado EM LINGÜÍSTICA. Sendo verdade, eu, Adriana Pernambuco Montesanti, Secretária de Pós-Graduação Stricto Sensu, confirmo e lavro a presente ata, que assino juntamente com os Membros da Banca Examinadora.

Franca, 25 de fevereiro de 2016.

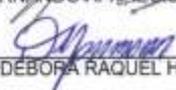
Novo título (sugerido pela banca) :



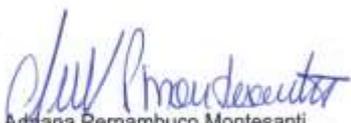
PROFA. DRA. MARIA FLÁVIA FIGUEIREDO



PROF. DR. FERNANDO APARECIDO FERREIRA



PROFA. DRA. DÉBORA RAQUEL HETTWER MASSMANN


Adriana Pernambuco Montesanti
Secretária de Pós-Graduação Stricto Sensu

DEDICO este trabalho a todos os estudiosos ligados à área da Linguística, que buscam descrever, analisar e explicar fatos linguísticos e literários, realizando, sempre, uma reflexão crítica acerca da linguagem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e à Virgem Maria, por me concederem sabedoria, coragem, força e proteção ao longo do meu percurso;

ao meu esposo, aos meus filhos e à minha mãe, pelo amor, apoio, confiança e motivação incondicionais;

à minha orientadora querida, Prof^a. Dr^a. Maria Flávia Figueiredo, pela paciência, incentivo e excelente orientação;

a todos os professores do Programa de Mestrado em Linguística da UNIFRAN, pelas valiosas contribuições a essa pesquisa;

e à Prefeitura Municipal de Orlandia, pelo auxílio com a bolsa de fomento à pesquisa (PROMAN).

O mistério da ideia incorporada à matéria fônica, o mistério da palavra, do símbolo linguístico, do Logos, um mistério que pede para ser elucidado.

Roman Jakobson

RESUMO

ALVES, Andréia Carla Melegati Rodrigues. **As muitas faces de um autor: a construção do *ethos* retórico em contos machadianos.** 2016. 128 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

Essa dissertação tem como objetivo apresentar uma análise dos *ethe* do escritor Machado de Assis manifestados em seus contos. O *corpus* de análise é constituído por três contos do referido autor. O objetivo do estudo é averiguar a constituição do *ethos* retórico desse contista/orador e observar as estratégias argumentativas adotadas por ele com vistas à adesão de seu leitor/auditório. O arcabouço teórico utilizado neste trabalho compreende a constituição do *ethos* a partir dos estudos retóricos alicerçados nas concepções de Aristóteles (2005), Eggs (2005), Meyer (1993 e 2007), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Reboul (2004) e Tringali (1988). Neste trabalho, o estudo da retórica fez-se importante porque ela possui, dentro de seu escopo de utilidades, o de colaborar com o processo de interpretação de textos. Os resultados da análise evidenciaram que a força do discurso do contista/orador Machado de Assis está pautada na confiança que o mesmo deixa transparecer em seu discurso ao se mostrar um orador que possui prudência, bom senso, sabedoria, honestidade e sinceridade. A análise também demonstrou que os recursos discursivos utilizados pelo orador foram fundamentais para que o contista obtivesse a adesão do seu leitor/auditório. A escolha dos três contos se explica pela popularidade dos mesmos e pelo fato de os considerarmos uma amostragem suficiente para demonstrar como a imagem do orador se constrói por meio do discurso. No que se refere aos procedimentos metodológicos utilizados, efetuou-se, em primeiro lugar, uma revisão bibliográfica dos teóricos mencionados; em seguida, procedeu-se à seleção do *corpus* a partir da obra machadiana; finalmente, realizou-se uma análise qualitativa e comparativa dos contos em questão com vistas à apreensão dos *ethe* evidenciados. Com esta pesquisa, esperamos promover a ampliação da discussão em torno do *ethos* retórico, sobretudo em sua relação com o *corpus* selecionado: o conto.

Palavras-chave: retórica; *ethos*; conto; Machado de Assis.

ABSTRACT

ALVES, Andreia Carla Melegati Rodrigues. **The many faces of an author:** the construction of the rhetorical *ethos* in Machado's tales. 2016. 128 f. Thesis (MA in Linguistics) - University of Franca, Franca.

This thesis aims to present an analysis of the writer Machado de Assis's *ethos* manifested in his short stories. The analysed *corpus* consists of three tales by that author. The objective is to ascertain the constitution of the rhetorical *ethos* of this short story writer / speaker and observe the argumentative strategies adopted by him aiming to gain his reader / audience's trust. The theoretical framework used in this work includes the establishment of the *ethos* from the rhetorical studies grounded in the concepts of Aristotle (2005), Eggs (2005), Meyer (1993 and 2007), Perelman and Olbrechts-Tyteca (2005), Reboul (2004) and Tringali (1988). In this work, the study of rhetoric became important because it has within its scope of utilities, the collaboration to the process of interpreting texts. The analysis results showed that the storyteller / speaker Machado de Assis's speech strength is guided by the confidence that he reveals in his speech by showing a speaker who has prudence, common sense, wisdom, honesty and sincerity. The analysis also showed that the discursive resources used by the speaker were fundamental for the storyteller to obtain the adhesion of his reader / audience. The choice of the three stories is explained by the popularity of them and because we consider them a sufficient sample to demonstrate how the speaker's image is built through the discourse. Regarding the methodological procedures used, it was executed, at first, a review of the theoretical literature mentioned; then proceeded to the *corpus* selection from Machado's work; finally, there was a qualitative and comparative analysis of the stories in question aiming to grasp the *ethos* showed. With this research, we hope to promote the expansion of the discussion on the rhetorical *ethos*, especially in its relation with the selected *corpus*: the tale.

Keywords: rhetoric; *ethos*; tale; Machado de Assis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO: origem, percurso e principais conceitos	14
1.1 HISTÓRIA DA RETÓRICA	14
1.2 O QUE É RETÓRICA?	18
1.3 LÓGICA DO SEDUTOR X LÓGICA DO PREDADOR.....	23
1.4 PRINCIPAIS CONCEITOS DA RETÓRICA.....	24
1.4.1 Orador	24
1.4.2 Auditório	27
1.4.2.1 Fatos, verdades e presunções	28
1.4.2.2 Valores, hierarquias e lugares do preferível	28
1.4.3 Fases do discurso retórico.....	30
1.4.4 Funções da retórica	32
1.4.5 Gêneros retóricos	33
1.4.6 Argumentos	34
1.4.6.1 Argumentos quase-lógicos	35
1.4.6.2 Argumentos fundamentados na estrutura do real.....	37
1.4.6.3 Ligações que fundamentam a estrutura do real	40
1.4.7 Figuras de retórica.....	41
2 O ETHOS RETÓRICO	51
2.1 O TRIPÉ RETÓRICO: <i>ethos, pathos e logos</i>	51
2.2 A ESSÊNCIA DO ETHOS.....	56
3 O “CONTO”, O ESCRITOR E A CONFIGURAÇÃO DO CORPUS	60
3.1 UMA BREVE CONSIDERAÇÃO ACERCA DE GÊNERO TEXTUAL	60
3.2 O GÊNERO TEXTUAL “CONTO”	62
3.3 MACHADO DE ASSIS: O ESCRITOR.....	65
3.4 CONFIGURAÇÃO DO CORPUS.....	66
3.4.1 Conto “A cartomante”	67
3.4.2 Conto “Missa do galo”	68
3.4.3 Conto “O enfermeiro”	69
4 EM BUSCA DO ETHOS RETÓRICO NOS CONTOS MACHADIANOS	71
4.1 O ETHOS DO ORADOR EM “A CARTOMANTE”	72
4.2 O ETHOS DO ORADOR EM “MISSA DO GALO”	83
4.3 O ETHOS DO ORADOR EM “O ENFERMEIRO”	90
4.4 UM BALANÇO DAS ANÁLISES EFETUADAS.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97

REFERÊNCIAS.....	101
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Esta dissertação, que se insere no campo da Linguística, mais especificamente na área de Retórica e Argumentação, tem como título “As muitas faces de um autor: a construção do *ethos* retórico em contos machadianos”. Ela também está integrada ao projeto de pesquisa “O *ethos*, o *pathos* e o *logos* e sua interdependência em textos verbais e verbo-visuais”, desenvolvido pela Prof.^a Dr.^a Maria Flávia Figueiredo.

Machado de Assis, considerado um dos maiores escritores da literatura brasileira, escreveu romances, crônicas, novelas, teatro, poesias e contos, deixando, assim, uma grande contribuição para diferentes gêneros literários.

Como contista, Machado buscou retratar a natureza humana, apresentando-nos histórias com um significado profundo e pendente, que muitas vezes são desvendadas nas estrelinhas do texto.

O motivo que nos levou à escolha desse tema foi o fato de a obra de Machado se diferenciar da obra dos demais escritores pela maneira singular como ele se reporta à natureza humana, bem como por exigir uma atenção do leitor para aquilo que está além do que foi grafado no texto. Por essa razão, vimo-nos impelidas a estudar os aspectos que compõem a construção do *ethos* do orador nos contos machadianos.

Encontramos, no tema escolhido, as seguintes justificativas:

- no que se refere ao *corpus*, o fato de Assis ser considerado um dos maiores autores da literatura brasileira;
- no que se refere à teoria, a importância que o estudo do *ethos* tem ocupado nas pesquisas retóricas da atualidade;
- ainda no que se refere à teoria, a relevância deste trabalho no sentido de mobilizar os estudos retóricos para pensar o gênero textual “conto”;
- e, com relação à sua importância social, a articulação da teoria com a prática docente, que possibilita a relação da língua com o ensino.

O arcabouço teórico utilizado neste trabalho compreende os diferentes estudos a respeito da constituição do *ethos* a partir da retórica. Fundamentaremos nosso trabalho em autores como Abreu (2009), Aristóteles (2005), Eggs (2005), Ferreira (2010), Fiorin (2014 e 2015), Meyer (1993 e 2007), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Reboul (2004) e Tringali (1988).

No que se refere à constituição e à descrição dos gêneros textuais com vistas à compreensão do gênero “conto”, utilizaremos os teóricos brasileiros Costa (2012) e Marcuschi (2010), cujos trabalhos têm como referência os postulados bakhtinianos.

O *corpus* de análise será composto por três contos. Tal escolha foi pautada em sua popularidade e sua relevância para os estudos literários. Além disso, pelo fato de considerarmos que essa seja uma amostragem suficiente para observar como a imagem do orador se constrói por meio do discurso, dentro do referido gênero, e pelo fato de haver poucos estudos relacionados a esse *corpus* na área da Retórica (principalmente no que se refere ao *ethos*).

Podemos considerar que “A cartomante” seja um conto importante na vasta obra machadiana porque há em torno de vinte e quatro edições contabilizadas a ela. “O enfermeiro” também pode ser considerado um conto relevante, pois ganhou, no ano de 2010, uma versão em História em Quadrinho (HQ), através da Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos. Vale lembrar que os contos “A cartomante” e “Missa do galo” também foram selecionados para ganhar uma versão em HQ.

Outra justificativa para a popularidade dos três contos escolhidos como *corpus* deste estudo é o fato de pertencerem ao livro *Melhores Contos de Machado de Assis*, cuja seleção foi realizada por Domício Proença Filho, professor e pesquisador em língua portuguesa e literatura brasileira e ocupante da Cadeira 28 da Academia Brasileira de Letras. Esse livro já se encontra na décima terceira edição.

Ademais, como professora de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio desde 1999 e como apreciadora da literatura brasileira, todas as vezes que tive oportunidade, selecionei os contos machadianos para o trabalho em sala de aula. Nesse processo, sempre me senti instigada a desvendar as entrelinhas desses textos, pois acredito que essas histórias sejam capazes de retratar a essência da alma humana ao trazer uma reflexão psicológica das personagens. Isso

também contribuiu para o desejo de entender o orador dos contos machadianos sob o viés da retórica.

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa, efetuamos, em primeiro lugar, uma revisão bibliográfica dos teóricos mencionados; em seguida, procedemos à seleção do *corpus* a partir da obra machadiana; finalmente, realizamos uma análise qualitativa dos contos, buscando elucidar, por meio do método comparativo, a incidência e a recorrência dos *ethe* presentes nos três contos que compõem o *corpus*.

Os objetivos desta pesquisa são, portanto:

- averiguar e analisar o *ethos* retórico do contista/orador Machado de Assis nos contos que constituem o *corpus* deste trabalho, a partir da observação das estratégias argumentativas adotadas por ele com vistas à adesão de seu leitor/auditório;
- comparar a constituição dos *ethe* do orador identificados nos três contos.

Dividimos este trabalho em quatro capítulos, como descritos nos parágrafos subsequentes.

O primeiro consistirá em estudar as origens e o significado da retórica e da argumentação. Nele, procuraremos descrever como surgiu a retórica, conhecida e estudada como “retórica antiga” e “nova retórica”. Veremos, dentro daquilo que nos propusemos a trabalhar, que a retórica tem um papel relevante, pois, além de auxiliar o orador no processo de convencimento e de persuasão, ela também nos ajuda a interpretar textos e a entender a negociação da distância entre as pessoas a propósito de uma questão, de um problema, lembrando Meyer.

No segundo capítulo, trataremos do papel desempenhado pelo *ethos* dentro da retórica, por meio da constituição do tripé-retórico, formado pelo *logos*, pelo *ethos* e pelo *pathos*.

No terceiro capítulo, apresentaremos um breve estudo a respeito de gênero textual e conto, faremos alguns apontamentos acerca do escritor Machado de Assis, e também faremos uma configuração do *corpus* a ser analisado nesta pesquisa.

No quarto capítulo, serão realizadas a análise e a comparação dos *ethe* manifestados pelo orador Machado de Assis, nos três contos em estudo.

Por fim, faremos o registro das considerações finais a respeito dos resultados da pesquisa.

1 RETÓRICA E ARGUMENTAÇÃO: origem, percurso e principais conceitos

1.1 HISTÓRIA DA RETÓRICA

Apesar de a retórica existir mesmo antes de sua história ser contada e/ou escrita, pois o ser humano sempre fez uso da linguagem para persuadir, considera-se que a “técnica retórica” teve início em Atenas, na Grécia, por volta de 427 a.C., quando a humanidade viveu, pela primeira vez, a experiência de uma democracia. Por isso, tornou-se importante o domínio da arte de bem falar e de argumentar. Os gregos formaram uma retórica cujo sistema não se modificou em quase nada durante dois milênios.

Desde Homero, a Grécia já era eloquente e se preocupava com a arte de bem falar; para os gregos, falar bem era tão importante como combater bem. Quintiliano admira-se dessa eloquência e reconhece nela a oratória. “É a oratória antes da retórica; o que naturalmente supõe uma pré-retórica, uma retórica *avant la lettre*” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 17).

De acordo com Reboul (2004, p. 2), a retórica nasceu na Sicília grega. Ademais, sua origem é judiciária, e não literária. Na época, houve uma guerra civil, na qual as pessoas tiveram seus bens subtraídos pelos tiranos, e isso levou a diversos problemas judiciais. Como não havia advogados, Córax e Tísias escreveram uma “arte retórica” (primeiro tratado de retórica) com o objetivo de auxiliar as pessoas que recorressem à justiça. Nesse momento, surge a primeira definição de retórica: criadora de persuasão. Essa retórica argumenta a partir do verossímil (*eikos*); se ela argumentasse a partir do verdadeiro, não haveria necessidade do judiciário. Córax, considerado o inventor do argumento que leva seu nome, o córax, afirma que “uma coisa é inverossímil por ser verossímil demais” (REBOUL, 2004, p. 3). Assim, quanto pior a causa, melhor deve ser o advogado, pois maior será a necessidade de uso da retórica.

A retórica literária surge com Górgias, que afirma ser a retórica “o poder de persuadir pelo discurso” (REBOUL, 2004, p. 13). Cria-se, a partir de então,

uma prosa bela, eloquente, que faz uso das figuras de palavras e das figuras de sentido e pensamento. É nesse momento que surge uma relação entre a retórica e a sofística. Isso “porque o mundo sofista é um mundo sem verdade, um mundo sem realidade objetiva capaz de criar o consenso de todos os espíritos” (REBOUL, 2004, p. 9). Segundo Ferreira (2010, p. 42), foi a partir da arte retórica de Górgias que a verdade deixa de ser irrefutável.

Dentre os discípulos de Górgias, merece destaque Protágoras, fundador da erística (arte de vencer uma discussão contraditória, na qual poderia triunfar o absurdo ou o falso) e que depois passará a ser a dialética. A dialética é um jogo no qual se deve fazer de tudo para ganhar, respeitando, porém, as regras da lógica, como nos afirma Reboul (2004, p. 28-29). Além disso, o autor também afirma que a retórica faz uso da dialética para convencer, utilizando-a como um dos meios de exercer o convencimento (REBOUL, 2004, p. 36).

Protágoras ensinava eloquência e filosofia. Ao fazer uso da erística, utilizava-se dos piores sofismas para sair vitorioso em uma discussão. Também é dele a tese que diz ser o homem a medida de todas as coisas, ou seja, as coisas são como aparecem a cada um, sendo esse o sentido da verdade. Tal tese deixa tudo muito relativo, pois se cria uma dependência do ponto de vista de cada pessoa. O sábio, neste aspecto, é aquele que julga as coisas a partir das circunstâncias que elas se apresentam, consoante Abreu (2009, p. 8). Com esse princípio, a contradição torna-se nula.

Platão opõe-se a Protágoras, pois aquele pensa que a medida de todas as coisas é Deus. Assim como Sócrates, Platão – que afirma que a retórica se preocupa apenas com a opinião – faz uso da teoria dos paradigmas, o que resultou no conflito entre retóricos ou sofistas e os filósofos; estes consideravam os contrários, como verdadeiro/falso, bem/mal (ABREU, 2009, p. 9). Platão opôs a retórica (falso saber ou sofística) à filosofia, pois, para ele, a filosofia recusa-se a se sujeitar às aparências de verdade, segundo Meyer (2007, p. 19). Tanto Górgias como Protágoras são condenados por Platão e Aristóteles, pois aqueles deixam de lado a verdade e buscam argumentar para persuadir em qualquer situação; daí serem chamados de sofistas, conforme afirma Ferreira (2010, p. 42).

O sofisma surge como um raciocínio falacioso e enganador, mas que não parece como tal, pois tem todos os indícios de verdade. Sofista é a antítese do filósofo, e a retórica é o contrário do pensamento justo. Pela condenação de Platão,

a retórica tem sido reduzida à manipulação pelo discurso e pelas ideias (MEYER, 2007, p. 19).

Segundo Reboul (2004, p. 9), para os sofistas, a ideia de verdade está ligada ao acordo estabelecido entre os interlocutores. A retórica teria, assim, como finalidade última, a de exercer o domínio através do uso da palavra (convencer é igual a vencer). Excluem, dessa forma, o saber, e passam a valorizar apenas a retórica que está a serviço do poder.

Isócrates, ao propor uma retórica mais aceitável que a dos sofistas, aparentemente parece “libertá-la” do domínio sofístico, de acordo com Reboul (2004, p. 10). A retórica deve ser usada para atender causas honestas e nobres, uma vez que somos aquilo que dizemos e da forma como dizemos.

Mas foi com Aristóteles, discípulo de Platão, que as bases da retórica ocidental foram lançadas. Segundo Edward Corbett (apud ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 16), a Retórica de Aristóteles

é produto da experiência consumada de hábeis oradores, a elaboração resultante da análise das suas estratégias, a codificação de preceitos nascidos da experiência com o objetivo de ajudar outros a exercitarem-se correctamente nas técnicas de persuasão. (CORBETT apud ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 16).

No século I a.C., surge um tratado latino, de autoria anônima, sobre a arte retórica, intitulado *Rhetorica ad Herennium*, que contribui para o fortalecimento da retórica romana. Nos séculos I-II d.C., o filósofo Quintiliano reconhece e admira-se com a eloquência da Grécia, e estabelece a pedagogia da retórica aristotélica, segundo Ferreira (2010, p. 44).

Cícero coloca a retórica numa situação privilegiada ao elevá-la ao nível de arte das artes (FERREIRA, 2010, p. 44-45), pois a retórica pode ser entendida como um conjunto de habilidades que torna o discurso eficaz, ou seja, capaz de persuadir.

Após ele, a retórica entra em decadência, perde sua força por não encontrar campo fértil em governos autoritários; ela artificializa-se por ser exercida apenas nos âmbitos escolares. O Positivismo, que só acredita na verdade científica, também rejeita a retórica e contribui para seu declínio.

Assim, em 1885, com a consolidação do cientificismo, a retórica, em total ruína, é substituída pela História das literaturas grega, latina e francesa. Mas esse declínio não prefigura sua morte.

A retórica renasce a partir de 1960. O pesquisador Chaïm Perelman foi o primeiro autor a resgatar a retórica na contemporaneidade. Ele, junto com sua aluna Lucie Olbrechts-Tyteca, escrevem o livro “Tratado da argumentação: a nova retórica” e direcionam o objeto da retórica para o estudo das “técnicas discursivas que permitem *provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhes apresentam ao assentimento.*” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 4).

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 6) afirmam que a antiga retórica era, principalmente, a arte de falar em público, de maneira a persuadir um auditório, com o objetivo de ganhar a adesão dessas pessoas às teses que se lhes eram apresentadas. Essa antiga retórica, no entanto, ficava limitada às técnicas de discurso oral. Perelman, ao preocupar-se com a lógica dos julgamentos de valor, dá início ao que se chamará de nova retórica.

Pode-se dizer que da antiga para a nova retórica, a abordagem passa de ciência do indistinto à ciência da resposta múltipla, uma vez que o terreno da retórica é o incerto e o vago, o duvidoso e o conflitante.

Na nova retórica, a argumentação é fundada em premissas que não são evidentes, mas resultantes de um acordo entre quem argumenta e o público a quem a argumentação se dirige. O saber, construído a partir dessas premissas, não será verdadeiro ou falso, mas verossímil ou inverossímil (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. XVI e XX). A nova retórica, portanto, analisa os argumentos que norteiam as decisões.

Podemos dizer, então, que a revitalização da retórica, no século XX, priorizou discursos políticos, publicitários, jurídicos, pedagógicos (principalmente aqueles voltados para a redação escolar/produção textual), ou seja, a nova retórica passou a olhar para questões mais voltadas à racionalidade. Nesta dissertação, porém, buscamos fazer uma análise retórica de um objeto ainda pouco explorado nos estudos retóricos, que são os contos literários, os quais, quase sempre, estão relacionados à leitura de fruição, são capazes de provocar diferentes emoções nos leitores e tem objetivo recreativo.

Em Meyer (2007, p. 20), fica claro que Aristóteles leva a retórica a sério e lhe atribui um papel positivo, dando-lhe certa dignidade. A retórica é o inverso

necessário da ciência. Esta oferece certeza, porém um bom número de questões da vida cotidiana e intelectual não oferece certeza alguma. As pessoas não pensam de forma igual, há opiniões divergentes, mas precisamos conviver uns com os outros e discutirmos nossas dificuldades para chegarmos a um bem comum. Por este ângulo, a retórica talvez não seja apenas um mal, mas um mal necessário. O discurso e a comunicação são indissociáveis da retórica, por isso, o melhor antídoto à retórica é a própria retórica. Como os domínios aos quais a retórica se aplica não são estáticos, mas se modificam ao longo da história, a retórica acaba se inscrevendo neste vazio entre o literal e o metafórico, entre a presença imediata e aquilo que existe atrás.

1.2 O QUE É RETÓRICA?

Com relação à definição de retórica, há, segundo Meyer, (2007, p. 21), três grandes possibilidades:

- a retórica é uma manipulação do auditório (Platão);
- a retórica é a arte de bem falar (Quintiliano);
- a retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir (Aristóteles).

Da primeira definição, decorrem as concepções de retórica centrada na emoção, no interlocutor, em suas reações; a segunda está centrada no orador; e a terceira diz respeito às relações entre o explícito e o implícito, o literal e o figurado. A junção de tudo isso fez da retórica uma disciplina de contornos mal definidos. Essa mescla, porém, é necessária, uma vez que é preciso um orador, um auditório ao qual ele se dirija e uma mídia (linguagem falada ou escrita) por meio da qual eles se encontrem, para comunicarem o que pensam e para trocarem seus pontos de vista. Não é possível privilegiar uma das três dimensões da retórica e desconsiderar as outras duas.

Para Aristóteles, a retórica é uma questão de discurso, de racionalidade, de linguagem; é um discurso que um orador possui e que é adequado a persuadir um auditório. O argumento lógico é elemento central na persuasão.

A grande qualidade da retórica é que ela pode ser aplicada a qualquer assunto, “Pois proporciona simultaneamente um método de trabalho e um sistema crítico de análise, utilizáveis não só na construção de um discurso, mas também na interpretação de qualquer forma de discursos” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 34).

Pode-se dizer que a retórica é “uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e das técnicas de comunicação. Não de toda comunicação, obviamente, mas daquela que tem fins persuasivos.” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 24). Ela seria a outra face da dialética, pois o ser humano sempre busca questionar ou sustentar um argumento (dialética), defender-se ou acusar (retórica), segundo Aristóteles (2005, p. 89).

Já Platão diz que o *pathos*/a paixão (e não a verdade) e a postura do orador é que comandam o jogo da linguagem. A razão é estranha à retórica, porque ela (razão), por ser unívoca, seria de competência da filosofia.

Barbara Cassin (apud ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 29) afirma que Perelman contrapõe um “tudo é retórico” ao “tudo é filosófico” de Platão.

Segundo Meyer, Aristóteles via a dialética (hoje argumentação) e a retórica como as duas faces de uma mesma peça.

A grande diferença entre a retórica e a argumentação deve-se ao fato de que a primeira aborda a pergunta pelo viés da resposta, apresentando-a como desaparecida, portanto resolvida, ao passo que a argumentação parte da própria pergunta, que ela explicita para chegar ao que resolve a diferença, o diferencial, entre os indivíduos. (MEYER, 2007, p. 27).

Isso quer dizer que ou partimos da pergunta ou partimos da resposta. A retórica, ao abordar a pergunta pelo viés da resposta, acaba adotando um procedimento ficcional (como se existisse varinha de condão); é como se a pergunta tivesse desaparecido. Não há, assim, argumentos, mas apenas um estilo que acaba por anestesiar o leitor, daí o caráter ilusório da retórica. Uma questão não pode simplesmente ser resolvida por se abordar uma possível resposta (a verossimilhança da resposta).

Já sabemos que a retórica é uma forma de comunicação, e é através da linguagem que essa comunicação pode se estabelecer. Sempre que falamos e/ou escrevemos, levantamos uma questão, daí não nos manifestamos sobre aquilo que é evidente, ou seja, sobre o que não suscita uma questão (MEYER, 1993, p. 81-82). Ora, se há uma questão, deve haver uma resposta; todo discurso é, de alguma maneira, uma resposta, uma vez que tal discurso pressupõe um questionamento, como nos diz Meyer (1993, p. 47). Assim, quando surge uma questão através do uso da linguagem, através de uma resposta, isso pode ser traduzido como uma diferença entre mim e outrem.

Segundo Meyer (1993, p. 47), Platão colocava poetas e sofistas como pertencentes a um mesmo grupo, pois tentavam fazer passar por verdadeiros ou verossímeis discursos que eram desprovidos de verdade. Essa forma de manipular a partir da linguagem é conhecida como retórica negra; o manipulador tenta fazer passar por resposta aquilo que é questão, buscando sempre ofuscar o interlocutor. Já a retórica branca “não elimina a interrogatividade pelo seu responder, mas exprime antes o problemático sem nunca o ocultar nos seus argumentos e nas suas respostas” (MEYER, 1993, p. 47).

É importante estabelecer a diferença questão-resposta (diferença problematológica) para que haja uma compreensão do pensamento humano, uma vez que essa diferença problematológica estrutura o pensamento, colocando-nos diante da relação mais fundamental que existe, que é saber o que é questionar e o que é responder.

Dessa forma, podemos concluir que a comunicação consiste

em colocar em forma uma diferença problematológica particularizada, através de uma linguagem [...] as questões que suscitamos através dos nossos actos, actos de palavra neste caso, refletem as diferenças que nos separam uns dos outros, mas também a vontade de as abolir, ou pelo menos, de as fazer reconhecer, nem que seja minimizando-as (MEYER, 1993, p. 83).

Conforme Meyer (2007, p. 31-32), a oposição entre retórica e argumentação prejudicou a unidade entre elas. Para os gregos, a retórica está ligada à política e à democracia. Platão não se agrada nem um pouco com a retórica; já Aristóteles quer engajá-la à sua filosofia. Com Cícero e Quintiliano ainda

reina o *ethos*; Toulmin e Perelman centram-se no *logos*; Habermas e Burke privilegiam o *ethos*, enquanto a hermenêutica se volta para o papel do *pathos*.

Ainda segundo Meyer, em 1958, Perelman revoluciona a retórica e a identifica com a argumentação. Na Antiguidade, a retórica era centrada no orador e, por isso, o *ethos* foi dominante. Com a Renascença, a preeminência foi do *pathos*, e, na época contemporânea, há o domínio do *logos*. A retórica torna-se discurso do racional, e isso não quer dizer que seja científico, pois pauta suas conclusões no verossímil, e é isso que se entende por "argumentação". Argumentação e retórica estão unificadas.

Tal união vem solidificar a retórica, que já não é mais apresentada como poder de dominação, mas como poder de defesa, segundo Reboul (2004, p. 23). A retórica torna-se, então,

a arte de defender-se argumentando em situações nas quais a demonstração não é possível, e que a obriga a passar por “noções comuns”, que não são opiniões vulgares, mas aquilo que cada um pode encontrar por seu bom senso (REBOUL, 2004, p. 27).

A retórica encontra-se dividida em: retórica da elocução (estatuto da produção literária) e retórica da argumentação (estudo da palavra eficaz ou produção persuasiva), conforme Alexandre Júnior (2005, p. 30).

Meyer, em seu livro *Questões de Retórica* (1993, p. 20), aponta uma definição de retórica dada por Perelman (1958, p. 5): “O objecto desta teoria é o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que apresentamos ao seu assentimento”. Tal definição deixa claro que o grande objetivo da retórica é persuadir a partir da argumentação. É uma retórica racional, distante da ideia de estilo e de ornamento literário. No entanto, é importante que percebamos que o conceito de persuasão reenvia à adesão e, por conseguinte, à resposta do auditório. A subjetividade, dessa forma, ressurgiu.

A retórica tem um relacionamento estreito com a linguagem. Esta, por sua vez, conheceu grande desenvolvimento a partir dos domínios da linguística e da psicologia cognitiva. O literal e o figurado, o dito e o que se pretende dizer estarão presentes na nova retórica, conforme Meyer (1993, p. 21).

Retórica é, então, arte de bem falar, e, conforme Meyer (1993, p. 22), este advérbio “bem” carrega consigo uma carga rica de sentidos, dos quais

podemos citar alguns: persuadir, convencer, criar o assentimento, seduzir ou manipular, sugerir, criar um sentido figurado, descobrir as intenções daquele que se exprime.

É importante observarmos que sempre há alguém que fala/escreve e que se dirige a outrem, buscando convencer, agradar ou colocar este outro a distância. A retórica é, então,

o encontro dos homens e da linguagem na exposição das suas diferenças e das suas identidades. Eles afirmam-se aí para se encontrarem, para se repelirem, para encontrarem um momento de comunhão ou, pelo contrário, para evocarem essa impossibilidade e verificarem o muro que os separa. [...] a retórica é a negociação da distância entre os homens a propósito de uma questão, de um problema (MEYER, 1993, p. 26-27).

As definições de retórica se propagam, ao invés de se restringirem; encontramos retórica na literatura, na política, na linguagem natural, na opinião, no raciocínio não-científico, no bem-falar, na intenção, etc. Hoje, a preocupação é encontrar uma definição para retórica que seja capaz de abarcar suas múltiplas aplicações, conforme Meyer (2007, p. 25).

Na nova definição de retórica, orador e auditório negociam a distância entre si através da linguagem, e é graças a essa distância, a essa diferença, que acontece a retórica, pois se todos pensassem e fossem iguais não haveria a necessidade de um debate, de uma discussão. Dessa forma, a retórica nada mais é do que a negociação da diferença entre os indivíduos sobre uma questão. Essa questão é a medida da diferença que separa orador e auditório; sem questão não haveria escolha contrária e todos teriam o mesmo ponto de vista. Cada um consultaria a si mesmo para resolver as coisas. Como esse pensamento unívoco não existe, surge a retórica numa tentativa de negociar os questionamentos oriundos da relação interpessoal. Negociar a distância não significa diminuí-la. Num insulto, por exemplo, fica claro que a distância que separa ambas as partes é não-negociável (MEYER, 2007, p. 25). A atuação da retórica sempre se volta para a identidade e para a diferença entre as pessoas; é especificamente este o tema central da retórica.

Reboul (2004, p. 23-24) também faz uma importante colocação sobre retórica ao dizer que a função dela não é apenas e tão-somente persuadir, mas

descobrir o que é mais adequado a cada caso com o fim de exercer a persuasão. Tal afirmação também é encontrada em Aristóteles (2005, p. 95).

A retórica é tida como um bem e, como tal, pode ser pervertida. Conforme Reboul (2004, p. 38), quando o uso feito da retórica é desonesto, deve-se condenar o técnico, e não a técnica de aplicação da mesma. Além disso, o autor afirma que a retórica, em Aristóteles, está situada abaixo da filosofia e das ciências exatas; estas só podem ser aquilo que são ou não. Já a retórica atinge o verossímil, aquilo que é comum acontecer, mas que pode ser diferente.

1.3 LÓGICA DO SEDUTOR X LÓGICA DO PREDADOR

Como as relações humanas fazem parte de um jogo de identidade e de diferença, Meyer (1993, p. 135-136) também ressalta que a retórica é o espaço no qual a identidade pode se tornar diferença, e vice-versa, podendo haver, assim, tanto a aproximação quanto o distanciamento entre as partes. Na maioria das vezes, esse jogo de anular as diferenças para criar identidade, e o seu contrário, são forças que coexistem, numa relação de inclusão e de exclusão, que operam simultaneamente e na qual existe uma lógica dupla: a lógica do sedutor e a lógica do predador.

Na primeira, o sedutor busca diminuir a distância e age como se ela tivesse sido anulada ou como se ela não tivesse mais importância, buscando sempre a inclusão. Ele oferece ao seu interlocutor possibilidades de recusa e reduz tudo às aparências. A sedução também pode ocorrer quando o sedutor se coloca no lugar do outro ou até mesmo quando desfaz de si próprio diante do interlocutor. Membros pertencentes a um mesmo grupo podem ser seduzidos de maneira diferente: uns podem se sentir excluídos e os outros incluídos. A sedução passa a falsa impressão de que a aparência se tornou realidade.

Já na lógica do predador, há uma busca pela exclusão, e a diferença é afirmada. Aqui o convencer é vencer; é a lógica do poder. A diferença, porém, não deve sobressair, pois aqueles que não se submetem às leis não são vistos com bons olhos.

O ser humano necessita viver em grupo, daí a identificação superar a diferença. Mas, ao mesmo tempo em que nos identificamos com um grupo, tornamo-nos também diferentes nesse grupo, pois cada pessoa tem sua individualidade, mas ao mesmo tempo é idêntico a todos, visto que é um elemento do grupo, como os outros. Assim, temos uma identidade que é dupla, composta de uma relativa diferença em relação aos outros e de uma assimilação comunitária em relação a este grupo.

Dessa forma,

o si é constituído pelo conjunto das narrações que produzimos sobre nós mesmos, uma espécie de história que contamos à medida dos acontecimentos. Sermos nós equivale a impormo-nos como diferentes relativamente aos outros, homogeneizados pela identidade do grupo e em relação ao qual não estamos em estado de transcendência mas também em situação de pertença imanente. (MEYER, 1993, p. 141).

A diferença deve ser, então, negociada, nivelada, pois ela é uma espécie de ofensa ao grupo na sua identidade. E a retórica parece capaz de anular as diferenças para criar a identidade e vice-versa. A combinação do vencer e do convencer, da sedução e da violência compõe o relacionamento humano desde sempre.

Com esse subitem, fizemos uma explanação a respeito da lógica do sedutor e da lógica do predador. Agora passaremos aos principais conceitos da retórica.

1.4 PRINCIPAIS CONCEITOS DA RETÓRICA

1.4.1 Orador

Segundo Reboul (2004, p. 11), Isócrates, que foi grande professor de retórica, acreditava que um bom orador precisa ter aptidões naturais, prática

constante e ensino sistemático, sendo que as duas últimas podem ajudar a melhorar a condição do orador, mas não são suficientes para criá-lo.

A moralidade do orador contribui para o conceito de ciência do bem-dizer atribuído à retórica, uma vez que somente os homens de bem são considerados aptos a falar verdadeiramente, de acordo com Meyer (1993, p. 17). Esta moral concede ao orador honra e credibilidade (MEYER, 1993, p. 19).

Muitas vezes, no entanto, é necessário que o orador finja, ou seja, exprima o que ele não sente, e tal fingimento não pode ser expresso para o seu público, pois, se isso acontecer, o orador tem seu discurso destruído, conforme Reboul (2004, p. 67).

O orador, que deve inspirar confiança, busca sempre agradar, persuadir, seduzir e convencer seu público, não se importando com a forma utilizada para atingir tais objetivos, de acordo com Meyer (1993, p. 26). Se as afirmações dadas pelo orador são verdadeiras ou não, isso pouco importa, pois o que se faz necessário é que elas passem para o auditório a sensação de verdade e de verossimilhança (FERREIRA, 2010, p. 33). Assim, o que o orador considera como sendo verdadeiro ou não tem menor relevância; o mais importante é o parecer de seu auditório, de acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 26).

Dessa forma, a eficácia de um discurso está muito ligada à autoridade atribuída ao orador, o qual também pode acrescentar ao seu discurso o seu modo de ser, de agir e de ver o mundo, de acordo com Ferreira (2010, p. 18-20). “Para ser bom orador, não basta saber falar; é preciso saber a quem se está falando, compreender o discurso do outro, seja esse discurso manifesto ou latente” (REBOUL, 2004, p. XIX apud FERREIRA, 2010, p. 26).

Portanto, ao argumentar, o orador deve dispor seus argumentos a partir das reações observadas no seu auditório, daí falarmos em uma ordem psicológica em que os argumentos são expostos, e não em uma ordem lógica, de acordo com Reboul (2004, p. 97).

É importante também que os três princípios do pensamento e do discurso norteiem a exposição do orador; são eles: o princípio de não-contradição (necessidade de coerência para a boa argumentação), o de identidade (aquilo que é passível de discussão) e o de razão suficiente (ligação adequada entre pergunta-resposta), consoante Meyer (2007, p. 69-71).

Para que o orador tenha nas mãos o seu público, o seu auditório, é preciso que ele faça uso correto da técnica e da arte para provocar o assentimento às suas teses, como afirma Ferreira (2010, p. 34). Ainda segundo o autor, a habilidade do orador pode ser medida por sua capacidade de impressionar, de ativar as paixões/emoções nos seus ouvintes e de atrair e prolongar a atenção desse público, buscando sempre estabelecer um acordo com aqueles que o ouvem/leem.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 7-24) afirmam que é imprescindível que o orador se adapte a seu auditório. Acontece que, muitas vezes, o auditório ao qual o orador se dirige é heterogêneo. Ele, então, deve utilizar argumentos variados para conseguir conquistar as pessoas que compõem este público; e isso é o que caracteriza o grande orador.

É uma vantagem para o orador quando o auditório não é imposto, pois o orador, ao escolher um auditório determinado, pode apresentar uma argumentação primeiramente a certas pessoas, depois a outras, o que levaria o orador a tirar proveito da adesão ou da possível rejeição de seus argumentos (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 117).

É importante também que o orador consiga a adesão de seus ouvintes desde o início, por isso ele busca as manifestações implícitas ou explícitas desse auditório, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 75). A adesão, quase sempre, é apenas presumida pelo orador; uma conclusão que desagrade ao interlocutor é suficiente para que a adesão se transforme em rejeição (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 118).

O orador, e também o autor, devem contar com a boa vontade e com o esforço de seu interlocutor para que as palavras sejam interpretadas de acordo com o que o locutor quis dizer. Para tanto, o contexto em que o texto foi expresso também deve ser considerado (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 140).

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 164) também comentam que quanto mais sucinto for o orador, menos a emoção do auditório será atingida. Por isso, muitos oradores buscam a repetição, a acumulação de relatos, a evocação de detalhes, pois tudo isso pode levar o orador a penetrar o coração do interlocutor. Ainda segundo os autores (2005, p. 173), Quintiliano sempre mencionou que a linguagem e as ideias geralmente aceitas deveriam ser os primeiros elementos que ajudariam o orador a estabelecer um acordo com seu auditório.

O orador, sempre que possível, deve evitar as marcas de enunciação, as quais podem vir a comprometê-lo, a torná-lo vulnerável frente ao auditório. Por isso, sempre que possível, deve adotar um estilo impessoal, com expressões do tipo: “dizem”, “falam”, “parece que” (FERREIRA, 2010, p. 144).

1.4.2 Auditório

Segundo Reboul (2004, p. 92-93), quando um orador argumenta, ele sempre o faz diante de uma pessoa ou de um grupo, chamado auditório – que pode ser os leitores de um texto. O argumentador sabe que dificilmente encontrará um auditório igual ao outro, pois cada auditório tem suas particularidades, sua competência, seu modo próprio de pensar, seu ponto de vista.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 33-34) apresentam-nos três tipos de auditório, a saber: o auditório universal, formado por toda a humanidade e que estaria acima de qualquer ponto de vista; o auditório constituído unicamente pelo interlocutor, a partir do diálogo; e o auditório formado pelo próprio sujeito, quando a pessoa, ao deliberar consigo mesma, é considerada uma encarnação do auditório universal.

No auditório universal, que tem a função do ideal argumentativo,

o orador sabe bem que está tratando com um auditório particular, mas faz um discurso que tenta superá-lo, dirigido a outros auditórios possíveis que estão além dele, considerando implicitamente todas as suas expectativas e todas as suas objeções. Então o auditório universal não é um engodo, mas um princípio de superação (REBOUL, 2004, p. 93-94).

Os argumentos que só são aceitos por auditórios particulares podem levar o orador a apoiar-se em teses opostas ao que a maioria das pessoas admite; daí a importância de apoiar-se em teses que têm aprovação unânime, conforme Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 35).

Reboul (2004, p. 142) também afirma que a regra de ouro da retórica é sempre levar em conta o auditório, o qual pode distinguir-se pelo tamanho (o auditório pode ser uma única pessoa ou uma multidão), pelas características

psicológicas oriundas de idade/sexo/profissão/cultura, pela competência (que leva o orador a escolher vocabulário, nível de argumentação) e pela ideologia (argumento e vocabulário mudam conforme a ideologia). E para que o orador se dirija a um auditório, faz-se necessário um acordo prévio entre ambos, pois não há argumentação possível sem ele. Os elementos que constituem esse acordo são fatos, verdades, presunções, valores, hierarquias e lugares do preferível.

1.4.2.1 Fatos, verdades e presunções

Primeiramente, o acordo repousa sobre os fatos, entendidos como os próprios argumentos, e que, por isso, podem ser contestados ou não. O fato é considerado fato por se impor ao auditório universal, e isso não o isenta de ser refutado.

As verdades são prováveis e menos diretas. Enquanto os fatos designam objetos de acordo precisos, limitados, as verdades fazem referência a sistemas mais complexos; tratam de teorias científicas ou de concepções filosóficas ou religiosas.

Já as presunções fazem parte do verossímil, daquilo que todos admitem, até que se prove o contrário; elas podem variar muito de um auditório para outro (REBOUL, 2004, p. 164-165), daí a necessidade de o orador conhecer as presunções de seu auditório, uma vez que o auditório, sempre que é colocado diante de uma questão, precisa se pronunciar, mesmo que seja para rejeitar tal questão. A rejeição não deixa de ser um tipo de manifestação, de acordo com Meyer (1993, p. 85). As presunções não desfrutam da adesão máxima e muitas vezes são usadas como ponto de partida das argumentações.

1.4.2.2 Valores, hierarquias e lugares do preferível

Juntamente com os fatos, as verdades e as presunções, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 83-94) abordam também os valores, as hierarquias e os

lugares do preferível, os quais buscam a adesão de auditórios particulares. Os valores possibilitam uma comunhão sobre modos particulares de agir e estão vinculados à multiplicidade de grupos. As hierarquias podem ser consideradas até mais importantes do que os próprios valores, pois a maneira com que um auditório hierarquiza seus valores influenciará na adesão dos argumentos. Os lugares são os depósitos de argumentos, onde se pode agrupar e classificar os argumentos para serem encontrados com mais facilidade. Há os lugares-comuns, que podem ser utilizados em todas as circunstâncias, e cuja aplicação se dá a temas particulares; e os lugares específicos, que são próprios de uma ciência ou de um gênero oratório que seja bem delimitado.

Existem alguns itens gerais que norteiam a distribuição de lugares em todos os auditórios: lugares de quantidade (afirma-se que algo é melhor que o outro por razões quantitativas), lugares de qualidade (algo é melhor que os demais por ter mais qualidade), lugares da ordem (o anterior é superior ao posterior), lugares do existente (o que existe é superior ao que é possível), lugares da essência (a superioridade de um indivíduo ocorre por ele ser considerado aquele que melhor representa seu grupo) e lugar derivado do valor da pessoa (o argumento recai sobre o mérito de um ato louvável realizado por uma pessoa).

De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 20), a atenção que o auditório coloca sobre a argumentação é fundamental para que esta se desenvolva. Eles também afirmam que, muitas vezes, o auditório do orador não é a pessoa com a qual o orador conversa, mas uma terceira. Ao conceder uma entrevista, por exemplo, o auditório do orador não será o entrevistador, mas as pessoas que lerão ou assistirão à entrevista, pois o auditório é “o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 22). Por conseguinte, o auditório formado por leitores torna-se ainda mais difícil de ser determinado.

A análise de um auditório não pode ser feita apenas sobre o caráter pessoal, pois o meio social no qual se vive influencia sobremaneira a formação da opinião de uma pessoa (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 23).

O auditório pode ser condicionado pelo orador de diversas maneiras, mas a mais eficaz seria através do próprio discurso deste orador, o que é possível graças à constante adaptação do orador ao auditório. Sendo assim, cabe ao

auditório a missão de determinar a qualidade da argumentação e o comportamento do orador (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 27).

1.4.3 Fases do discurso retórico

A retórica é decomposta em quatro partes, que são as quatro fases do discurso retórico. Neste edifício retórico, da introdução à conclusão, há três grandes momentos: o *ethos*, que se apresenta ao auditório e visa manter sua atenção acerca da questão apresentada; o *logos*, próprio da questão, apresentando o pró e o contra; e o *pathos*, que atua no coração e no corpo do auditório, agindo sobre suas paixões, sentimentos e emoções (MEYER, 2007, p. 48).

A primeira fase do discurso retórico é chamada de invenção e situa-se entre dois extremos. De um lado está o “inventário”, no qual o orador detecta os argumentos disponíveis, não ensinados pela retórica; tem uma fonte externa (provas extrínsecas). Do outro lado está a “invenção”, na qual os argumentos são criados, “inventados” (provas intrínsecas), segundo Reboul (2004, p. 54). As provas criadas na retórica são raciocínios (silogismos, entimemas) ou exemplos. O silogismo pode ser entendido como um raciocínio lógico e um entimema seria um tipo de silogismo que pode omitir uma proposição (FERREIRA, 2010, p. 81).

Segundo Meyer (1993, p. 24), através da invenção, uma questão é colocada para se ganhar a adesão do interlocutor e para se encontrar uma resposta favorável. Nesse momento, é importante que o orador seja sincero para ganhar a confiança de seu auditório, demonstrando que conhece bem o assunto sobre o qual discorre. É um momento importante também para que o acordo entre as partes seja estabelecido. “Invenção é palavra originada do latim *inventio* e se liga ao verbo *invenire*: descobrir, achar, encontrar. Em retórica, refere-se ao momento de busca das provas que sustentarão o discurso” (FERREIRA, 2010, p. 63).

Meyer (2007, p. 47) afirma que se uma questão se coloca é porque existe uma causa/questão a defender. Surge um problema e surgem respostas, a discussão se inicia e procuramos (invenção) respostas para o problema levantado.

Para expor a resposta, o orador faz uso da disposição, que o ajuda a estruturar e a colocar as ideias em ordem. A disposição, segundo pilar do discurso

retórico, abarca o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração. Através da disposição, o orador faz um plano para conduzir o auditório, dispondo seu discurso da melhor maneira possível para persuadir esse público (REBOUL, 2004, p. 55).

O exórdio inicia o discurso e busca tornar o auditório atento e predisposto a aprender e a compreender. Ele também tenta mostrar ao auditório a intenção da questão.

A narração expõe os fatos e deve ser clara, breve e crível, pois é na narração que o orador definirá um ponto de vista. O *logos* ganha bastante importância na narração, pois é nela que as provas são colocadas.

De acordo com Meyer (2007, p. 48-49), o orador sempre busca anular a problematização que o auditório pode efetuar acerca das provas a ele apresentadas. O auditório pode também ficar em silêncio, mostrando desinteresse ou pode querer alterar as respostas, por isso, a narração das respostas deve ser agradável, dramática e bastante próxima da verdade partilhada com o auditório. Mesmo com tudo isso, o auditório ainda pode se opor, rejeitar ou desaprovar o argumento, o que obriga o orador a examinar o pró e o contra (divisão em argumentos). É por isso que a narração deve responder a um conjunto de perguntas, como Quem?, O quê?, Por quê?, Quando?, Onde?, Como?, Por quais meios? Tais perguntas fazem parte do Questionário de Quintiliano.¹

A confirmação, que seria o conjunto de provas seguido de uma refutação, geralmente desperta a piedade e a indignação, fazendo uso do *pathos*. Muitas vezes, ela acontece junto com a narração (REBOUL, 2004, p. 57). É na confirmação que o orador deve comprovar seus argumentos para que os mesmos tenham credibilidade.

Com relação à organização dos argumentos, temos a ordem “homérica” – proposta por Cícero –, na qual são apresentados, primeiramente, os argumentos fortes; em seguida, os fracos; e depois os fortes novamente, para encerrar a argumentação, de acordo com Reboul (2004, p. 58). Já Perelman e Olbrechts-Tyteca (apud REBOUL, 2004, p. 58) afirmam que é relativa a força de um argumento, pois tudo depende dos argumentos apresentados antes.

Há, entre a confirmação e a peroração, a digressão, que seria um momento de “relaxamento”, com o intuito de distrair o auditório Reboul (2004, p. 58).

¹ Esse questionário é uma ferramenta aplicada para apurar um fato e propõe sete perguntas que, uma vez respondidas, evidenciam algo como factual.

A peroração é uma etapa que põe fim ao discurso, conclui. Ela pode ser bastante longa e dividir-se em diversas etapas (REBOUL, 2004, p. 60):

- Amplificação da ideia defendida;
- Despertamento da paixão (busca despertar a piedade ou a indignação do auditório);
- Recapitulação, a qual resume a argumentação.

A elocução seria a redação do discurso e é através deste pilar que o orador pode se revelar.

A ação está totalmente voltada para o orador, pois é o momento da exposição do discurso. Na ação, o orador busca a atenção do auditório com a finalidade de persuadi-lo. Fazem parte da ação a gestualidade e a interação com o espaço, segundo Ferreira (2010, p. 138).

1.4.4 Funções da retórica

Segundo Reboul (2004, p. 62), a retórica criou uma estética da prosa bastante objetiva, funcional, que diz que aquilo que não tem importância deve ser descartado, inutilizado, pois qualquer artifício pode ser entendido como preciosismo ou vulgaridade e pode prejudicar a persuasão.

Reboul considera que três pontos devem ser conservados para que haja uma conservação do estilo retórico. Estes três pontos correspondem aos três polos do discurso: o assunto, o auditório e o orador.

O estilo mais eficaz, mais conveniente, aquele que pode chegar à persuasão é o que melhor se adapta ao assunto. Portanto, o estilo não é algo rígido, mas se moldará conforme o assunto em questão.

Os latinos distinguiam três gêneros de estilo: o nobre (*grave*), o simples (*tenuis*) e o ameno (*medium*), que dá lugar à anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a seu assunto: nobre para convencer (*movere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão (REBOUL, 2004, p. 62).

Esse esquema tem o intuito de direcionar, de criar um norte, pois não é possível enquadrar o estilo dentro de um esquema, uma vez que a palavra é fugidia. Ao discursar, o orador deve sempre buscar a clareza, a coerência, a elegância e, sobretudo, a simplicidade, pois o estilo simples é sempre muito apropriado quando se busca convencer (FERREIRA, 2010, p. 119).

Com esse subitem, podemos concluir que essas regras apresentadas são linhas gerais que podem auxiliar o orador, pois o verdadeiro estilo encontra-se no discurso adotado pelo autor.

Passemos à questão dos gêneros retóricos, que também dizem respeito à interpretação do discurso.

1.4.5 Gêneros retóricos

Segundo Aristóteles, surgiram três grandes gêneros em retórica, a partir da necessidade de o orador adaptar-se a três espécies de auditório. Esses gêneros têm, então, características específicas que vão ao encontro das necessidades de tais ouvintes, conforme Reboul (2004, p. 45). O gênero epidíctico, também chamado de gênero laudatório, tem estilo atraente, tematiza acerca do belo e do feio e, nele, o auditório (composto por espectadores) desempenha importante papel pelo louvor, aclamação ou censura, podendo manifestar-se pelo “gosto/não gosto”, “concordo/discordo”. No gênero judiciário, cujo auditório é o tribunal, determina-se se uma ação é justa ou não, a partir do ato cometido por alguém. No gênero deliberativo (político), que tem como auditório os membros de uma assembleia, decide-se agir pelo útil ou pelo prejudicial.

O propósito comunicativo do gênero judiciário é atacar ou defender alguém, ver o que foi justo ou não; o deliberativo tem como objetivo aconselhar ou desaconselhar e o epidíctico tem como finalidade a censura ou o elogio.

Há, também, uma distinção do tempo dos gêneros: o judiciário refere-se a acontecimentos ou fatos do passado; o gênero deliberativo delibera sobre o futuro; e o epidíctico refere-se ao presente.

Quanto à argumentação, eles também se diferem: o gênero judiciário faz uso de raciocínios silogísticos (entimemas); o deliberativo prefere argumentar a

partir do exemplo, pois é mais fácil deliberar sobre o futuro observando o passado; e o gênero epidíctico recorre à amplificação (argumento intrínseco criado pelo orador), uma vez que os fatos narrados são conhecidos do auditório, devendo o orador, então, dar valor e importância a estes fatos.

Reboul (2004, p. 57) afirma que, no gênero deliberativo, a narração, que faz parte da disposição (um dos pilares do edifício retórico), não tem razão de ser, uma vez que tal gênero fala sobre coisas futuras. Já no gênero epidíctico, ela é muito importante, chegando até a ser dividida para abarcar melhor as questões.

Segundo Aristóteles (2005, p. 106), é necessário que o orador, quer no gênero deliberativo, judicial ou epidíctico, tenha premissas sobre o que é possível ou impossível, se algo aconteceu ou não, e se algo virá a ter lugar ou não.

Os três gêneros englobam o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. O *pathos* se manifesta no julgamento do auditório: belo/epidíctico, justo/judiciário e útil/deliberativo. Com relação ao *ethos*, temos a intervenção do orador, o qual pode defender (judiciário), ornamentar (epidíctico) ou deliberar (deliberativo). Quanto ao *logos*, ele repousa, nos três casos, sobre o possível: o que teria sido possível, o que é possível e o que será possível.

Os três gêneros acabam se sobrepondo com bastante frequência, segundo Aristóteles. Pode-se falar de *ethos* para o direito, de *pathos* para a política e o *logos* ficaria para o raciocínio argumentativo. É com o *ethos*, o *logos* e o *pathos* que somos levados aos três problemas extremos e inseparáveis que desde sempre existiram: o eu com o *ethos*, o mundo com o *logos* e o outro com o *pathos*. Embasada nisso, a retórica se esforça para afrontar a problemática da vida em sociedade (MEYER, 2007, p. 30).

1.4.6 Argumentos

Segundo Ferreira (2010, p. 145), o *Tratado da argumentação* (2005) visa ao estudo das “técnicas discursivas que ajudam a provocar ou aumentar a adesão das pessoas às teses que são apresentadas à sua aceitação.”. Os argumentos passam a ser estudados a partir da lógica do verossímil (do favorável); o acordo também ganha força, mostrando sua importância e necessidade nos casos

em que os meios de prova são insuficientes ou quando o objeto em questão não é a verdade de uma proposição.

De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 213), o discurso pode levar o ouvinte a fazer uma reflexão acerca daquilo que está sendo argumentado pelo orador. Isso significa que o ouvinte, espontaneamente, também argumenta sobre o discurso para que possa se posicionar em relação ao mesmo, podendo criar, a partir deste posicionamento, novos argumentos, os quais, na maioria das vezes, não são expressos, mas influenciarão no resultado final da argumentação.

A reflexão do ouvinte pode ser guiada pelo orador, quando este fornece àquele argumentos que caracterizam o próprio enunciado, ou quando o orador fornece informações que levarão o ouvinte a determinada argumentação.

São esses esquemas argumentativos que caracterizam os chamados processos de ligação e de dissociação. Consideremos processos de ligação os esquemas que aproximam elementos distintos entre si, e processos de dissociação as técnicas que visam dissociar, desunir, separar os elementos que são considerados um todo (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 215).

Fazem parte dos processos de ligação, os argumentos quase-lógicos, os argumentos baseados na estrutura do real e os argumentos que fundamentam a estrutura do real.

1.4.6.1 Argumentos quase-lógicos

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 219) afirmam que os argumentos quase-lógicos recebem este nome por terem uma estrutura lógica que lembra os argumentos da lógica formal; possuem também uma força persuasiva que os aproxima de raciocínios incontestáveis. São, porém, argumentos que permitem refutação, uma vez que não são lógicos e a linguagem utilizada raramente é unívoca.

Na argumentação quase-lógica, procura-se mostrar que as teses combatidas levam a uma *incompatibilidade*. Surgem, então, duas proposições tidas como verdadeiras entre as quais é necessário fazer uma escolha (PERELMAN;

OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 222). Esta escolha não é tão fácil de ser feita, pois será necessário sacrificar um dos dois valores. *Incompatibilidade* e *contradição* não são a mesma coisa; a primeira se difere da segunda pelo fato de ela (incompatibilidade) existir em função das circunstâncias.

Para mostrar a *incompatibilidade* é preciso afirmar que, de duas teses que se excluem, uma seria sempre aplicável, o que levaria a um conflito com a outra tese; para tanto, é preciso que ambas se refiram a um mesmo objeto.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 233) afirmam também que uma afirmação pode se tornar ridícula quando entra em conflito com uma opinião aceita, quando se opõe a concepções consideradas naturais numa determinada sociedade. Este é o chamado *argumento do ridículo*, e ocorre, na maioria das vezes, a partir da *ironia*, que é uma figura que dá a entender o contrário do que é dito. Ela é uma argumentação indireta e sempre supõe conhecimentos complementares acerca de fatos.

A ironia não pode ser usada nos casos em que pairam dúvidas acerca das opiniões do orador. Isto dá à ironia um caráter paradoxal: se a empregam, é porque há utilidade em argumentar; mas, para a empregar, é preciso um mínimo de acordo (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 236).

Os autores falam, ainda, de uma técnica bastante importante na argumentação quase-lógica, que é a identificação dos elementos que fazem parte do discurso. A *identificação* faz bastante uso do recurso da *definição*, que pode ser dividida em definição normativa (indica a forma na qual se quer empregar um nome), descritiva (indica o sentido de uma palavra num determinado contexto), de condensação (indica os elementos essenciais de uma definição) e complexa (combinação dos três tipos citados).

Faz parte também dos argumentos quase-lógicos a *regra de justiça*, que objetiva um tratamento de igualdade entre os elementos pertencentes a uma mesma classe.

Já o *argumento da reciprocidade* busca aplicar um mesmo tratamento a situações correspondentes. Este argumento faz uso da simetria, pois através dela é possível realizar a assimilação de situações pelas relações simétricas que apresentam.

Os argumentos chamados de *argumentos de transitividade* apresentam certas relações como transitivas. Uma das relações transitivas mais importantes é a relação de implicação, que nada mais é que a relação de consequência lógica.

Com relação à inclusão, há os argumentos que demonstram a *inclusão das partes num todo* e há os que demonstram a *divisão do todo em suas partes*. Como o todo engloba a parte, ele seria mais importante que ela (inclusão da parte no todo); já o argumento que considera o todo como a soma de suas partes (divisão do todo em suas partes), fundamenta diversos argumentos de divisão ou de partição. O orador, ao utilizar o argumento por divisão, deve fazer uma enumeração das partes, de maneira que nenhuma seja omitida, pois, caso isso ocorra, o edifício argumentativo ficará comprometido. No argumento por divisão, duas hipóteses são examinadas com o objetivo de se concluir que, independentemente da escolha, é possível se chegar a uma posição de semelhante alcance. Pode também haver uma relação de complementaridade entre as partes que formam o todo.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 274) falam também do *argumento de comparação*, que consiste em comparar realidades entre si. É um argumento que carrega a ideia de medição, mesmo que os critérios para tal medição não estejam presentes. A comparação pode ser feita entre elementos que integram um sistema e também entre os que não têm essa integração, pois um sempre interage com o outro. Tal argumento também pode fazer uso do superlativo.

Encontramos, na argumentação embasada na comparação, o *argumento do sacrifício*, no qual o orador mostra o sacrifício a que está disposto a se sujeitar para obter algo.

1.4.6.2 Argumentos fundamentados na estrutura do real

Existem também, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 297), os argumentos fundamentados na estrutura do real, os quais fazem uso da realidade para estabelecer ligações entre juízos admitidos e outros que se procura promover; o orador busca persuadir seu auditório fazendo uso do real. Nesses argumentos, o que importa não é uma descrição do real, mas o modo como as

opiniões acerca desse real são apresentadas. Essas opiniões podem ser entendidas como verdades, fatos ou presunções.

Nos argumentos baseados na estrutura do real, encontramos aqueles que se referem a ligações de sucessão, ou seja, que unem um fenômeno a suas consequências ou a suas causas, e também os argumentos que se aplicam a ligações de coexistência, os quais objetivam unir uma pessoa a seus atos, ou um grupo aos indivíduos que dele participam.

Fazem parte das ligações de sucessão o *vínculo causal*, no qual se busca relacionar dois acontecimentos sucessivos por meio de um vínculo causal; o *argumento pragmático*, no qual é possível analisar um acontecimento a partir de suas consequências (presentes ou futuras) favoráveis ou desfavoráveis. Nesse argumento, pode-se passar de uma ordem de valores a outra e, por ser bastante verossímil, esse argumento também inspira credibilidade.

Ainda com relação às ligações de sucessão, existe também o *vínculo causal como relação de um fato com sua consequência ou de um meio com um fim*. Nesse argumento, “um mesmo acontecimento será interpretado e valorizado diferentemente, conforme a ideia que se forma da natureza de suas consequências” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 308). Há também o argumento que nos apresenta a importância dos *fins* e dos *meios*; nele se diz que há uma interação entre os objetivos perseguidos e os meios empregados para alcançá-los.

O *argumento do desperdício*, que se refere à sucessão de acontecimentos, diz-nos que, uma vez que se deu início a algo, deve-se prosseguir na empreitada, pois, caso contrário, perder-se-iam os sacrifícios já realizados.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 321) falam também do *argumento da direção*, no qual se decompõe a busca de um fim em várias etapas e analisa-se a maneira pela qual a situação se transforma. Utiliza-se tal argumento sempre que uma meta pode ser apresentada como um ponto de referência.

E, para finalizar os argumentos que se referem a ligações de sucessão, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 327) apresentam os *argumentos de superação*, que visam ir mais longe, ir além, juntamente com um crescimento do valor; é como se cada situação servisse de trampolim para se seguir numa certa direção, ou seja, apresenta uma série de etapas direcionadas para um objetivo.

Já nas ligações de coexistência, ocorre a união de duas realidades de nível desigual, sendo que uma será mais explicativa do que a outra, e é esse caráter mais estruturado de um dos termos que determina este tipo de ligação.

Faz parte das ligações de coexistência a relação entre *a pessoa e seus atos*. Nessa argumentação, a pessoa tem a possibilidade de resistir à persuasão ou de ser persuadida. Há também *a interação entre o ato e a pessoa*, na qual podemos mudar nossa concepção sobre a pessoa a partir dos novos ou dos velhos atos atribuídos a ela. Quando os atos anteriores da pessoa gozam de boa reputação, eles se transformam numa espécie de capital que passa a fazer parte da pessoa. O contrário também pode acontecer quando, por exemplo, a pessoa tem má fama; tudo o que ela faz fica marcado por um sinal negativo.

O *argumento de autoridade* é um tipo de argumento influenciado pelo prestígio, cuja validação está vinculada ao caráter do orador, ao *ethos*. “[...] quanto mais importante é a autoridade, mais indiscutíveis parecem suas palavras” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 351).

Há ainda as *técnicas de ruptura e de refreamento opostas à interação ato-pessoa*, as quais são utilizadas quando há incompatibilidade entre o que julgamos da pessoa e o que pensamos do ato. Na maioria das vezes, o rompimento da ação do ato sobre a pessoa ou da pessoa sobre o ato não acontece, pois existem técnicas de refreamento, como o preconceito, que buscam cegar a pessoa sobre o valor do ato, transferindo para este outros valores oriundos do agente. Em alguns casos, quando o preconceito não é suficiente para exterminar ou diminuir a discordância entre o ato e a pessoa, alguns procedimentos podem ser utilizados para impedir que o ato exerça influência sobre a pessoa, como, por exemplo, atribuir o ato não ao seu autor, mas ao acaso ou a um “a gente” impessoal.

O *discurso, como ato do orador*, recebe atenção especial, seja porque ele é a manifestação da pessoa, seja porque a interação entre orador e discurso tenha papel relevante na argumentação. Palavras alheias, pronunciadas pelo orador, podem até mesmo mudar sua importância e seu valor, como ocorre nos *argumentos de autoridade*. “A mesma linguagem, diz com muito acerto Quintiliano, é amiúde livre em tal orador, insensata noutro, arrogante num terceiro” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 363).

Há também a argumentação concernente ao *grupo e seus membros*, a qual é bem mais complexa que a que se refere à pessoa e seus atos, pois a noção

de grupo é mais indeterminada que a de pessoa. A deficiência de um membro do grupo pode comprometer a reputação do grupo inteiro, assim como o prestígio também pode favorecer a repercussão das ideias e costumes desse grupo.

Existe, nas ligações de coexistência, uma relação entre o *ato* e a *essência*, pois o comportamento humano, muitas vezes, pode ser explicado não apenas pelo fato de o indivíduo pertencer a um grupo, mas também pela época em que a pessoa vive; o momento/contexto histórico no qual o indivíduo se encontra pode influenciar sobremaneira seu comportamento. Quando ato e essência entram em conflito, pode-se dizer que o indivíduo é um precursor ou um retardatário para sua época.

Papel importante também é desempenhado pelo *símbolo*, tanto na apresentação das premissas como na argumentação. Esse símbolo foge do signo convencional, podendo se modificar com seu uso.

Ao argumentar, é importante também que o orador faça uso do *argumento de hierarquia dupla aplicado às ligações de sucessão e de coexistência*, ou seja, o orador deve correlacionar os termos da hierarquia discutida e os de uma hierarquia aceita. Esse argumento “permite assentar uma hierarquia contestada numa hierarquia admitida; por isso presta enormes serviços quando se trata de justificar regras de conduta” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 389).

Segundo Ferreira (2010, p. 166), esse argumento também pode exprimir ideia de proporcionalidade ou estabelecer um vínculo entre termos.

1.4.6.3 Ligações que fundamentam a estrutura do real

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) analisam ainda as ligações que fundamentam a estrutura do real, com base no *caso particular*.

Nessas ligações, podemos encontrar a *argumentação pelo exemplo*, que é acionada quando há desacordo acerca da regra particular; essa argumentação tem como objetivo dar fundamento à regra. A rejeição do exemplo pode enfraquecer a adesão à tese tencionada.

Já a *ilustração* tem a função de reforçar a adesão a uma regra já estabelecida e aceita. Ao contrário do exemplo, que deve ser incontestável, a

ilustração pode até ser duvidosa, devendo, porém, impressionar a imaginação para prender a atenção. Dificilmente a ilustração será mal interpretada, pois, nesse argumento, somos guiados por uma regra conhecida e, por vezes, familiar. A ilustração, por sua presença, facilita a compreensão da regra.

Há, ainda, a possibilidade de o comportamento ser imitado, e essa imitação não tem como *modelo* qualquer indivíduo, mas pessoas ou grupos de prestígio.

Enquanto certas condutas têm sua origem em um modelo, há, também, determinados comportamentos dos quais buscamos nos afastar, pois estes são, para nós, um *antimodelo*.

Pode ocorrer, em alguns casos, que o modelo apresente características repreensíveis e, o antimodelo, qualidades para serem imitadas. Para evitar que isso ocorra, os autores devem embelezar ou enegrecer a realidade, criar heróis e monstros, bons ou maus.

Já no *raciocínio por analogia*², há um confronto de estruturas semelhantes, que pertencem a áreas diferentes. Nesses pares distintos, um é mais conhecido (foro) e apoia o raciocínio que será estabelecido, e o outro é menos conhecido (tema) e conduz à conclusão. Pela analogia, pode-se confirmar a validade desse raciocínio e pode, também, expor-se aos ataques do interlocutor.

Existem, ainda, argumentos que buscam solucionar problemas de incompatibilidade do discurso, são os *argumentos de dissociação*. Essa dissociação é decorrente da depreciação do que era, até então, um valor aceito.

Para concluir, podemos dizer que toda argumentação é importante por conferir um sentido à liberdade humana, condição fundamental para uma escolha racional. Assim, a argumentação não deve ser coerciva e/ou arbitrária.

Definidas as técnicas argumentativas, trataremos, a partir desse momento, de estudar as figuras de retórica, parte muito importante de nosso trabalho, pois as figuras sempre têm uma dimensão argumentativa, uma vez que estão a serviço da persuasão.

1.4.7 Figuras de retórica

² Entendemos por analogia a semelhança de relações entre dois pares de termos.

A retórica, durante muito tempo, foi entendida como uma técnica de ornamentação (enfeite) do discurso. Ela foi, então, perdendo seu poder argumentativo e reduziu-se a um catálogo de figuras.

Em “Figuras de retórica”, de José Luiz Fiorin, as figuras são entendidas como “operações enunciativas para intensificar o sentido de algum elemento do discurso. São, assim, mecanismos de construção do discurso.” (FIORIN, 2014, p. 10).

Perelman (apud MEYER, 1993, p. 106) dizia que “o objectivo das figuras é evocar uma presença, reforçá-la ou atenuá-la, fazer ver melhor ou de um modo diferente aquilo que de outra maneira poderia permanecer despercebido ou percebido como inessencial.”.

Assim, “figuras de retórica” não é um pleonasma, uma vez que as figuras só são retóricas quando desempenham papel persuasivo. Há as figuras não retóricas, como as figuras poéticas, humorísticas ou de palavras, consoante Reboul (2004, p. 113). Através da figura, a aceitação do argumento pode ser facilitada, pois a figura relaciona-se com o *delectare*, com a fruição.

De acordo com o *Tratado da Argumentação*, “toda figura retórica é um condensado de argumento:”, mas, em *Introdução à Retórica*, Reboul (2004, p. 114) diz-nos que a teoria do *Tratado* é muito intelectualista, pois deixa de lado o prazer da figura, que pode derivar da emoção, da comicidade, sempre se relacionando com o *pathos*.

Segundo Fiorin (2014, p. 28), a retórica, ao voltar-se para o estudo das figuras, passa a considerar os tropos, os quais indicam uma mudança de sentido. A esse respeito, o autor recorda Pierre Fontanier, que afirmava que as figuras são

os traços, as formas, os torneios mais ou menos notáveis e com um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos e dos sentimentos, afasta-se mais ou menos do que é sua expressão simples e comum (FONTANIER 1968, p. 64 apud FIORIN, 2014, p. 28).

Pode-se dizer, então, que a figura seria um desvio que recai sobre a palavra, a frase ou o discurso.

No tropo, cuja unidade básica é a palavra, o sentido literal de um termo é substituído por um sentido figurado, e é por isso que os tropos podem ser chamados de figuras de palavra.

Há, além dos tropos de uma só palavra, os tropos de mais de uma palavra. Nesse sentido, a unidade do tropo passa a ser o discurso. Pode-se dizer, ainda, que “o tropo não é a substituição de um sentido por outro, mas a intersecção entre traços semânticos produzidos pelos sentidos em questão” (FIORIN, 2014, p. 29).

A *metáfora*, que é um tropo que realiza um movimento de concentração semântica, dá concretude a um pensamento abstrato ao levar em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Essa concretude aumenta a intensidade do sentido, tornando-o mais tônico, o que deixa mais forte o valor argumentativo da metáfora. Há, então, uma compatibilidade entre os dois sentidos, devido à existência de traços comuns a ambos (similaridade). Assim, a metáfora é “o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade” (FIORIN, 2014, p. 34).

A *catacrese* é um tipo de metáfora; ela pertence ao léxico da linguagem.

Já a figura chamada *metonímia*, que em grego significa “além do nome, o que sucede o nome”, é um tropo que realiza um movimento de expansão/difusão semântica, pois um valor semântico transfere-se para o outro, num espalhamento sêmico. Ela, assim como a metáfora, também tem um forte valor argumentativo, pois, ao dar mais velocidade ao sentido, suprime etapas enunciativas como, por exemplo, quando enuncia um efeito, já enuncia também a causa. A compatibilidade entre os dois sentidos é estabelecida por uma proximidade, uma vizinhança, um contato (contiguidade). É possível fazer uma listagem de compatibilidades metonímicas, como as de causa e efeito, de instrumento e autor, de lugar e objeto que o caracteriza, de continente e conteúdo, de símbolo e aquilo que ele simboliza, de coisa e o ser que ela caracteriza, de autor e obra, de marca e produto, de abstrato e concreto.

Metonímia é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido (FIORIN, 2014, p. 38).

A *sinédoque*, que é um tipo de metonímia, apresenta uma relação de contiguidade do tipo “parte pelo todo”. Na sinédoque, ocorre um englobamento, uma inclusão de parte e todo, de matéria e objeto, de singular e plural, de gênero e espécie.

Há também a *antonomásia*, que é uma espécie de sinédoque na qual se transfere o valor semântico de um nome próprio para um nome comum; este nome comum deve ter uma característica que determine o nome próprio. Pode-se também realizar uma transferência semântica, designando, com um nome próprio, os indivíduos que têm uma dada característica.

Encontramos a *metonímia* não apenas na linguagem verbal, mas também na visual e em outras linguagens.

A *metáfora* e a metonímia não ocorrem apenas no gênero poético; muito pelo contrário, elas também estão presentes nos gêneros da vida cotidiana, os quais estão cheios de conotações que muitas vezes nos passam despercebidas.

Fiorin, ao lembrar Jakobson, também nos afirma que “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” (JACKOBSON, 1969, p. 149 apud FIORIN, 2014, p. 41).

Dessa forma, podemos dizer que “a uma metáfora subjaz uma predicação metonímica e sob uma metonímia há uma relação metafórica” (FIORIN, 2014, p. 41).

Na *personificação* ou *prosopopeia*, busca-se “um alargamento do alcance semântico de termos designativos de entes abstratos ou concretos não humanos pela atribuição a eles de traços próprios do ser humano” (FIORIN, 2014, p. 51).

Quando se atribui uma característica de um animal a um ser humano, estamos diante da animalização; e quando se atribui características de seres inanimados a um ente animado, estamos falando de reificação.

A *apóstrofe* é uma figura que se faz presente sempre que há um afastamento da situação enunciativa para pôr em cena quem não era o interlocutor. Para tanto, é importante que haja uma singularização ou uma amplificação dos interlocutores. Uma apóstrofe bastante comum, usada no nosso dia a dia é “Meu Deus, que é que eu fiz para merecer isso?”.

Na figura denominada *oximoro*, combinam-se elementos linguísticos semanticamente opostos numa mesma expressão. A própria palavra “oximoro” é

formada por dois radicais contraditórios (*oxýs*, que significa “agudo, penetrante, inteligente”, e *morós*, que significa “tolo, estúpido, sem inteligência”). Essa figura tem como objetivo expressar uma situação conflitante, fazendo uso de termos também conflitantes. Por provocar um estranhamento, o oximoro torna o sentido mais intenso.

A *sinestesia* é uma figura que reúne termos que pertencem a ordens sensoriais diferentes. Dessa forma, acaba ocorrendo uma alteração do significado de um termo quando este é combinado com outro, criando-se, assim, uma percepção diferente do mundo.

A figura denominada *hipálage* faz um deslocamento, uma transposição de um determinante de uma posição sintática para outro lugar. Este deslocamento geralmente acontece com o adjetivo, que deixa de qualificar um substantivo e passa a caracterizar outro termo.

Ainda segundo Fiorin (2014, p. 69), a *ironia* (do grego *eironéia*, que significa “dissimulação”) ou *antífrase* (do grego *antíphrasis*, que quer dizer “expressão contrária”) é uma figura que consiste num alargamento semântico, pois um significado passa a ter um valor invertido. Com isso, o sentido é intensificado, pois se diz uma coisa que, na verdade, significa outra.

A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere. Assim, a ironia é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista coexistentes e aumentando sua intensidade (FIORIN, 2014, p. 70).

A *lítotes* faz uso da negação para se afiançar o contrário. Por exemplo, ao dizer “Você não é bobo!”, o enunciador, a partir desta negação, quer justamente afirmar o contrário, ou seja, “que a pessoa é muito esperta”. Na linguagem visual, a lítotes é criada por uma ausência, que confere a negação visual. Essa figura também está relacionada com o *ethos*, pois tenta passar a imagem de um orador modesto, prudente e comedido, de acordo com Reboul (2004, p. 124).

A *hipérbole* “é o tropo em que há um aumento da intensidade semântica... Na hipóbole, diz-se mais para significar menos” (FIORIN, 2014, p. 75)

e, com isso, intensifica-se o que está sendo expresso. Sua abrangência pode ir desde uma locução até um texto inteiro.

Já no *eufemismo*, diz-se menos para significar mais. Nele, busca-se a suavização da expressão e, como o mais se projeta no menos, aumenta-se o alcance semântico da expressão. Quando se usa uma expressão como sinônima da outra apenas para suavizar o impacto do vocábulo (ao usar “falecer” ao invés de “morrer”), o eufemismo deixa de ser considerado um tropo.

Na *perífrase*, a enunciação, que poderia ser exposta de maneira mais curta, faz uso de mais palavras para enfatizar o dito. Ela é resultante

de uma propriedade da linguagem verbal denominada elasticidade, que permite expandir ou condensar a expressão verbal, ou seja, que admite que expressões de diferentes dimensões sejam reconhecidas como semanticamente equivalentes (FIORIN, 2014, p. 81).

Quando a perífrase não criar um novo sentido para estabelecer uma compatibilidade semântica, ela não será um tropo; será apenas uma figura, pois intensificará a expressão. A perífrase será um adínaton³ quando expuser uma impossibilidade. Exemplos: Isso acontecerá no dia de São Nunca; procurar pelo em ovo.

Já na *preterição* estabelece-se

uma oposição entre o que se diz e o que se diz que se diz. É o tropo em que a compatibilidade semântica é criada pela percepção dessa diferença. Nele pretende-se não querer dizer aquilo que, no entanto, é afirmado claramente. [...] O que se faz na preterição é enunciar que não se vai tratar um determinado assunto, quando, realmente, é exatamente dele que se está falando. (FIORIN, 2014, p. 85).

Este tropo é largamente usado no dia a dia, com expressões do tipo: não é preciso lembrar; longe de mim dizer que.

Na reticência ou *aposiopese*, o sentido difunde-se pelo não dito, pois, a partir do contexto, é possível entender e captar a mensagem do que deixou de ser dito.

A *silepse* consiste num tropo no qual a concordância (de pessoa, de gênero e de número) não é feita com a categoria gramatical expressa, mas com o

³ Adínaton (do grego *adýnaton*, “coisa impossível”).

que ela exprime no contexto. Ao dar a uma categoria gramatical o valor de outra, uma nova compatibilidade sintático-semântica é criada. São exemplos de silepse de pessoa, de gênero e de número, respectivamente: “A *gente* somos inútil” (FIORIN, 2014, p. 92); “Quando a *gente* é novo...” (FIORIN, 2014, p. 94); “- E o *povo* de *Maravalha*? Perguntava ele aos canoieiros. - *Estão* em São Miguel. Mas o capitão Joca ficou.” (FIORIN, 2014, p. 95).

Além das figuras acima citadas, existem ainda:

- as figuras de repetição de sons ou de morfemas, como *aliteração* (repetição de fonemas consonantais), *assonância* (reiteração da mesma vogal ou do mesmo traço fônico vocálico), *parequema* (uma palavra termina com a mesma sílaba com que a palavra seguinte se inicia), *homeoteleuto* (consiste na sucessão de palavras que terminam da mesma maneira; na poesia recebe o nome de “rima”) e *homeoptoto* (repetição de palavras que apresentam a mesma desinência nominal ou verbal);
- as figuras de repetição de palavras ou de sintagmas dentro da mesma oração ou verso, como *epizeuxe* ou *reduplicação* (repetição de palavras ou expressões seguidas), *diácope* (uma palavra ou sintagma é intercalado na série de palavras) e *epanalepse* (repetição de uma palavra ou de um sintagma no início e no fim de uma oração ou de um verso);
- as figuras de repetição de uma palavra ou sintagma em outra oração ou verso, como *anáfora* (repetição de palavras ou sintagmas no início de orações ou versos), *mesodiplose* (repetição de palavras ou sintagmas no meio de cada oração ou verso), *epífora* ou *epístrofe* (repetição de palavras ou sintagmas no fim de cada oração ou verso), *epanadiplose* (ocorre quando uma palavra ou sintagma inicial de uma oração ou verso é repetido no final da oração ou do verso seguinte), *anadiplose* (ocorre quando uma palavra ou sintagma final de uma oração ou verso é repetido no início da oração ou do verso seguinte), *ploce* (repetição de uma palavra ou sintagma medial de uma oração ou verso no início ou fim da oração ou do verso seguinte), *epímone* (repetição aleatória de palavras ou sintagmas) e *polissíndeto* (repetição de conectivos);

- as figuras de repetição de mais de uma palavra ou sintagma em orações ou versos distintos, como *símproce* (repetição na mesma ordem da palavra ou sintagma inicial e do termo ou construção final de uma oração ou verso em outra oração ou outro verso), *antimetábole* (repetição, em sentido inverso em outra oração ou verso, da palavra ou sintagma inicial e do termo ou construção final de uma oração ou verso), *quiasmo* (repetição simétrica de termos ou sintagmas invertidos, com o objetivo de realçar uma situação contraditória) e *epânodo* (repetição feita separadamente, objetivando desenvolver-lhes o sentido, de termos ou sintagmas que ocorrem ligados um do outro);
- as figuras de repetição de orações ou versos, como *palilogia* (repetição de uma oração ou verso, tornando mais intenso o sentido), *ritornelo* (mais conhecido como refrão ou estribilho, que é a repetição de um verso ou de um grupo de versos, em intervalos regulares) e *epanástrofe* (repetição de uma ou mais orações com inversão na ordem das palavras);
- as figuras de repetição semântica, como *antanáclase* ou *diáfora* (são repetidas palavras com significações diferentes), *paronomásia* (faz uso de palavras diferentes que possuem grande proximidade sonora), *poliptoto* (repetição de palavras fazendo alternância de flexão), *paradiástole* (repetição de um termo, fazendo-se distinção de seus vários sentidos), *paráfrase* (produção de uma unidade linguística equivalente semanticamente a uma unidade anterior) e *pleonasma* (repetição de unidades idênticas do ponto de vista semântico);
- a figura de repetição estrutural, como *paralelismo* ou *isócolo* (nesta figura ocorre a retomada de uma estrutura oracional, que é preenchida, a cada vez, com vocábulos diferentes);
- as figuras de acumulação, como *conglobação* ou *enumeração* ou *epimerismo* (enumera os diversos aspectos de um objeto ou de um evento), *metábole* ou *sinonímia* (ocorre a extensão do enunciado com muitos sinônimos para dar ênfase ao sentido), *gradação* (o enunciado é amplificado com palavras ou grupo de palavras de significado próximo), *concatenação* ou *epíproce* (é um tipo de gradação, na qual as sequências são dispostas umas depois das outras, retomando um elemento do

sintagma anterior no seguinte), *sorites* (é um polissilogismo, no qual um elemento do predicado da primeira proposição é retomado como sujeito da segunda e assim por diante, até que, na conclusão, há a unificação do sujeito da primeira premissa com o predicado da última), *antítese* (nesta figura o sentido é alargado a partir da oposição entre dois elementos linguísticos) e *hipotipose* (descrição carregada de subjetividade por parte daquele que descreve algo);

- as figuras de diminuição, como *assíndeto* (omissão da conjunção entre elementos coordenados), *elipse* (omissão de elementos linguísticos de qualquer ordem, pois a elipse é um processo de construção do discurso), *zeugma* (omissão de um elemento linguístico já citado em outra parte do enunciado) e *anacoluto* (topicaliza-se um elemento que se quer enfatizar, e, nesta topicalização, omite-se um conector que rege o elemento topicalizado);
- as figuras de transposição, como *anástrofe* (inversão dos termos constituintes que se sucedem), *hipérbato* (separação de constituintes que estão em relação sintática e que, por isso, deveriam estar contíguos), *sínquise* (transposição radical da ordem habitual dos constituintes através de vários anástrofes e hipérbatos), *histerologia* ou *hýsteron próteron* (construção em que o posterior vem primeiro), *parêntese* (separação, por interpolação, de constituintes que deveriam aparecer contíguos) e *suspensão* (desaceleração do andamento textual por meio de uma sucessão de afirmações que conduzem a uma conclusão);
- as figuras de troca, como *retificação* ou *correção* ou *epanortose* (reformulação do que foi dito, fazendo a substituição por palavras mais fortes, mais apropriadas), *exclamação* (apresenta exclamativamente um ponto de vista) e *interrogação* (a afirmação é trocada por uma questão).

Há, ainda, os *metaplasmos*, que são as mudanças fônicas que as palavras sofreram ao longo da história, e os *metágrafos*, que são as mudanças gráficas.

Antes de passarmos ao estudo mais aprofundado acerca do *ethos*, convém salientar que, nesse primeiro capítulo, apresentamos a trajetória da retórica,

desde a antiguidade até os tempos atuais, tendo o filósofo grego Aristóteles como reabilitador dessa disciplina, devido à enorme influência que exerceu no desenvolvimento da arte retórica.

Vimos também definições acerca da conceituação de retórica, na visão de diferentes autores, como Aristóteles, Meyer, Reboul e Perelman e Olbrechts-Tyteca.

Em seguida, tratamos da lógica do sedutor e da lógica do predador, mostrando a impossibilidade de separação entre o convencimento e a sedução.

Por fim, apresentamos os principais conceitos da retórica, buscando definir e diferenciar orador e auditório, e apontando os elementos necessários para o estabelecimento de um acordo prévio entre as pessoas envolvidas no discurso. Mostramos, ainda, as fases do discurso retórico, nas quais a retórica é decomposta, e as funções que ela possui, funções estas que devem levar em conta o assunto que está sendo abordado para se chegar à persuasão com maior eficácia.

Ainda com relação aos principais conceitos, fizemos uma breve apresentação dos três grandes gêneros que surgiram na retórica, mostrando que eles, com frequência, sobrepõem-se.

Expusemos as técnicas argumentativas, que ajudam a provocar ou aumentar a adesão das pessoas às teses que lhes são apresentadas, e tratamos também das figuras de retórica, as quais desempenham um papel importante na aceitação do argumento.

O segundo capítulo desta dissertação é destinado ao estudo do *ethos*, uma vez que o objetivo principal de nosso trabalho é mostrar a constituição do *ethos* retórico nos contos machadianos selecionados como *corpus* desta pesquisa.

2 O *ETHOS* RETÓRICO

O homem é descrito por Aristóteles como um “animal político e social”. Podemos entender, então, que o ser humano não se realiza plenamente se viver isolado, mas se desenvolve a partir do seu relacionamento com o outro, a partir do convívio social.

Esse convívio social, muitas vezes, não é pacífico, mas conflitante. Torna-se necessário, assim, que nós saibamos fazer bom uso da palavra para podermos argumentar e persuadir o outro. Isso nos mostra que um gerenciamento adequado de nossa relação com nossos ouvintes é imprescindível.

Com esse pensamento, podemos perceber que a comunicação entre orador/auditório, através do discurso, será sobremaneira importante para que a persuasão, o convencimento ou a repulsa aconteçam.

2.1 O TRIPÉ RETÓRICO: *ethos*, *pathos* e *logos*

Segundo Reboul (2004, p. 47-49), Aristóteles define três tipos de argumentos de persuasão: *ethos* e *pathos*, relacionados à parte afetiva, e *logos*, que se refere ao racional. Quintiliano, por sua vez, relaciona o *ethos* a uma afetividade calma, comedida, duradoura, controlada; o *pathos* seria uma afetividade violenta, súbita e até irresponsável.

A partir do seu discurso, o orador suscita no auditório várias emoções, paixões e sentimentos, e isso é o que chamamos de *pathos*.

Ethos, então, está relacionado ao orador; o *pathos*, ao auditório; e o *logos*, ao discurso, ou seja, à argumentação apresentada através do discurso.

Segundo Meyer (2007, p. 25), na nova definição de retórica, *ethos*, *pathos* e *logos* assumem uma posição de igualdade.

Ainda conforme Meyer (2007, p.35), é preciso também distinguir o *ethos* imanente, que é a projeção do *ethos* aos olhos do auditório, do *ethos* não-

imaneente. Para melhor entendermos esses conceitos, o autor nos apresenta o seguinte exemplo: propaganda de perfume da marca Chanel com a atriz Catherine Deneuve: nesse anúncio, a atriz simboliza a classe e a elegância francesa. Há, neste caso, o *ethos* imaneente, que é a própria atriz, e o *ethos* não-imaneente, que poderia ser a marca Chanel. Para manipular o auditório, o orador pode jogar com esses dois *ethe*.

O orador pode também ser prudente ou fingir, mascarar-se ou revelar-se, tudo depende da problemática que ele vai enfrentar. Segundo Meyer (2007, p. 34), o objetivo principal do orador é mostrar para o outro que este pode confiar nele (orador).

A associação *pathos/auditório/paixões* também não é tão simples. Enquanto o *ethos* remete às respostas, o *pathos* é fonte de questões, as quais podem estar relacionadas às paixões, às emoções ou às opiniões. E o que é "paixão" em retórica? Quando temos uma questão a ser respondida, há pelo menos duas respostas possíveis, o sim e o não e, em retórica, esse sim/não pode ser expresso em prazer ou desprazer.

A paixão começa pela expressão subjetiva de uma questão vista pelo ângulo do prazer e do desprazer e, enquanto resposta, torna a questão em algo particular, subjetivo. Dessa forma, o esquema prazer/desprazer é ultrapassado. A paixão transfere o problema para o plano da resposta; ela cria uma identidade entre pergunta e resposta e, nesse caso, a pergunta passa a ser tratada como resposta, e isso anula toda problematicidade. Quanto mais estivermos na paixão, mais já teremos resposta para o que está em questão, e isso nos leva a cair na ilusão. A paixão é retórica justamente por enterrar as questões nas respostas que fazem crer que elas estão resolvidas (MEYER, 2007 p. 36-38).

Meyer (2007 p. 39), retoricamente falando, também diz que lidar com as paixões é mais útil, ao passo que a argumentação, que explicita as questões (coloca-as sobre a mesa), faz mais uso da razão do que da paixão. Por isso, a paixão é muito importante para mobilizar o auditório. O auditório responde às questões tratadas pelo locutor de diversas formas. O auditório pode aderir, recusar, completar ou modificar essas respostas; pode também permanecer em silêncio, o que pode ser um indício de aprovação ou desaprovção, ou simplesmente falta de interesse pela questão abordada. A passagem da retórica à argumentação é constante, pois, quando o auditório se pronuncia sobre a questão, o interlocutor

transforma a discussão em debate. Por isso, é importante que o orador leve em conta as paixões do auditório, pois quanto mais os valores implícitos das respostas são postos em causa, mais a paixão vem ofuscar e sufocar a problematidade apresentada.

Na recepção de uma mensagem, sempre há uma lógica que pode ir do prazer retórico à convicção fundamentada na razão. Muitas vezes, essa lógica se mistura e já não é mais possível distinguir paixão e razão.

Na lógica das paixões

há uma preocupação de se convencer a si mesmo da solução escolhida [...] Ao longo de um raciocínio somos levados a invocar argumentos implícitos, nos quais acreditamos, aliás, para chegar à conclusão de que estamos convencidos ou de que vamos convencer-nos (MEYER, 1993, p. 144-145).

Meyer (2007, p. 40) ressalta, ainda, que é importante que o *logos* expresse perguntas e respostas e que preserve suas diferenças. Alguém que fala ou escreve sempre tem em mente uma questão, mas não a expressa, porque o objetivo é resolver a questão ou dizer o que a resolve.

Muitas vezes, a resposta exprime a questão que ela deveria resolver. Andamos, assim, em círculos, pois a questão fica sem resposta. Ex.: quando alguém diz que uma peça é muito engraçada porque se ri muito, este "porque se ri muito" não resolve nada da questão "a peça é engraçada"; essa resposta apenas duplicou a questão, uma vez que é normal rirmos muito quando a peça é engraçada. A questão é "o que faz com que a peça seja engraçada, cômica" e que, como consequência, riamos muito?

O *logos* é, portanto, tudo aquilo que está em questão. As respostas respondem às questões que podem levantar outras: o sentido literal equivale à proposição de base, o sentido figurado supõe uma nova questão, pois, para que haja sentido figurado, é preciso que a frase responda literalmente a uma questão diferente. Ex.: se alguém perguntar "Que horas são?" e for respondido "é uma hora", o problema para por aí; mas, se alguém disser do nada: "é uma hora", sem haver a pergunta "Que horas são?", pode-se supor que exista a questão "está na hora de ir almoçar", de acordo com Meyer (2007, p. 45).

Jogar com a distância entre os indivíduos requer uma dupla abordagem em relação ao auditório: jogar com os valores e com o *ethos*, e dar uma resposta ao

problema. O auditório tem uma visão do orador e vice-versa. O auditório reage a valores e, a partir daí, julga quem se expressa. O orador, por sua vez, também imagina que seu auditório esteja persuadido, convencido, encantado ou mergulhado na incompreensão (MEYER, 2007, p. 51).

O *logos* – onde se mesclam os pontos de vista – faz com que a compreensão persuasiva seja fictícia ou real. Isso quer dizer que há um *ethos* projetivo/imanente que emana do auditório, e um *pathos* projetivo/imanente que nasce no orador. Há também o real, com um *ethos* efetivo (orador em ação real que se esforça para responder a uma pergunta) e um *pathos* efetivo, um auditório real. O *pathos* imanente, para o orador, é sua réplica, que ele imagina (ou concebe) ao se perguntar se existe uma compreensão do que ele diz ao auditório, se existe uma adequação entre a pergunta e a resposta e se a resposta é persuasiva, ou seja, se o auditório está convencido ou seduzido (MEYER, 2007, p. 52).

De acordo com Meyer (2007, p. 52), o orador ou *ethos* efetivo tem como objetivo convencer, persuadir ou seduzir o auditório. Se existe adesão é porque há identidade. O *pathos* efetivo é diferente. Ele se interessa por quem é o orador. É o *ethos* imaginado, construído, projetado pelo *pathos* na dimensão do orador que está em jogo. O *ethos* vê a relação entre *ethos*, *logos* e *pathos* segundo o tríptico compreensão-adequação-persuasão. Quanto ao *pathos*, ele funciona com a identificação aos valores positivos e recusa os que são considerados negativos. Assim, é importante que a resposta do orador agrade ao auditório e identifique-se com seus valores e/ou maximize a distância em relação aos que ele (auditório) recusa.

Ainda segundo o autor (MEYER, 2007, p. 54), o orador, sabendo que o *ethos* projetivo, em princípio, difere do *ethos* efetivo, pode construir seu discurso de modo que a imagem projetada seja efetivamente controlada. Isso é o que Aristóteles chamava de *phronesis*, ou prudência. O orador se orna da virtude que o auditório espera dele e faz uso dessa congruência para comunicar sua mensagem. Ele aparece como é, ao menos é isso que tentará fazer acreditar, ao adotar essa estratégia de adequação, que é uma estratégia de sinceridade, fingida ou real. Há, aqui, três possibilidades:

- a congruência do *ethos* projetado e do *ethos* efetivo: o orador procura obter o assentimento de seu auditório (gênero deliberativo);

- a ruptura entre os dois *ethe*: há um choque entre as respostas e os valores. O conflito com o auditório, caso precise ser resolvido, não o poderá ser senão por um juiz externo (gênero judiciário);
- a defasagem entre o *ethos* projetivo e o *ethos* efetivo pode ser deliberada e positiva, uma vez que suscita no auditório desejo e adesão (gênero epidíctico, que diz respeito ao agradável).

O orador procura fazer-se compreender por seu auditório a fim de persuadi-lo, respondendo de maneira adequada ao problema que é importante para ele ou que é importante para ambos. A defasagem entre o *ethos* projetivo e o *ethos* efetivo é resultante do fato de o orador não levar em consideração a diferença entre o que ele é para si mesmo e o que ele é para o outro.

Uma questão se põe, e o orador imagina que o auditório se esforce para compreendê-la. Em seguida, ele oferece uma resposta, cabendo ao auditório testar a pertinência e a adequação dessa resposta à questão. O resultado da confrontação é a adesão à resposta. Esse *pathos* é imaginado. É um auditório “construído sob medida”, pois as preocupações do auditório não são necessariamente seguir o orador em seu pensamento e em suas opiniões.

O auditório procura uma resposta para suas próprias perguntas no discurso que lhe é proposto. Ele é movido por emoções e crenças muito suas, e não pela preocupação de ser persuadido pelo outro. É por isso que a sinceridade do discurso é primordial para o auditório, e ela vem antes da avaliação da resposta, pois só assim esse auditório se coloca disposto a acreditar no orador ou não.

O orador deve, então, esforçar-se por “colar” o projetivo em sua própria efetividade, a fim de que a distância entre o *pathos* efetivo e o projetivo se dilua. A adesão é fruto dessa junção do efetivo com o projetivo. Podemos dizer, assim, que o mal-entendido resulta de uma defasagem entre o *ethos* projetivo e o *ethos* efetivo. O *ethos* projetivo é a imagem do outro que fala, assim como o *pathos* projetivo pode dar origem ao auditório universal. Quanto ao *ethos* efetivo, ele se reporta ao indivíduo enquanto exemplo, ou, antes, enquanto exemplificação da função locutora, da autoridade para falar de uma questão sobre a qual o orador é “especialista” ou não.

As paixões despertadas (*pathos*) no auditório são o alvo da persuasão. Mas será que podemos persuadir ou convencer alguém a quem tudo nos opõe?

A partir do momento em que o orador responde, aproximando-se dos valores positivos, comunitários e se distancia dos outros, pode ocorrer uma dissociação entre o interlocutor e o auditório. É a este último que cabe convencer, pois é ele o juiz. O juiz, assim como o auditório universal de Perelman, é uma extensão do *pathos* projetivo, idealizado, mas que está dissociado do *pathos* efetivo.

Consideramos importante fazermos também uma consideração a respeito do que nos diz Aristóteles (2005) acerca das paixões. Ele define a paixão (*pathos*) como o que move, o que impulsiona o homem para a ação (práxis). Na lista das paixões figuram sensações que são acompanhadas de dor ou de prazer. Podem ser consideradas, portanto, como o que internamente guia o agir humano, estando intimamente relacionadas com a moralidade, com a virtude (*arete*) ou com o vício (*kakia*) que cada pessoa apresenta. Nos contos que fazem parte desse *corpus*, observamos constantemente as paixões guiando as ações das personagens, como será demonstrado logo mais nas análises empreendidas.

2.2 A ESSÊNCIA DO *ETHOS*

O *etos* é o caráter que o orador deve assumir para inspirar confiança no auditório, pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança: [...] é um termo moral, “ético”, e que é definido como o caráter moral que o orador deve parecer ter, mesmo que não o tenha de veras (REBOUL, 2004, p. 48).

Dessa afirmativa, surge a ideia de que a equidade é a prova que surte maior efeito na argumentação, pois ela é uma virtude que busca a “justa medida”, ou seja, busca uma justiça que trate cada indivíduo segundo sua natureza particular, sem generalizações.

Eggs (2005), ao fazer referência ao *ethos* aristotélico, apresenta-nos o *ethos* como sendo a mais importante das três provas engendradas pelo discurso – *logos*, *ethos* e *pathos*. Com essa afirmação, há um distanciamento dos estudiosos da retórica da época de Aristóteles, os quais acreditavam que o *ethos* não seria responsável pela persuasão.

Nesse contexto, o termo *epieíkeia* (honestidade) passa a ser relacionado ao orador, uma vez que o orador que mostra um caráter honesto em seu

discurso é mais digno de confiança aos olhos do auditório (*sentido moral* associado ao *ethos*).

Em retórica, é possível também encontrar um *sentido neutro* para o termo *ethos*, no qual se diz que “os *temas* e o *estilo* escolhidos devem ser apropriados (*oikeia*) ao *ethos* do orador, a saber, à sua *héxis*, ao seu *Hábitus*” (EGGS, 2005, p. 29-30), ao seu *tipo social*. Nesse sentido, um homem rude não poderia dizer as mesmas coisas, nem dizer da mesma maneira que um homem culto.

Essas duas formas de abordar o termo *ethos* não se excluem, mas constituem “as duas faces necessárias a qualquer atividade argumentativa” (EGGS, 2005, p. 30).

Assim, podemos dizer que o *ethos* não é simplesmente dito, mas mostrado.

O que o orador pretende ser, ele o dá a entender e mostra: não *diz* que é simples ou honesto, *mostra-o* por sua maneira de se exprimir. O *ethos* está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo “real” (EGGS, 2005, p. 31).

Portanto, podemos dizer que o discurso é o lugar no qual o *ethos* é formado, ou seja, é no *logos* do orador que se constitui o *ethos*, e esse lugar é criado a partir das escolhas realizadas pelo orador no seu plano de expressão, a qual inclui a *elocutio* e a *actio*.

Eggs conclui que

não se pode realizar o *ethos moral* sem realizar ao mesmo tempo o *ethos neutro*, objetivo e estratégico. É preciso agir e argumentar estrategicamente para poder atingir a sobriedade moral do debate. Essas duas faces do *ethos* constituem, portanto, dois elementos essenciais do mesmo procedimento: *convencer pelo discurso*. (EGGS, 2005, p. 39).

Ademais, Meyer (2007, p. 34) afirma que, para os gregos, *ethos* é a imagem de si, o caráter, a personalidade, os traços de comportamento, a escolha de vida e dos fins (daí a palavra ética).

Ainda segundo o autor, o *ethos* não tem objeto próprio de estudo, como o médico ou o advogado, por exemplo, mas se liga à pessoa, à imagem que o

orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar/modelo aos olhos do auditório, e é só assim que esse auditório se dispõe a ouvi-lo e a segui-lo.

Ao *ethos* do orador é conferida uma autoridade por suas virtudes, por sua conduta; essa autoridade liga-se ao que ele é e ao que ele representa. Uma criança que pergunta ao pai "por quê?" diversas vezes, não está tão interessada nas respostas, mas quer estar segura de que o pai é capaz de responder e de que ela pode se apoiar nele; o *ethos* é o ponto final do questionamento.

Dessa forma, o *ethos* não pode, de maneira simplista, ser associado ao orador, uma vez que a dimensão que a palavra *ethos* abrange é bem maior. *Ethos* é um domínio, um nível, uma dimensão. Por isso, *ethos* não pode ser resumido a um orador que fala a um auditório e nem a um escritor que fala através de um texto.

O *ethos* nada mais é que a capacidade de pôr termo a uma questão que parece infinita. Para tanto, o orador deve provar que tem um saber acerca do assunto que ele está abordando. É importante que locutor e interlocutor compartilhem desse mesmo saber. Tal saber compartilhado nada mais é que o contexto (conjunto de respostas que supostamente orador e auditório compartilham).

A frase não diz o seu sentido, uma vez que o sentido se refere ao que está em questão, e não à questão. Toda proposição é uma resposta e, em razão disso, remete sempre a perguntas. Por exemplo: a frase "Há bons policiais na cidade" remete-nos ao significado de que há policiais que são maus (a questão se coloca concomitante à simples resposta), segundo Meyer (2007, p. 43).

Viala (2005, p. 181) apresenta-nos algumas características referentes ao *ethos*. Segundo o autor,

argumentar consiste, muito frequentemente, em confirmar uma opinião já adquirida. [...] se a adesão transforma uma posição em tomada de posição, e tomada de posição em "algo óbvio", nossos trabalhos sobre as artes verbais podem servir para designar as questões mascaradas por detrás das artes da fala.

Essa afirmação é bastante pertinente ao estudo que estamos empreendendo, uma vez que observamos que o orador desses contos revela comportamentos muito comuns na sociedade como um todo, mas que se mantém, por vezes, camuflados.

Aristóteles (apud FIORIN, 2015, p. 70) afirma-nos que

é o *éthos* (caráter) que leva à persuasão, quando o discurso é organizado de tal maneira que o orador inspira confiança. Confiamos sem dificuldade e mais prontamente nos homens de bem, em todas as questões, mas confiamos neles, de maneira absoluta, nas questões confusas ou que se prestam a equívocos. No entanto, é preciso que essa confiança seja resultado da força do discurso e não de uma prevenção favorável a respeito do orador.

“O *éthos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito” (FIORIN, 2015, p. 70). Essa definição vem ao encontro de nosso estudo, uma vez que analisamos o autor discursivo que se apresenta nos contos machadianos.

A partir de uma releitura de Aristóteles, Fiorin (2015, p. 71) recorda-nos que há três espécies de *ethe*, fundamentadas nos recursos utilizados pelo orador. São elas:

- *phronesis* (alicerçada nos recursos do *logos*), que significa o bom senso, a prudência, a ponderação, ou seja, que indica se o orador exprime argumentos ponderados e opiniões razoáveis;
- *arete* (“virtude” do *ethos*), que demonstra a honestidade e a sinceridade do orador;
- *eunoia* (voltada para o *pathos*), na qual o orador se mostra solidário e amável com o auditório.

Essa visão tripartite de *ethos* será de grande relevância para a análise a ser empreendida. Porém, ela demandará uma análise que contemple as três causas retóricas: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Somente assim, chegaremos à essência do *ethos* retórico apresentado nos contos machadianos.

Nesse segundo capítulo, dedicamo-nos a um detalhamento das provas retóricas *ethos*, *pathos* e *logos*, e expusemos o conceito de *ethos* aristotélico, juntamente com as contribuições de estudiosos da nova retórica, como Meyer (2007), que discute *ethos* projetivo e *ethos* efetivo, Reboul e Fiorin.

3 O “CONTO”, O ESCRITOR E A CONFIGURAÇÃO DO *CORPUS*

Neste capítulo, faremos uma explanação sobre gênero textual, mais especificamente sobre o conto, que é o gênero textual que constitui nosso objeto de pesquisa; apresentaremos um estudo acerca do escritor Machado de Assis; e também trataremos da constituição de nosso *corpus*, que são os contos machadianos “A cartomante”, “Missa do galo” e “O enfermeiro”.

3.1 UMA BREVE CONSIDERAÇÃO ACERCA DE GÊNERO TEXTUAL

Para nosso objeto de estudo, selecionamos um determinado gênero textual e teremos, como arcabouço teórico, estudiosos que têm como referência as proposições bakhtinianas.

A expressão, “gênero textual”, pode ser entendida como o nome que se dá às diferentes formas de linguagem empregadas nos textos. Isso quer dizer que o gênero refere-se ao modo com o qual a língua é utilizada nos textos, em diversas e diferentes situações comunicacionais.

O gênero textual refere-se a textos materializados que são encontrados em nossa vida diária e que possuem características sociocomunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição peculiares (MARCUSCHI, 2010, p. 23).

Bakhtin, Bronckart e a maioria dos autores “que tratam a língua em seus aspectos discursivos e enunciativos”, afirmam que a comunicação verbal só é possível a partir de algum gênero textual (MARCUSCHI, 2010, p. 23).

Fazendo uma retrospectiva acerca dos gêneros textuais, podemos afirmar que Aristóteles os dividia em três categorias (gênero epidíctico, gênero judicial e gênero deliberativo); essas categorias, posteriormente, passaram a se referir a categorias literárias até se chegar à noção de gênero que se tem hoje, a qual se refere a toda produção textual. Essa noção de gêneros foi então diluída e

uma reflexão sobre eles se faz necessária, uma vez que os gêneros são tão antigos quanto a própria linguagem, segundo Marcuschi (2011, p. 17).

Em uma análise histórica, verifica-se que, em povos cuja cultura era essencialmente oral, ocorreu o surgimento de um número limitado de gêneros. Com a escrita, houve uma revolução na forma de comunicação, e, em decorrência disso, os gêneros se multiplicaram, principalmente após o advento da cultura impressa.

A esse respeito, Cagliari (1999, p. 163) nos recorda que:

Para quem sabe ler, a escrita parece algo fácil e simples. Mas, na verdade, não é. Sua história mostra que as letras e os algarismos precisaram de muitos séculos para chegarem a uma forma razoável de uso geral entre as pessoas das mais diferentes camadas sociais nas mais diferentes culturas do mundo.

Atualmente, na fase da chamada “cultura eletrônica”, houve um aumento considerável da quantidade de gêneros, tanto na escrita quanto na oralidade. No entanto, não são as tecnologias que dão origem aos novos gêneros, mas a intensidade com que essas tecnologias são utilizadas e a interferência delas nas atividades de comunicação. É importante dizer que esses novos gêneros não são totalmente novos, pois estão ancorados a gêneros já existentes (MARCUSCHI, 2010, p. 20-21).

Podemos dizer, então, que os gêneros textuais “são produtos histórico-sociais de grande heterogeneidade, em função dos interesses e das condições de funcionamento das formações sociais” (COSTA, 2012, p. 24).

Marcuschi (2011, p. 18) afirma também que os gêneros não devem ser entendidos como modelos estanques ou como estruturas rígidas, mas, sim, como formas culturais e cognitivas de ação social corporificadas na linguagem.

Apesar disso, os gêneros não deixam de ter sua identidade e sempre surgem para atender a uma necessidade comunicacional da sociedade; acompanham a evolução da humanidade, pois “são eventos altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos”, conforme afirma Marcuschi (2010, p. 19).

Por isso, ainda segundo o autor, as teorias de gênero que privilegiam a forma ou a estrutura estão, atualmente, em crise, devido a essa flexibilidade que o gênero tem, tal como a variabilidade da linguagem, componente essencial do gênero textual.

Segundo Marcuschi (2011, p. 19), “mais do que uma forma, o gênero é uma ‘ação social tipificada’, que se dá na recorrência de situações que tornam o gênero reconhecível”. Todavia, cabe salientar que, em muitos casos, “são as formas que determinam o gênero e, em outros tantos, serão as funções [...], e haverá casos em que será o próprio suporte ou o ambiente em que os textos aparecem que determinam o gênero presente” (MARCUSCHI, 2010, p. 22).

Assim, os gêneros não são classificáveis e nem podem ser catalogados como formas puras, pois são encontrados e reconhecidos a partir da relação com as práticas sociais, com os interesses, com as relações de poder e com as atividades discursivas, e eles também podem ser identificados no interior da cultura. Isso quer dizer que os gêneros estão sempre ligados às atividades humanas e abrem espaço para marcas de autoria e estilo próprio.

Por se desenvolverem de forma dinâmica, novos gêneros surgem como desmembramento de outros, a partir das necessidades e das novas tecnologias que aparecem. Podemos entender, assim, que um gênero pode dar origem a outro e, assim, sucessivamente (MARCUSCHI, 2011, p. 22).

Carolyn Miller (1994, p. 71 apud MARCUSCHI, 2011, p. 24) sugere

que se veja o gênero como um constituinte específico e importante da sociedade, um aspecto maior de sua estrutura comunicativa, uma de suas estruturas de poder que as instituições controlam. Podemos entender gênero especificamente como aquele aspecto da comunicação situada que é capaz de reprodução que pode se manifestar em mais de uma situação e em mais de um espaço-tempo concreto.

Miller identifica os gêneros como ações retóricas recorrentes, pois acredita que a identificação de um gênero não reside na similaridade de formas, mas nos atos praticados com recorrência; é a partir da ação que as estruturas são criadas, consoante Marcuschi (2011, p. 24).

Portanto, como os gêneros estão em constante movimento (alguns desaparecem, outros ressurgem sob novos formatos e, ainda, surgem novos gêneros), torna-se difícil estabelecer demarcações entre eles.

3.2 O GÊNERO TEXTUAL “CONTO”

O conto é um exemplo de gênero textual que possui uma linguagem simples, acessível, direta e dinâmica. Não é um texto denso e não exige esforço intelectual para ser compreendido, por isso tem bastante aceitação nos meios de comunicação.

De acordo com Costa (2012, p. 86), esse gênero se caracteriza por ser uma narrativa curta e escrito em prosa. Ele se diferencia do romance pelo tamanho, pois o romance é bem mais longo do que o conto.

O conto também possui uma configuração material narrativa pouco extensa, com um número reduzido de personagens; os acontecimentos são breves; o enredo apresenta um único drama, um único conflito, uma só história e uma só ação, não sendo possível o desenvolvimento de intrigas secundárias, como ocorre no romance e na novela; o tempo e o espaço são reduzidos, ou seja, o conto apresenta um esquema temporal e ambiental econômico e/ou restrito.

A pequena extensão e a síntese do conto se justificam pelas origens do mesmo, o qual teve início nos “causos populares”, com função lúdica e moralizante. Pode-se dizer, então, que o conto tem suas raízes na cultura oral.

A trama do conto é objetiva e linear. Os acontecimentos são narrados a partir de uma sequência lógica e devem proporcionar ao leitor a ideia de proximidade com a realidade, ou seja, os fatos devem reportar o interlocutor a situações passíveis de acontecerem.

A atenção do leitor é, então, capturada a partir da identidade que o mesmo cria com a narrativa, com o encadeamento dos fatos, os quais vão dando sentido à trama e envolvendo o interlocutor. Daí a necessidade da verossimilhança dos fatos narrados.

O diálogo também é fundamental no conto, pois é a partir dele que a discordância e o conflito evidenciam-se na história.

Dentro da obra machadiana, os contos não são menos importantes que os romances, uma vez que abordam temas fundamentais vividos pela sociedade brasileira. Por isso, a análise sobre o conto de Machado de Assis pode ajudar a entender melhor o contexto histórico e social brasileiro, bem como a própria obra em estudo.

Machado de Assis, antes de dar início à escrita de romances, já produzia contos.

No livro, *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe (1987) dá-nos pistas acerca do funcionamento do gênero textual conto, afirmando que a relação efeito e extensão é um princípio desse gênero, pois este não pode ser muito longo e nem demasiadamente curto. Efeito, extensão e desfecho são os elementos que definirão um escrito como pertencente ao conto ou não.

Podemos dizer, então, que a eficácia do conto está mais relacionada com a intensidade da narrativa do que com a extensão da mesma; nesse gênero, o final é inesperado.

“Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”, segundo Júlio Cortázar (1974b, p. 122); ele compara o trabalho do contista ao do fotógrafo, que procura limitar ou escolher uma imagem ou um acontecimento significativo que seja capaz de atingir o leitor, proporcionando a este o êxtase em um breve instante.

Segundo Ricardo Piglia (1994, p. 37), “um conto sempre conta duas histórias”, sendo uma visível e a outra secreta; a primeira história, a visível, apresenta os elementos da história secreta que se está narrando, de modo elíptico. A partir dos elementos formadores das duas histórias, cria-se uma tensão que deve ser mantida até que a história secreta se materialize. “Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático” (PIGLIA, 1994, p. 38-39).

Nesse sentido, os contos machadianos apresentam personagens com comportamento quase sempre duvidoso, com intenções não reveladas explicitamente. Isso quer dizer que as histórias desse escritor revelam um significado que, muitas vezes, fica nas entrelinhas do texto. É por isso que o leitor machadiano deve estar atento ao que está grafado além da superfície textual.

Antonio Cândido (1995, p. 26) também confirma esse pensamento ao declarar que Machado tinha um modo peculiar de deixar as coisas no ar, criando, inclusive, perplexidades não resolvidas, o que o torna moderno e instigante até hoje. Em seus contos, é possível perceber a relevância de sua obra, a partir da crítica neles presente e pela atualidade dos temas que são focados; daí podermos afirmar que sua obra é contemporânea.

Nos contos, a ação humana está submetida aos costumes da sociedade, aos sentimentos e aos interesses individuais das personagens, segundo John Gledson (2006, p. 59).

Nesse subitem, fizemos uma explanação acerca de gênero textual, segundo os estudiosos Costa e Marcuschi, e tratamos também do gênero conto, apontando suas características, suas peculiaridades, e mostrando a importância desse gênero na obra machadiana.

3.3 MACHADO DE ASSIS: O ESCRITOR

Os dados referentes à vida e obra do autor, listados abaixo, foram extraídos das seguintes fontes: <http://www.machadodeassis.org.br/>, <http://machado.mec.gov.br/>, https://pt.wikipedia.org/wiki/Machado_de_Assis.

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) nasceu no estado do Rio de Janeiro. Filho de pais muito pobres, passou por uma infância e uma adolescência difíceis e, ainda bastante jovem, perdeu sua mãe e foi criado pela madrasta.

Devido à falta de recursos financeiros, precisou dividir seu tempo entre o estudo e o trabalho. Aos dezessete anos, começou a trabalhar na Imprensa Nacional como tipógrafo, e foi nesse tempo que conheceu Manuel Antônio de Almeida, escritor de “Memórias de um sargento de milícias”.

Mesmo em condições não muito favoráveis, Machado começou a criar textos. Aos dezenove anos, tornou-se colaborador e revisor do jornal “Marmota Fluminense” e teve contato com escritores expressivos, como José de Alencar e Gonçalves Dias. Nesse tempo, passou a escrever obras românticas e textos jornalísticos.

Foi o principal nome do Realismo brasileiro, o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras e um dos escritores mais aclamados da literatura.

Sua obra contempla diversos gêneros da literatura, como contos, crônicas, poemas e romances. No início de sua carreira, escreveu textos sob a influência do Romantismo (primeira fase do escritor). As principais obras desse momento do escritor são: *Ressurreição*, *A Mão e a Luva* e *Helena*.

Depois, em uma fase tida como fase do amadurecimento (segunda fase), o escritor aproximou-se do Realismo; inclusive ele é considerado um dos escritores mais importantes desse movimento literário. As obras que fazem parte da

Trilogia Realista de Machado são: *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Tais obras são marcadas pela ironia e pelo pessimismo.

Além dessas características, as narrativas machadianas não costumam seguir uma linearidade; as histórias são contadas a partir das lembranças das personagens. Podemos dizer, então, que Machado faz uso da digressão em suas obras, pois muitas vezes o orador interrompe a narrativa para se dirigir ao leitor e fazer comentários ou reflexões acerca do assunto que se está abordando.

Com relação ao Machado contista, o que de fato nos interessa neste trabalho, podemos perceber que, enquanto seu romance procura representar a sociedade como um todo, o conto machadiano busca “a representação de uma pequena parte desse conjunto. Mas não de qualquer parte, e sim daquela especial de que se pode tirar algum sentido (alguma ‘lição’, se preferir), seja ele positivo, negativo, não importa”, segundo Flavio Aguiar, no texto que introduz o livro *Machado de Assis Contos* (1985, p. 6).

Ainda de acordo com Aguiar (1985, p. 6), “Na ironia, está uma das vigas mestras da arte de escrever contos [...]. Toda arte e engenho de Machado está (sic.) em tornar natural essa ironia, embora presente em cada parágrafo, frase, palavra.”

Barreto Filho (1980, p. 105) afirma-nos que Machado, em seus contos, revela o seu modo de ver a sociedade, possibilitando ao leitor analisar o comportamento das personagens que são representadas nas histórias.

Gledson (2006), estudioso de Machado de Assis, afirma que o autor escreveu cerca de duzentos contos, que abrangem praticamente toda a sua vida de escritor, desde 1858, quando contava dezenove anos, até 1907, um ano antes de sua morte. Três de seus contos constituirão o *corpus* da presente pesquisa.

3.4 CONFIGURAÇÃO DO CORPUS

Dentre os diversos contos escritos por Machado de Assis, foram selecionados, como *corpus* deste trabalho, “A Cartomante”, “Missa do Galo” e “O Enfermeiro”.

A escolha desse escritor ocorreu em decorrência de sua importância na literatura brasileira, já que ele é o maior símbolo do Realismo no Brasil. Fundou a Academia Brasileira de Letras e, em seus escritos, trata de temas e situações universais, tais como adultério, egoísmo e amor.

Com relação aos três contos, sua escolha se justifica pela importância dos mesmos no quadro da literatura brasileira, conforme descrito na Introdução desta dissertação.

O conto “A cartomante” foi publicado em 1884, na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro; “Missa do Galo”, em 1899 e “O enfermeiro”, em 1896. Todos são pertencentes à segunda fase do escritor, conhecida como fase realista, na qual ele retrata as histórias com ironia refinada e humor velado. Essa fase realista encontrou campo fértil no Brasil, que passava pela queda da escravidão e do Império.

Machado de Assis lançou, em 1896, o livro *Várias Histórias*, considerado uma obra com fortes traços realistas por abordar e analisar o comportamento psicológico das personagens, conforme Gledson (2006). Nessa obra, o autor reuniu os contos publicados em anos anteriores, os quais julgava terem sido apreciados por seu público. Dessa coletânea, fazem parte os contos “A cartomante” e “O enfermeiro”. O conto “Missa do galo” foi publicado posteriormente, em 1899, no livro *Páginas recolhidas*.

Apresentamos, a seguir, uma breve descrição da trama que envolve os contos selecionados como *corpus* para a presente pesquisa. Os contos na íntegra encontram-se dispostos nos anexos deste trabalho.

3.4.1 Conto “A Cartomante”

O conto “A Cartomante” retrata o tema do triângulo amoroso e do adultério, já presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Os amigos de infância Camilo e Vilela, depois de longos anos de distância, reencontram-se. Vilela casara-se com Rita, que mais tarde seria apresentada ao amigo.

O conto inicia-se com um diálogo entre Rita (esposa de Vilela) e Camilo (amigo de infância de Vilela). Ambos são amantes e, no diálogo inicial, Rita

mostra-se insegura em relação ao amor de Camilo, por isso ela havia feito consulta a uma cartomante. Tal insegurança surge pelo fato de Camilo não estar mais frequentando a casa do casal Vilela e Rita. Camilo, ao saber da consulta que Rita havia feito, zomba dela, e também a adverte, dizendo que alguém poderia vê-la entrando na casa de uma cartomante. Ele se mostra incrédulo em relação a tais previsões.

A aproximação de Rita e Camilo se deu pela morte da mãe dele; na ocasião, Rita consolava-o muito e daí surgiu o relacionamento secreto.

Camilo, certo dia, recebe uma carta anônima que dizia que o romance dele com Rita era sabido. Por causa da carta anônima, os amantes decidem ficar um tempo sem se ver e, durante esse tempo, Camilo recebe um bilhete de Vilela dizendo que este precisava falar-lhe na casa do casal.

Camilo vê-se num grande dilema, pois não sabe se deve ir à casa de Vilela ou não. Depois de fazer várias suposições acerca do bilhete, decide tomar um túburi⁴ e se dirige ao local, mas, durante o percurso, o túburi teve de parar, pois a rua estava intransitável por causa de uma carroça que tombara.

Camilo, enquanto esperava, percebeu que estava diante da casa da cartomante. Mesmo incrédulo, sentiu-se tentado a consultá-la e decidiu entrar. A cartomante diz-lhe que não precisava ficar com medo, pois o relacionamento secreto dele com Rita era ignorado por Vilela. Camilo acaba acreditando na cartomante e se dirige à casa de Vilela.

Ao chegar, encontra o amigo alterado. Este lhe faz sinal para entrar e ambos se dirigem até uma saleta. Camilo, ao entrar, vê Rita morta e acaba sendo baleado e morto com dois tiros disparados por Vilela.

3.4.2 Conto “Missa do Galo”

No conto “Missa do Galo”, temos uma narrativa contada pela própria personagem.

⁴ Carro de duas rodas e dois assentos (tilbureiro e passageiro), sem boleia, com capota, e tirado por um só animal.

Trata-se de um homem que conta um episódio vivido em sua juventude.

Por volta de 1861, o então jovem Nogueira, sai de Mangaratiba para ao Rio de Janeiro por conta de estudos preparatórios. Ele se hospeda na casa do escrivão Meneses, viúvo de uma de suas primas e casado com Conceição, que se resigna com uma relação extraconjugal do marido.

O escrivão dorme fora de casa uma vez por semana, dizendo que vai ao teatro.

Na casa, também vivem D. Inácia, mãe de Conceição, e duas escravas.

A história se passa na véspera de Natal, uma das noites em que o escrivão se ausenta de casa.

Nogueira combinara com um vizinho de acordá-lo à meia noite para irem à missa do galo, por isso resolve esperar, já pronto, na sala da frente, a fim de não incomodar as pessoas da casa.

Enquanto lê o romance “Os Três Mosqueteiros”, é surpreendido por Conceição. Começam a conversar. O tempo vai passando, prolongam-se os assuntos, riem, aproximam-se bastante e falam baixo para não acordarem D. Inácia.

Logo, o vizinho chama o jovem para a missa, encerrando assim o diálogo.

No Ano Novo, Nogueira vai para Mangaratiba. Ao retornar, em março, o escrivão havia morrido. Nunca mais encontrou Conceição. Soube depois que ela havia se casado com o escrevente do marido.

3.4.3 Conto “O Enfermeiro”

No conto “O Enfermeiro”, Procópio conta um episódio de sua vida quando está à beira da morte. O fato ocorreu quando ele foi trabalhar como enfermeiro na casa do coronel Felisberto, um homem insuportável, rabugento e mau. Vários enfermeiros haviam trabalhado na casa, mas ninguém suportava Felisberto.

Nos primeiros dias de trabalho de Procópio, o coronel comportou-se bem, mas, passados alguns dias, o ancião começou a ofender e até a agredir fisicamente o enfermeiro, que decidiu abandonar o emprego.

Felisberto pediu insistentemente para que Procópio não saísse, e ele, então, decidiu ficar. Depois, por várias vezes, o enfermeiro tentou sair do emprego, mas não conseguiu.

Certa noite, quando o doente estava irado, acabou jogando um prato de mingau em Procópio, que conseguiu desviar. Mais tarde, o ancião arremessou-lhe uma moringa e acertou-lhe o rosto. Procópio, enfurecido, acabou esganando o velho.

O enterro se deu sem que ninguém desconfiasse do ocorrido, pois Felisberto já era muito doente.

Certo dia, quando Procópio já se encontrava no Rio de Janeiro, recebeu uma carta do vigário dizendo que o testamento do falecido fora achado e que Procópio era o único herdeiro. Procópio, a princípio, pensou em recusar a herança; depois, decidiu aceitá-la com a condição de doá-la aos pobres.

Por fim, fez apenas algumas caridades e ficou com a herança, pois conseguiu convencer a si próprio de que Felisberto não tardaria a morrer e que ele havia apenas se defendido dos ataques do enfermo.

Neste terceiro capítulo, buscamos fazer uma abordagem acerca de gênero textual, mais especificamente do conto, apresentamos o escritor Machado de Assis e também nos dedicamos à configuração do *corpus* que compõe esta dissertação.

No próximo capítulo, dedicado à análise, trataremos da constituição do *ethos* (ou dos *ethe*) retórico(s) nos contos de Machado de Assis.

4 EM BUSCA DO *ETHOS* RETÓRICO NOS CONTOS MACHADIANOS

Neste capítulo, pretendemos identificar os *ethe* do contista/orador nos contos que constituem o nosso *corpus*.

Para isso, utilizaremos o arcabouço teórico constituído pelos autores Abreu (2009), Aristóteles (2005), Eggs (2005), Ferreira (2010), Fiorin (2014 e 2015), Meyer (1993 e 2007), Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005), Reboul (2004) e Tringali (1988).

Com essa análise, buscamos apreender quais são as estratégias argumentativas adotadas por esse orador para conseguir a adesão de seu auditório/leitor. Nesse sentido, a retórica muito pode contribuir para nosso estudo, uma vez que ela, dentro de suas várias utilidades, ajuda-nos a interpretar textos.

Ao discursar, o orador deve sempre buscar a clareza, a coerência, a elegância e, sobretudo, a simplicidade, pois o estilo simples é sempre muito pertinente quando se busca convencer (FERREIRA, 2010, p. 119), e, conforme visto anteriormente, o conto apresenta essa simplicidade, sendo, portanto, retoricamente apropriado.

Os procedimentos de análise do *corpus* dar-se-ão da seguinte maneira:

- Primeiramente, procuraremos analisar as estratégias argumentativas adotadas pelo contista, em cada um dos contos;
- Posteriormente, buscaremos identificar o *ethos* do orador manifestado em cada conto;
- Por fim, faremos uma relação, uma comparação dos *ethe* evidenciados nos contos, observando se há reincidência da manifestação dessa prova ética ou se, em cada conto, o orador manifesta um *ethos* diferente.

Durante as análises, os excertos dos contos estarão escritos em itálico, com fonte no tamanho dez e recuo de paragrafação.

Passemos à análise do primeiro conto.

4.1 O *ETHOS* DO ORADOR EM “A CARTOMANTE”

a) Na instância do *Logos*

Na construção do discurso retórico, da introdução à conclusão, há três grandes provas (conforme posto anteriormente): o *ethos*, que se apresenta ao auditório e visa manter sua atenção acerca da questão apresentada; o *logos*, próprio da questão, apresentando o pró e o contra; e o *pathos*, que atua no coração e no corpo do auditório, agindo sobre suas paixões, sentimentos e emoções.

Nesse primeiro conto, daremos início ao nosso estudo a partir da análise do *logos*.

O narrador do conto “A cartomante” mostra-nos, com seu discurso, que conhece a fundo as personagens da trama, pois revela pensamentos, conflitos, medos, sentimentos muito íntimos de cada componente retratado na história. Rita mostra-se insegura, apaixonada, corajosa, curiosa, tonta e de gestos vivos. Camilo mostra-se incrédulo, medroso, traidor, cauteloso, inescrupuloso. Vilela é advogado, possui porte grave, demonstra ser mais velho do que a esposa, embora seja mais novo.

Como já nos disse Meyer (1993), uma questão surge sempre quando há uma causa a defender, ou seja, um problema se levanta e, com ele, também aparecem respostas. A partir daí, uma discussão se inicia e buscamos respostas para o problema levantado.

Para expor a resposta ao problema, o orador faz uso da disposição, pois ela o ajuda a estruturar e a colocar as ideias em ordem. Conforme visto anteriormente, a disposição é o segundo pilar do discurso retórico, e abarca o exórdio (introdução), a narração (desenvolvimento), a confirmação e a peroração (conclusão).

No presente conto, observamos que o orador, através da disposição, faz um plano para conduzir o auditório, dispondo seu discurso da melhor maneira possível para persuadir esse auditório.

Em “A cartomante”, o exórdio mostra ao auditório a intenção da questão.

Nesse conto, em especial, o exórdio coincide com a tese de adesão inicial⁵ proposta pelo orador, na qual ele “prepara o terreno” para levar o auditório a concordar com sua tese principal:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia.

Essa é a tese de adesão inicial no conto em questão.

Ela coincide com a tese principal proposta pelo narrador, pois a mesma se repete ao longo do texto por mais duas vezes, e isso também reforça uma das características do conto, que é revelar duas histórias: a explícita e a secreta.

A história explícita é visível e apresenta os elementos da história secreta que se está narrando; a história secreta vai sendo apresentada ao leitor ao longo do texto, revelando, neste caso, o mundo interno das personagens. Eis a repetição da tese principal presente no conto:

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita cousa misteriosa e verdadeira neste mundo [...].

A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia...

A repetição da tese principal ao longo do conto é um recurso de presença, um procedimento que tem por objetivo ilustrar a tese que se quer defender.

Com Perelman e Olbrechts-Tyteca, vimos que as figuras de presença buscam tornar presente na consciência o objeto do discurso. Entre as figuras que aumentam esse sentimento de presença está a repetição, figura que possui grande efeito argumentativo. Quanto mais sucinto for o orador, menos a emoção do auditório será atingida. Por isso, muitos oradores buscam a repetição, a acumulação de relatos, a evocação de detalhes, pois tudo isso pode levar o orador a penetrar no

⁵Trata-se de uma tese preparatória; uma vez que o auditório concorde com ela, a argumentação ganha estabilidade, pois é fácil partir dela para a tese principal (aquela que se defende) (ABREU, 2009).

coração do auditório. E isso é de grande valia para o orador, pois quanto mais ele tocar a emoção desse auditório, mais facilmente o persuadirá.

Então, de acordo com a tese principal, há muito mistério a ser revelado. Esse mistério gira em torno do romance vivido por Rita e Camilo, e também abarca o mundo interior das personagens, que só pode ser revelado pelo narrador ao contar o que se passa na mente e no coração daqueles que fazem parte da história.

A cartomante desempenha o papel de uma divindade, capaz de dar respostas à problematidade vivida pelas personagens, uma vez que foi consultada duas vezes: uma por Rita, que queria saber o verdadeiro motivo que tinha levado seu amante Camilo a se afastar da casa dela; e a outra vez foi o próprio Camilo quem foi consultá-la, pois queria descobrir a razão que tinha motivado Vilela a escrever-lhe o bilhete que dizia:

Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.

Verificamos também, no discurso do narrador, a narração, na qual os fatos são expostos e as provas são colocadas:

- Rita foi à cartomante;
- Camilo riu dela;
- Rita e Camilo eram amantes;
- Vilela era amigo de Camilo desde a infância;
- A cartomante adivinhou o motivo da consulta;
- Camilo estava seguro acerca do amor de Rita por ele.

A narração também responde a um conjunto de perguntas (Quem?, O quê?, Por quê?, Quando?, Onde?, Como?, Por quais meios? – que fazem parte do Questionário de Quintiliano).

Como esse conto tem o foco narrativo em terceira pessoa e o narrador é onisciente, ele permite-nos entender melhor os fatos e também as características das personagens, ou seja, o orador responde às perguntas do questionário de Quintiliano, a saber:

- Quem são as personagens? Camilo, Rita, Vilela e a cartomante. O narrador as descreve minuciosamente, apresentando-nos tanto suas características físicas como psicológicas. Camilo era jovem, incrédulo, ingênuo na vida moral e infiel; Rita era bela, insegura e “tonta”; Vilela aparentava ser mais velho do que realmente era, bom marido, amigo e advogado; a cartomante tinha quarenta anos, era italiana, morena, magra, seus “olhos eram sonsos e agudos”, os “dedos eram longos e finos”, tinha as “unhas descuidadas e os dentes bonitos”, e era muito misteriosa;
- O que acontece na história? Como o narrador é onisciente, ele é capaz de nos relatar tudo o que ocorre no conto, inclusive os pensamentos das personagens. Em “A cartomante”, o narrador nos apresenta uma história de traição, com um desfecho trágico;
- Por quê? Tudo acontece porque Rita e Camilo se apaixonam, e isso gerará toda a problemática da narrativa;
- Quando? A história acontece no ano de 1869, quando Vilela e Rita vão morar no Rio de Janeiro;
- Onde? Os fatos passam-se na cidade carioca, principalmente na casa de Rita e Vilela, na casa da cartomante, que ficava na rua da Guarda Velha e na casa dos encontros secretos entre Rita e Camilo, localizada na rua dos Barbons;
- Como? Os fatos da história começam a se complicar devido ao envolvimento amoroso de Rita com Camilo;
- Por quais meios? Rita vai à cartomante porque pensava que Camilo não a amava mais. Esse pensamento lhe ocorreu pelo fato de Camilo rair as visitas à casa dela.

Na confirmação, que acontece junto com a narração, o orador comprova seus argumentos para que os mesmos tenham credibilidade:

ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro.

A peroração, que põe fim ao discurso, é percebida no final da narrativa:

Camilo não pôde sufocar um grito de terror: ao fundo, sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

No conto em questão, observamos que uma interpretação possível da cena abaixo seria tomá-la como uma metáfora em relação ao universo interno de Camilo:

Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

Nessa passagem, podemos verificar que há a descrição de um lugar sombrio, assustador, desprestigiado e sujo.

Esse ambiente pode ser associado à figura de Camilo, que possui um estado de espírito destruído pelo medo, pela traição e pelo susto que o movia até a casa da cartomante.

Camilo subiu as escadas e entrou no profundo do seu ser, e, quanto mais subia as escadas, mais vergonhosa era a sua situação. Primeiramente, Camilo subiu os degraus comidos dos pés, com corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada.

Depois, já na companhia da cartomante, Camilo continuou subindo, ou seja, continuou vasculhando seu interior, e agora subiu ao sótão, através de uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, na sua consciência, havia uma salinha mal alumiada por uma janela, que pode representar o momento de Camilo se deixar descobrir, revelando tudo o que ele e Rita estavam fazendo há tanto tempo. Era a hora da verdade, de realmente “colocar as cartas”.

Camilo recebe três cartas anônimas dizendo que o caso dele com Rita era sabido por todos; a cartomante volta três cartas sobre a mesa quando Camilo vai consultá-la. Esses acontecimentos também estão associados entre si metaforicamente. O “voltar as cartas sobre a mesa” pode ser uma alusão às cartas anônimas recebidas por Camilo. Mas, como Machado tinha um modo peculiar de “deixar as coisas no ar”, tais constatações são apenas pistas que o narrador nos concede. Como nos diz Schwarz (2000, p. 14), nos escritos machadianos “praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama.”

No começo do texto, o narrador também sugere que uma comprovinciana de Rita possa ser a delatora, pois ela era conhecida de Rita e morava na mesma rua onde ficava a casa dos encontros proibidos entre Rita e Camilo.

Nesse conto, encontramos, de maneira bastante recorrente, a figura retórica chamada prosopopeia (ou personificação), na qual o orador do texto atribui características humanas a seres irracionais ou a objetos inanimados.

São várias as passagens em que a prosopopeia é evidenciada. Dentre elas, destacamos:

- *boca fina e interrogativa;*
- *porte grave de Vilela;*
- *faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos;*
- *os olhos teimosos de Rita;*
- *vulgaridades sublimes e deleitosas;*
- *a vitória foi delirante;*
- *Candura gerou astúcia;*
- *a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel;*

- só o interesse é ativo e pródigo;
- a letra afigurou-se-lhe trêmula;
- a ponta da orelha de um drama;
- o tempo voava (personificação já incorporada);
- gesto incrédulo;
- a ideia de ouvir a cartomante passava-lhe ao longe, com vastas asas cinzentas;
- esta ideia desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro, mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos...;
- ele via as contorções do drama;
- a casa olhava para ele;
- as pernas queriam descer e entrar;
- velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza que antes aumentava do que destruía o prestígio;
- olhos sonsos e agudos;
- beber uma a uma as palavras;
- ferviam invejas e despeitos;
- duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas;
- os olhos da cartomante fuzilaram;
- os termos da carta eram íntimos e familiares;
- palavras secas e afirmativas;
- o coração ia alegre e impaciente;
- a casa estava silenciosa.

Encontramos, também, a animalização, que consiste no contrário da prosopopeia, uma vez que nessa figura são atribuídas características animais a um ser humano. Isso ocorre em:

Rita, como uma serpente, fez-lhe estalar os ossos num espasmo e pingou-lhe o veneno na boca.

Observamos a presença da figura de acumulação denominada hipotipose, que busca fazer uma descrição carregada de subjetividade. Tal figura é percebida no seguinte trecho:

Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza de antes aumentava do que destruía o prestígio.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais.

Em “A cartomante”, também pudemos verificar a *ironia* ou *antífrase*, figura na qual um significado passa a ter um valor invertido. Essa figura se faz presente quando o narrador fala sobre a fé religiosa e as crendices populares, pois Camilo, que no início do texto não acreditava em nada, deixa de ser cético e passa a crer nas previsões da cartomante. Nesse momento, ele é tomado pela subjetividade e busca convencer a si próprio de que tinha motivos suficientes para crer nas palavras da cartomante.

Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: — Vá, vá, ragazzo innamorato; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

No final do conto, a cartomante é desmascarada, pois o previsto por ela não acontece; Rita e Camilo são assassinados por Vilela, contrariando todas as previsões feitas pela cartomante.

A ironia também se faz presente no momento em que o falecimento da mãe de Camilo é narrado.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Villela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Como os contos têm sua origem na cultura oral, a função moralizante faz parte desse gênero textual. Tal função pode ser detectada nesse conto, pois ele deixa uma mensagem acerca do tema traição, no qual o marido traído vingava-se da esposa e do amigo traidores.

b) Na instância do *Pathos*

O *pathos* é fonte de questões, as quais podem estar relacionadas às paixões, às emoções ou às opiniões. Em retórica, diante de uma questão, não respondemos apenas “sim” ou “não”, pois essas respostas estão relacionadas, respectivamente, ao “prazer” e ao “desprazer”. Devido a isso, a resposta acaba tornando a questão em algo subjetivo, particular.

Como já mencionamos anteriormente, essa particularização é fundamental, visto que o problema abordado na questão é transferido para o plano da resposta. Dessa forma, como as questões estão relacionadas às paixões, a problematicidade é anulada, pois a pergunta passa a ser tratada como resposta. Daí a importância de o orador saber trabalhar com as paixões de seu auditório, uma vez que é muito mais útil lidar com as paixões, retoricamente falando.

Com relação a essa afirmativa, podemos verificar que, em “A cartomante”, Rita, Camilo e Vilela não conseguem distinguir paixão e razão, pois buscam convencer a si próprios de que a solução por eles escolhida é acertada. Eles acabam fazendo uso de argumentos para chegarem a uma conclusão que os satisfaça. Isso pode ser observado em várias passagens do conto.

O incrédulo Camilo, ao encontrar-se movido pela paixão, tenta convencer a si mesmo de que consultar a cartomante seria uma boa opção:

A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas.

Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas cousas.

Rita acredita cegamente na cartomante, pois esta lhe disse o que ela desejava ouvir:

...Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: “A senhora gosta de uma

...pessoa...” Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as e, no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

Vilela, ao descobrir a traição de sua esposa com seu grande amigo, também age tomado pela paixão e acaba assassinando ambos os traidores.

Dessa forma, observamos que a citação de Aristóteles (2005) torna-se real no conto, uma vez que as personagens são movidas pela emoção.

Também durante a leitura do conto, muitas e diferentes paixões podem ser despertadas no leitor, como: ansiedade pelo desfecho do conto; raiva pela situação de traição em que Rita e Camilo viviam; indignação pela falta de caráter dos traidores, pois ambos não se sentiam envergonhados e nem culpados pela aleivosia do ato praticado; desconfiança em relação às previsões feitas pela cartomante.

c) Na instância do *Ethos*

No texto em análise, verificamos, também, o que chamamos de *ethos*. O *ethos*, conforme mencionamos anteriormente, liga-se à imagem que o orador passa de si mesmo e que lhe permite tornar-se exemplar diante do auditório.

Ademais, é preciso distinguir o *ethos* imanente – que é a projeção do *ethos* aos olhos do auditório (imagem projetiva) – do *ethos* não-imanente (imagem efetiva).

Para manipular o auditório, o orador pode jogar com esses dois *ethe*.

O orador sabe que, muitas vezes, o *ethos* projetivo difere-se do *ethos* efetivo. Por isso, ele busca construir um discurso que seja capaz de “colar” o projetivo no efetivo.

Com relação a essa afirmação, podemos observar que o orador de “A cartomante” busca, através do próprio discurso, ou seja, a partir narrativa, controlar, efetivamente, sua imagem. Para tanto, ele se mostra prudente em diversas passagens da história, fazendo uso do que foi chamado por Aristóteles de *phronesis* (prudência).

Dessa forma, podemos dizer que, no conto “A cartomante”, o enunciador constrói uma imagem de si mesmo a partir de seu próprio discurso, o que o leva à persuasão de seu auditório, pois esse orador inspira confiança pela maneira com que ele organiza e apresenta seu texto.

Assim, com relação às três espécies de *ethe* que podem surgir a partir da descrição do *ethos* do orador, podemos perceber, no conto em análise, que o orador faz uso da *phronesis*, pois a credibilidade e a confiança nele depositadas são decorrentes do fato de ele se mostrar um orador sensato, prudente e que constrói suas provas preponderantemente com os recursos próprios da instância do *logos* (por meio de argumentos e figuras).

Nesse sentido, temos as escolhas linguísticas atuando na construção da imagem do orador. Tal fato é percebido mediante a *disposição* do discurso (o cuidado com a ordem das etapas do conto) e as técnicas argumentativas utilizadas, como, por exemplo, a repetição, que visa tornar presente, na consciência do auditório, o objeto do discurso.

Além disso, as figuras, como a metáfora, a prosopopeia, a animalização e a hipotipose, atuaram como elementos indicadores do estilo do orador, presentes tanto na imagem projetiva, como na imagem efetiva.

Passagens ilustrativas que confirmam nosso ponto de vista e que demonstram que o orador desse conto é prudente e sensato:

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se;

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura, e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela;

Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites – ela mal -; ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas.

Com relação aos gêneros retóricos, em “A cartomante”, observamos a presença do gênero epidíctico, pois o orador tematiza sobre o belo e o feio, a história é atraente e os leitores podem se manifestar entre a aclamação ou a censura, principalmente com relação às atitudes das personagens da história.

O gênero judiciário, se pensarmos os leitores como um tribunal que julga como corretas ou incorretas as atitudes apresentadas pelas personagens, também existe nesse conto, pois o comportamento das personagens dá margem a um julgamento, a partir daquilo que consideramos como justo ou injusto.

Passemos à análise de “Missa do galo”.

4.2 O *ETHOS* DO ORADOR EM “MISSA DO GALO”

a) Na instância do *Logos*

Nesse conto, observamos que o orador também se mostra sincero, buscando ganhar a confiança de seu auditório com a construção de um discurso retórico que possa conquistar a adesão de seu leitor.

Mas, em “Missa do galo”, diferentemente do conto “A cartomante”, percebemos que o narrador não revela explicitamente os pensamentos, os conflitos e os sentimentos de todas as personagens envolvidas na trama. Isso decorre do fato de a narrativa acontecer em primeira pessoa (narrador-personagem); Nogueira, personagem que narra o texto, apenas sugere possíveis pensamentos das demais personagens, mostrando, dessa forma, bastante prudência ao contar a história. Vejamos um exemplo dessa prudência:

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer.

O orador, nesse conto, faz uso da disposição, a fim de estruturar e colocar suas ideias em ordem. A disposição permite ao orador dar uma resposta a uma questão que se coloca, conforme explicado na análise de “A cartomante”.

A disposição inicia-se com o exórdio (introdução), o qual se mostra responsável por prender a atenção do auditório já desde o início da leitura, pois

deixa o leitor curioso em relação ao que será narrado, uma vez que nele (exórdio) uma questão se coloca. Nesse conto, identificamos o exórdio em:

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta.

Na narração, o narrador conta que:

- Nogueira, que é o narrador, estava hospedado em casa de Meneses;
- Meneses fora casado com a prima de Nogueira;
- A segunda mulher do escrivão era Conceição;
- Meneses tinha uma amante;
- Nogueira queria assistir à missa do galo;
- Nogueira conversou durante muito tempo com Conceição, enquanto não chegava a hora da missa.

A confirmação acontece nos trechos:

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono.

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido.

E a peroração, que põe fim ao discurso, aparece em:

Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvei mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido.

Com relação às figuras retóricas, podemos dizer, como já indicado anteriormente, que elas facilitam a aceitação do argumento, pois a figura relaciona-se com o *delectare*, com a fruição.

No desenrolar dessa narrativa, observamos a presença de várias figuras de retórica, como a metáfora, a prosopopeia ou personificação, a ironia, o eufemismo e a preterição.

A metáfora, que é uma figura que dá concretude a um pensamento abstrato ao levar em conta apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem, aparece no seguinte trecho do conto “Missa do galo”:

Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera;

Nesse trecho, podemos também identificar a figura de retórica metonímia, na qual um valor semântico transfere-se para o outro, num espalhamento sêmico.

Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.

A prosopopeia aparece em:

- *Costumes velhos;*
- *a casa dormia;*
- *o teatro era um eufemismo em ação;*
- *aceitaria um harém, com as aparências salvas;*
- *grandes olhos espertos;*
- *calor da minha palavra;*
- *gestos demorados e as atitudes tranquilas; desalinho honesto;*
- *Estreito era o círculo das suas ideias;*
- *o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo;*
- *Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas;*
- *Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja;*
- *Não tinha os grandes olhos compridos;*

- *sono magnético;*
- *tolhia a língua e os sentidos;*
- *fazia esforço para arredar os olhos dela;*
- *A conversa ia morrendo;*
- *grandes olhos espertos.*

Em “Missa do galo”, parece haver também a presença de duas histórias, a explícita e a implícita. Nesse caso, a história explícita revelaria, aos poucos, a provável personalidade oculta da personagem Conceição.

Dessa forma, um possível entendimento para o que é relatado no conto em questão é que, inicialmente, temos a impressão de que Conceição é uma mulher resignada com a traição do marido; aparenta aceitar com conformismo o fato de ele ter uma amante. No terceiro parágrafo, o narrador nos conta que Conceição era chamada de “santa”:

Boa Conceição! Chamavam-lhe "a santa", e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido.

E, em várias outras passagens, o texto nos diz que Conceição era uma mulher muito boa. No entanto, no decorrer da leitura, outros elementos vão mostrando que esta predicação pode ser impertinente a Conceição, como, por exemplo, nas seguintes passagens:

Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal;

Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar;

Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

- Não! qual! Acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa,

e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa;

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beiços, para umedecê-los;

- D. Conceição, creio que vão sendo horas, e eu...

- Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio; são onze e meia. Tem tempo. Você, perdendo a noite, é capaz de não dormir de dia?

- Já tenho feito isso.

- Eu, não; perdendo uma noite, no outro dia estou que não posso, e, meia hora que seja, hei de passar pelo sono. Mas também estou ficando velha.

- Que velha o quê, D. Conceição?

Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir. De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido.

A partir desses elementos, uma possível interpretação para essas passagens é que pode haver uma inversão semântica do que foi dito. Com base nesse entendimento, podemos identificar, então, a figura de retórica chamada ironia, que consiste em dizer o contrário do que se pensa; e é a partir disso que o sentido da expressão é intensificado.

Aparece também, nesse conto, o eufemismo, figura que consiste em dizer menos para significar mais. O eufemismo pode ser evidenciado na seguinte passagem:

Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte.

No trecho acima, as “idas de Meneses ao teatro” funcionam como um eufemismo, pois, na realidade, o escrívão saía de casa para se encontrar com sua

comborça⁶, e não para ir ao teatro. Assim, “ir ao teatro” suaviza a expressão “ir à casa da amante”.

Outra figura presente em “Missa do galo” é a preterição. Através dela, o orador finge não querer falar de coisas sobre as quais está, indiretamente, falando. Podemos observar essa figura na seguinte passagem:

Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.

b) Na instância do *Pathos*

O *pathos* pode se manifestar no julgamento do auditório, o qual pode opinar entre o belo, o justo e o útil, pois, conforme dito anteriormente, o *pathos* atua no coração e no corpo do auditório, agindo sobre suas paixões, sentimentos e emoções.

Com relação a essa afirmativa, podemos observar que o orador, em “Missa do galo”, é capaz de seduzir seu auditório ao permitir que este produza sentidos, interpretações diversas em relação às atitudes de Conceição, uma vez que há uma incerteza acerca da personalidade dela, o que é mostrado pelo próprio protagonista da história, que tenta decifrar as verdadeiras intenções da esposa de Meneses.

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu 17, ela 30.

c) Na instância do *Ethos*

Em “Missa do galo”, também verificamos que o orador constrói uma imagem de si mesmo a partir de seu próprio discurso.

⁶ Aquela que é amante de um homem; mulher que vive amasiada com um homem; amásia.

Isso é percebido porque o orador se preocupa com a disposição de seu discurso, elegendo as palavras com bastante cuidado, e faz uso significativo das figuras de retórica, buscando sempre a persuasão.

O orador também se mostra prudente, o que nos leva a concluir que, no conto em questão, ele também faz uso da *phronesis*, pois a credibilidade e a confiança nele depositadas são decorrentes do fato de ele se mostrar um orador sensato e que constrói suas provas preponderantemente com os recursos próprios da instância do *logos*.

As escolhas linguísticas, assim como ocorreu anteriormente com o conto “A cartomante”, atuam na construção da imagem do orador. Tal fato é corroborado pela *disposição* do discurso. Além disso, as figuras de retórica, como a metáfora, a prosopopeia, a ironia, o eufemismo e a preterição, atuaram como elementos indicadores do estilo do orador, presentes tanto na imagem projetiva, como na imagem efetiva.

Para demonstrarmos que o orador faz uso da *phronesis*, vejamos algumas passagens ilustrativas extraídas do conto:

No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo... Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar;

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa;

De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente,... Assim, como o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite;

Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima;

Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito.

O gênero epidíctico se faz presente nesse conto, pois observamos que o orador busca intensificar a adesão de seu auditório a partir do discurso materializado; a história é atraente e os leitores podem se manifestar, em relação às atitudes das personagens, pelo louvor ou pela censura.

O gênero judiciário também cabe nesse conto, pois é possível que o auditório se manifeste quanto às ações das personagens durante a narrativa, apontando essas ações como justas ou injustas.

Nessa análise, tratamos de averiguar quais foram os recursos linguísticos utilizados pelo orador para que a persuasão do auditório acontecesse. Verificamos que o enunciador foi prudente ao escolher esses recursos linguísticos, buscou “colar” o *ethos* projetivo no *ethos* efetivo e fez uso de várias figuras de retórica, tudo isso objetivando prender a atenção do leitor e persuadi-lo.

4.3 O *ETHOS* DO ORADOR EM “O ENFERMEIRO”

a) Na instância do *Logos*

Em “O enfermeiro”, também encontramos, com relação ao discurso retórico, a preocupação com a disposição, que abarca o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração.

Nesse conto, o trecho responsável pelo exórdio, que busca atrair a atenção do leitor, é:

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860 pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte.

Assim como no conto “Missa do galo”, em “O enfermeiro”, a narração também ocorre em primeira pessoa:

- Procópio (o enfermeiro) conta que foi trabalhar em casa do coronel Felisberto;
- O coronel era insuportável e maltratava os enfermeiros;
- Procópio esganou o coronel;
- Felisberto deixou sua herança para o enfermeiro.

A confirmação é evidenciada em:

Era um homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais com enfermeiros que remédios. A dois deles quebrou a cara;

Tinha perto de sessenta anos, e desde os cinco toda a gente lhe fazia a vontade. Se fosse só rabugento, vá; mas ele era também mau, deleitava-se com a dor e a humilhação dos outros;

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade.

E a peroração é constatada na passagem:

Os anos foram andando, a memória tornou-se cinzenta e desmaiada. Penso às vezes no coronel, mas sem os terrores dos primeiros dias. Todos os médicos a quem contei as moléstias dele foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo. Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade.

Nesse conto, averiguamos que a atenção do leitor/auditório também é capturada a partir da identidade que o mesmo cria com a narrativa e com o encadeamento dos fatos.

O diálogo foi fundamental no conto, pois foi a partir dele que os fatos evidenciaram-se na história.

Observamos que a ação humana foi submetida aos sentimentos e aos interesses individuais de cada personagem.

Em “O enfermeiro”, o orador também faz uso da figura de retórica chamada prosopopeia, buscando, mais uma vez, facilitar a aceitação do argumento e possibilitando ao leitor o *delectare*.

Eis algumas passagens que demonstram a presença dessa figura no conto:

- *Gastava mais enfermeiros que remédios;*
- *riso maligno;*
- *feições que eram duras;*
- *as relações foram se tornando melindrosas;*
- *escassa dose de piedade;*
- *fermento de ódio e aversão;*
- *delírio vago e estúpido;*
- *Parecia-me que as paredes tinham vultos;*
- *escutava umas vozes surdas;*
- *O mesmo som do relógio, lento, igual e seco, sublinhava o silêncio e a solidão;*
- *a memória tornou-se cinzenta e desmaiada.*

A figura de retórica ironia está presente mais uma vez. Ela pode ser evidenciada no fato de Procópio ir trabalhar na casa do coronel Felisberto com o objetivo de ajudá-lo a cuidar de sua saúde, mas o enfermeiro acaba provocando sua morte. Como se isso não bastasse, toda a herança do coronel acaba nas mãos de Procópio.

b) Na instância do *Pathos*

O *pathos*, como já mencionado anteriormente, é fonte de questões, as quais podem estar relacionadas às paixões, às emoções ou às opiniões. Como em retórica o “sim” e o “não” estão relacionados, respectivamente, ao “prazer” e ao “desprazer”, percebemos que a resposta acaba tornando a questão em algo subjetivo, particular.

No conto “O enfermeiro”, a atitude mais intensa apresentada na narrativa ocorre no momento em que Procópio, o enfermeiro, estrangula o coronel Felisberto. A atitude do enfermeiro está totalmente dominada pela ira, ou seja, o narrador age impulsionado pela paixão, pela emoção.

Após esse fato fatídico, Procópio busca vários argumentos que sejam capazes de justificar sua atitude, como observamos nas seguintes passagens:

Voltava a andar à toa, na sala, sentava-me, punha as mãos na cabeça; arrependia-me de ter vindo. “Maldita a hora em que aceitei semelhante coisa!”, exclamava. E descompunha o padre de Niterói, o médico, o vigário, os que me arranjaram um lugar, e os que pediram para ficar mais algum tempo. Agarrava-me à cumplicidade dos outros homens;

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa idéia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas, as injúrias... Não era culpa do coronel, bem o sabia, era da moléstia, que o tornava assim rabugento e até mau... Mas eu perdoava tudo, tudo... O pior foi a fatalidade daquela noite... Considerei também que o coronel não podia viver muito mais; estava por pouco, ele mesmo o sentia e dizia. Viverei quanto? Duas semanas, ou uma; pode ser até que menos. Já não era vida, era um molambo de vida, se isso mesmo se podia chamar ao padecer contínuo do pobre homem... E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra coisa. Fixei-me também nessa idéia;

Todos os médicos a quem contei a moléstia dele foram acordes em que a morte dele era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo.

Nesses trechos, fica claro que o narrador-personagem não consegue distinguir paixão e razão, pois busca convencer a si próprio de que a atitude que

tomou não foi tão ruim assim. Ele acaba fazendo uso de diversos argumentos para chegar a uma desculpa satisfatória e convincente para seu ato.

c) Na instância do *Ethos*

No conto “O enfermeiro”, o orador argumenta com honestidade e sinceridade, apresentando-se como alguém simples e sincero, expondo seus pontos de vista com bastante franqueza.

O orador desse conto constrói suas provas muito mais com os recursos do *ethos*.

Faz, portanto, uso da *arete*, que é a virtude do *ethos*, na qual o orador é digno de crédito; a honestidade contribui muito para a persuasão.

Vejam as seguintes passagens da narrativa que demonstram nosso ponto de vista:

Quando tudo acabou, respirei. Estava em paz com os homens. Não o estava com a consciência e as primeiras noites foram naturalmente de desassossego e aflição;

Outro fenômeno interessante, e que talvez lhe possa aproveitar, é que, não sendo religioso, mandei dizer uma missa pelo eterno descanso do coronel, na igreja do Sacramento. Não fiz convites, não disse nada a ninguém; fui ouvi-la sozinho, e estive de joelhos todo o tempo, persignando-me a miúdo. Dobrei a espórtula do padre, e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado. Não queria embair os homens, a prova é que fui só;

Quer que lhe diga? Eu, a princípio, ia ouvindo cheio de curiosidade; depois, entrou-me no coração um singular prazer, que eu, sinceramente, buscava expelir... E o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de ténia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando;

Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade.

Nesse conto, assim como nos anteriores, também observamos a presença dos gêneros epidíctico (que tematiza entre o belo e o feio) e judiciário, mas, em “O enfermeiro”, há a preponderância do judiciário, pois a história narrada dá margem a um julgamento da atitude da personagem Procópio. O auditório, formado pelos leitores do conto, pode tanto defender o enfermeiro como condená-lo pela atitude apresentada na narrativa, pois Procópio estrangula o coronel Felisberto. O tempo verbal utilizado na história é o tempo passado, bastante comum nesse gênero.

Na análise desse conto, tratamos de apresentar as provas retóricas (*ethos*, *pathos* e *logos*) utilizadas pelo orador com vistas à adesão de seu auditório/leitor.

4.4 UM BALANÇO DAS ANÁLISES EFETUADAS

Por meio das três análises efetuadas, pudemos averiguar que o *ethos* daquele que se expressa, ou seja, que o caráter daquele que produz um ato de fala é uma imagem construída a partir do próprio dizer, a partir da maneira com que as palavras são colocadas e utilizadas para produzir um discurso. Isso quer dizer que a comunicação se concretiza com base na imagem que o orador deixa transparecer ao falar ou ao escrever; o enunciador não é formado por um autor de carne e osso, mas por uma imagem que é construída e que tem como suporte a própria obra. (cf. FIORIN, 2015).

Observamos que o contista/orador, nos três contos analisados, constrói seu discurso de modo que a imagem projetada seja efetivamente controlada. Para isso, ele se mostra prudente, sensato, honesto e sincero, como observamos em várias passagens já citadas. Tudo isso leva o orador dos contos machadianos a se apresentar como alguém digno de confiança, o que é fundamental para se conseguir a adesão e a persuasão do auditório, principalmente nesse caso, em que ele é formado por leitores que apresentam características muito variadas. Diante disso, o contista/orador faz um discurso que tenta superar o auditório particular, procurando

levar em conta as possíveis expectativas e objeções por parte desse auditório/leitor, ou seja, busca apoiar-se em teses com aprovação unânime.⁷

Consideramos que também seja de suma importância salientar que foi necessária a realização de uma análise retórica detalhada acerca do tripé retórico, constituído pelo *ethos*, *pathos* e *logos*, para que chegássemos à essência do *ethos* retórico apresentado nos contos machadianos em estudo.

O *ethos* do contista/orador dessas históricas pode ser considerado o responsável pela força do discurso, o qual não apenas objetiva a adesão dos leitores, mas busca, também, aprofundar as características das personagens e as situações que fazem parte das tramas.

Ao escrever, o orador expressa um *ethos* que é reconhecido e aceito, haja vista a atemporalidade de sua obra. É um orador que não escreveu apenas para a sociedade da época em que os textos foram produzidos; daí ser considerado um autor, ainda hoje, moderno. Esse orador não busca apenas argumentar, mas confirmar uma opinião já adquirida.

⁷ A esse respeito, auxiliou-nos a reflexão apresentada por Hansen (2012), acerca do uso dos “lugares-comuns” como “sedes de argumentos” frente a diferentes auditórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscamos estudar a constituição dos *ethe* do contista/orador Machado de Assis, escritor brasileiro de grande importância para a literatura brasileira.

Para a realização desse estudo, fundamentamos nossas pesquisas em pressupostos teóricos da retórica aristotélica (ARISTÓTELES, 2005), da Nova Retórica (MEYER, 1993; 2007); (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005); (REBOUL, 2004) e de estudiosos dos gêneros textuais (MARCHUSHI, 2010) e (COSTA, 2012).

A abordagem das provas éticas (relacionadas ao *ethos*) aconteceu concomitantemente com as provas lógicas (que fazem referência ao *logos*).

Como nosso estudo busca analisar a construção dos *ethe*, entendemos a relevância de aprofundar nosso conhecimento sobre a prova retórica *ethos*. Sendo assim, dedicamos o segundo capítulo deste trabalho ao tratamento exclusivo desse tema.

Os gêneros literários, por encantarem com seu estilo diferenciado, fazem com que o leitor ultrapasse os limites do sentido das palavras, dando diferentes significados aos textos, através da relação que estabelece entre o enunciado e suas experiências de vida.

Considerando que o conto é um gênero textual que visa entreter e também transmitir valores culturais, sociais e/ou morais, a retórica fez-se importante no estudo desse gênero porque ela nos ajuda a interpretar textos e a entender a negociação da distância entre as pessoas a propósito de uma questão, de um problema. Assim, uma análise retórica dos contos pôde demonstrar como a imagem do orador é construída por meio do discurso no gênero em questão.

Contempladas as teorias advindas da retórica aristotélica, da nova retórica e dos gêneros textuais que refletem sobre o “conto”, delineamos a metodologia utilizada em nossa pesquisa e efetuamos nossas análises. Por meio

delas, podemos constatar algumas características que constituem os *ethe* retóricos do contista/orador dos contos machadianos.

Observamos, por exemplo, que, nos contos “A cartomante” e “Missa do galo”, o orador se mostra sensato, prudente e exprime opiniões competentes e razoáveis; constrói suas provas muito mais com os recursos do *logos* (recursos discursivos) do que com os do *pathos* e do *ethos*; o orador convence pelo discurso, valendo-se do *ethos* de *phronesis*. Já no conto “O enfermeiro”, além do *ethos* de *phronesis*, o orador mostra-se simples, honesto, franco e constrói suas provas, preponderantemente, com os recursos do *ethos*; o que lhe atribui o *ethos* de *arete*.

Essa categoria de textos literários, tais como os contos machadianos, não poderia deixar de evidenciar um *ethos* de *phronesis* por parte do orador, já que textos dessa gama exigem um nível de detalhamento aprimorado da construção do *logos*. O orador, nesse tipo de texto, necessita dessa prova retórica para poder evidenciar-se, pois é esse o recurso que caracteriza a qualidade textual do gênero em análise.

Foi possível também perceber que, nos três contos:

- o orador reconhece a importância do exórdio, pois o mesmo teve um papel importante, uma vez que foi o responsável por tornar o auditório atento e predisposto a ler; também tentou mostrar ao auditório a intenção da questão;
- o orador fez uso das figuras de retórica, as quais facilitam a aceitação do argumento, pois elas se relacionam com o *delectare*, com a fruição;
- dentro das funções da retórica, o orador adotou o estilo ameno, que busca agradar (*delectare*), e o simples (*docere*), bastante comum na narração e na confirmação e muito apropriado quando se busca convencer. Para tanto, ao discursar, sempre buscou a clareza, a coerência, a elegância e, sobretudo, a simplicidade;
- o orador fez uso da figura de acumulação chamada hipotipose, que busca descrever os acontecimentos de uma maneira tão viva, que parece colocá-los sob os olhos do leitor; essa figura faz com que o leitor entre no universo descrito. “...essa descrição caracteriza-se pela acumulação de

detalhes sensíveis [...] Ela é a figura-chave de construção da mimese, ou seja, da representação da realidade.” (FIORIN, 2014, p. 155);

- o enunciador também buscou a acumulação de relatos, a evocação de detalhes, pois tudo isso pode levar o orador a penetrar no coração do auditório, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 164); esses autores também afirmam que, quanto mais sucinto for o orador, menos a emoção do auditório será atingida, e isso não é observado nos contos machadianos;
- o gênero epidíctico, também chamado de gênero laudatório, com estilo atraente e que tematiza acerca do belo e do feio foi identificado, pois o auditório (composto por leitores) pode manifestar-se pelo louvor, pela aclamação ou pela censura, pelo “gosto/não gosto” ou pelo “concordo/discordo”. A narração, que faz parte da *disposição* (um dos pilares do edifício retórico), também é muito importante no gênero laudatório;
- o gênero judiciário pôde também ser identificado nos contos em análise, uma vez que o auditório, que, nesse gênero, funciona como um tribunal, determina se uma ação é justa ou não, a partir do ato cometido por alguém, nesse caso, pelas personagens descritas nas histórias. O propósito comunicativo desse gênero é atacar ou defender alguém, ver o que foi justo ou não justo. Nos contos em estudo, encontramos, então, mais de um gênero retórico no mesmo discurso. Isso vem confirmar a sobreposição de gêneros retóricos, apontada por Aristóteles;
- o termo *epieíkeia* (honestidade) pôde ser relacionado ao orador, uma vez que ele mostrou um caráter honesto em seu discurso e, portanto, digno de confiança aos olhos do auditório (*sentido moral* associado ao *ethos*).

Com esta pesquisa, almejamos revelar os recursos discursivos utilizados pelo contista/orador nos contos em questão, com o intuito de constituir seus *ethe*; buscamos também mostrar as figuras de retórica adotadas por ele com vistas à adesão de seu leitor/auditório.

Por fim, tendo em vista que a retórica diz respeito ao discurso persuasivo e se instaura no mundo da verossimilhança, das verdades contingentes,

constituindo um abundante campo de estudos, esperamos ter contribuído com as reflexões nessa área, mesmo que modestamente.

Foi possível também observar a importância do uso da retórica tanto para as análises literárias como para a confecção de textos literários. Neste caso, a retórica, associada à arte, pode ser entendida como a busca do autor pela boa aplicação das técnicas retóricas em textos literários, tal como pôde ser averiguado nas análises aqui empreendidas.

Podemos, ainda, concluir que os estudos de argumentação e retórica nos forneceram as ferramentas adequadas para o esclarecimento da constituição ética do orador dos contos machadianos. Nesse sentido, acreditamos também que o presente estudo traga contribuições para pesquisas futuras, ampliando a discussão em torno da constituição do *ethos* retórico em diferentes gêneros textuais.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antonio Suárez. **A arte de argumentar**: gerenciando razão e emoção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Retórica**. 2. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 13-64.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. 2. ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. **Contos**: seleção de Deomira Stefani. 11. ed. São Paulo: Ática, 1985.

ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995. p. 43-48; 72-76; 83-88.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Breve história das letras e dos números. In: Massini-Cagliari; _____. **Diante das letras**: a escrita na alfabetização. Campinas: Mercado de Letras / ALB; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 163-185.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. revista e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-37.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Publifolha, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974a. p. 103-135.

_____. Alguns aspectos do conto. In:_____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974b. p. 147-165.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. 3. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

EGGS, Ekkehard. *Ethos* aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Tradução Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 29-56.

FERREIRA, Luiz Antônio. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010. (Coleção Linguagem e Ensino).

FILHO, Barreto. **Introdução a Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Lugar-comum. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (Orgs.). **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB, 2012. p. 159-177.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais e ensino**. São Paulo: Parábola, 2010. p. 19-38.

_____. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, Acir Mário; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim Siebeneicher (Orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. 4. ed. São Paulo: Parábola, 2011. p. 17-31.

MEYER, Michel. **Questões de retórica: linguagem, razão e sedução**. Tradução Antônio Hall. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **A retórica**. Tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007. (Série Essencial)

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109-122.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TRINGALI, Dante. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VIALA, Alain. A eloqüência galante: uma problemática da adesão. In: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. Tradução Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p. 177-182.

ANEXOS

ANEXO A – Conto “A cartomante” (Machado de Assis)⁸

HAMLET observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era: Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa..." Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

— Errou, interrompeu Camilo, rindo.

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Villela podia sabê-lo, e depois...

— Qual saber! tive muita cautela, ao entrar na casa.

— Onde é a casa?

— Aqui perto, na Rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca.

Camilo riu outra vez.

— Tu crês deveras nessas coisas? — perguntou-lhe.

⁸ In: ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995. p. 43-48.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranquila e satisfeita.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga Rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela Rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante.

Villela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Villela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Villela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

— É o senhor? — exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor.

Camilo e Villela olharam-se com ternura. Eram amigos de verdade. Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Villela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Villela

vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Villela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Villela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femmina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; — ela mal, — ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Villela uma rica bengala de presente e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pode ler no próprio coração, não conseguia arrancar os olhos do bilhete. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pode. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura, mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Villela continuavam a ser as mesmas.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e,

para desviar as suspeitas, começou a rarear as visitas à casa de Villela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido, para tornar menos dura a aleivosia do ato.

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo.

Nem por isso Camilo ficou mais sossegado; temia que o anônimo fosse ter com Villela, e a catástrofe viria então sem remédio. Rita concordou que era possível.

— Bem, disse ela; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com as das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a...

Nenhuma apareceu; mas daí a algum tempo Villela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram. A opinião dela é que Camilo devia tornar à casa deles, tatear o marido, e pode ser até que lhe ouvisse a confidência de algum negócio particular. Camilo divergia; aparecer depois de tantos meses era confirmar a suspeita ou denúncia. Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Villela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas coisas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora, — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Villela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a idéia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a idéia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Villela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas, ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Villela. "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. Positivamente, tinha medo. Entrou a cogitar em ir armado, considerando que, se nada houvesse, nada perdia, e a precaução era útil. Logo depois rejeitava a idéia, vexado de si mesmo, e seguia, picando o passo, na direção do Largo da Carioca, para entrar num tálburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo.

— Quanto antes, melhor, pensou ele; não posso estar assim...

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar, a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejudas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.

Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas

de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. O cocheiro propôs-lhe voltar à primeira travessa, e ir por outro caminho: ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a idéia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos... Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurra! vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras coisas: mas a voz do marido sussurrava-lhe a orelhas as palavras da carta: "Vem, já, já..." E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar. Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia..." Que perdia ele, se... ?

Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mais ele não, viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve idéia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dalí subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumiada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu: disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela curioso e ansioso.

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

— Vá, disse ela; vá, *ragazzo innamorato*...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá, tranqüilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela em baixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Villela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobriu a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.

— Vamos, vamos depressa, repetia ele ao cocheiro.

E consigo, para explicar a demora ao amigo, engenhou qualquer coisa; parece que formou também o plano de aproveitar o incidente para tornar à antiga assiduidade... De volta com os planos, reboavam-lhe na alma as palavras da cartomante. Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: — *Vá, vá, ragazzo innamorato*; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir.

Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

Daí a pouco chegou à casa de Villela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Villela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Villela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pode sufocar um grito de

terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Villela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

ANEXO B – Conto “Missa do galo” (Machado de Assis)⁹

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu 17, ela 30. Era noite de Natal. Havendo ajustado com um vizinho irmos à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia-noite.

A casa em que eu estava hospedado era a do escrivão Meneses, que fora casado, em primeiras núpcias, com uma de minhas primas. A segunda mulher, Conceição, e a mãe desta acolheram-me bem quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios. Vivia tranquilo, naquela casa assobradada da Rua do Senado, com os meus livros, poucas relações, alguns passeios. A família era pequena, o escrivão, a mulher, a sogra e duas escravas. Costumes velhos. Às dez horas da noite toda a gente estava nos quartos; às dez e meia a casa dormia. Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Meneses trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito.

Boa Conceição! Chamavam-lhe “a santa”, e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido. Em verdade, era um temperamento moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. No capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal. Tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar.

⁹ In: ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995. p. 72-76.

Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro. Era pelos anos de 1861 ou 1862. Eu já devia estar em Mangaratiba, em férias; mas fiquei até o Natal para ver “a missa do galo na Corte”. A família recolheu-se à hora do costume; eu meti-me na sala da frente, vestido e pronto. Dali passaria ao corredor da entrada e sairia sem acordar ninguém. Tinha três chaves a porta; uma estava com o escrivão, eu levaria outra, a terceira ficava em casa.

– Mas, senhor Nogueira, que fará você todo esse tempo? – perguntou-me a mãe de Conceição.

– Leio, dona Inácia.

Tinha comigo um romance, Os três mosqueteiros, velha tradução creio do Jornal do Comércio. Sentei-me à mesa que havia no centro da sala, e à luz de um candeeiro de querosene, enquanto a casa dormia, trepei ainda uma vez missa do galo 13 ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras. Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas. Os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso. Entretanto, um pequeno rumor que ouvi dentro veio acordar-me da leitura. Eram uns passos no corredor que ia da sala de visitas à de jantar; levantei a cabeça; logo depois vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição.

– Ainda não foi? – perguntou ela.

– Não fui, parece que ainda não é meia-noite.

– Que paciência!

Conceição entrou na sala, arrastando as chinelinhas da alcova. Vestia um roupão branco, mal apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. Fechei o livro, ela foi sentar-se na cadeira que ficava defronte de mim, perto do canapé. Como eu lhe perguntasse se a havia acordado, sem querer, fazendo barulho, respondeu com presteza:

– Não! qual! Acordei por acordar.

Fitei-a um pouco e duvidei da afirmativa. Os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam não ter ainda pegado no sono. Essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora, sem advertir que talvez não dormisse justamente por minha causa, e mentisse para me não afligir ou aborrecer. Já disse que ela era boa, muito boa.

– Mas a hora já há de estar próxima – disse eu.

– Que paciência a sua de esperar acordado, enquanto o vizinho dorme! E esperar sozinho! Não tem medo de almas do outro mundo? Eu cuidei que se assustasse quando me viu.

– Quando ouvi os passos estranhei: mas a senhora apareceu logo.

– Que é que estava lendo? Não diga, já sei, é o romance dos Mosqueteiros.

– Justamente: é muito bonito.

– Gosta de romances?

– Gosto.

– Já leu a Moreninha?

– Do doutor Macedo? Tenho lá em Mangaratiba.

– Eu gosto muito de romances, mas leio pouco, por falta de tempo. Que romances é que você tem lido?

Comecei a dizer-lhe os nomes de alguns. Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos.

“Talvez esteja aborrecida”, pensei eu.

E logo alto:

– Dona Conceição, creio que vão sendo horas, e eu...

– Não, não, ainda é cedo. Vi agora mesmo o relógio, são onze e meia.

Tem tempo. Você, perdendo a noite, é capaz de não dormir de dia?

– Já tenho feito isso.

– Eu, não; perdendo uma noite, no outro dia estou que não posso, e, meia hora que seja, hei de passar pelo sono. Mas também estou ficando velha.

– Que velha o quê, dona Conceição?

Tal foi o calor da minha palavra que a fez sorrir. De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranquilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente, passou para o outro lado da sala e deu alguns passos, entre a janela da rua e a porta do gabinete do marido. Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. Magra embora, tinha não sei que balanço no andar, como

quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. Parava algumas vezes, examinando um trecho de cortina ou concertando a posição de algum objeto no aparador; afinal deteve-se, ante mim, com a mesa de permeio. Estreito era o círculo das suas ideias; tornou ao espanto de me ver esperar acordado; eu repeti-lhe o que ela sabia, isto é, que nunca ouvira missa do galo na Corte, e não queria perdê-la.

– É a mesma missa da roça; todas as missas se parecem.

– Acredito; mas aqui há de haver mais luxo e mais gente também. Olhe, a Semana Santa na Corte é mais bonita que na roça. São João não digo, nem Santo Antônio...

Pouco a pouco, tinha-se reclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas as mangas, caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis, que apesar da pouca claridade, podia, contá-las do meu lugar. A presença de Conceição espertara-me ainda mais que o livro. Continuei a dizer o que pensava das festas da roça e da cidade, e de outras coisas que me iam vindo à boca. Falava emendando os assuntos, sem saber por que, variando deles ou tornando aos primeiros, e rindo para fazê-la sorrir e ver-lhe os dentes que luziam de brancos, todos iguaizinhos. Os olhos dela não eram bem negros, mas escuros; o nariz, seco e longo, um tantinho curvo, dava-lhe ao rosto um ar interrogativo. Quando eu alteava um pouco a voz, ela reprimia-me:

– Mais baixo! Mamãe pode acordar.

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido: cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou, trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas. Conceição disse baixinho:

– Mamãe está longe, mas tem o sono muito leve, se acordasse agora, coitada, tão cedo não pegava no sono.

– Eu também sou assim.

– O quê? – perguntou ela inclinando o corpo, para ouvir melhor.

Fui sentar-me na cadeira que ficava ao lado do canapé e repeti-lhe a palavra. Riu-se da coincidência; também ela tinha o sono leve; éramos três sonos leves.

– Há ocasiões em que sou como mamãe, acordando, custa-me dormir outra vez, rolo na cama, à toa, levanto-me, acendo vela, passeio, torno a deitar-me e nada.

– Foi o que lhe aconteceu hoje.

– Não, não – atalhou ela.

Não entendi a negativa; ela pode ser que também não a entendesse. Pegou das pontas do cinto e bateu com elas sobre os joelhos, isto é, o joelho direito, porque acabava de cruzar as pernas. Depois referiu uma história de sonhos, e afirmou-me que só tivera um pesadelo, em criança. Quis saber se eu os tinha. A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa. Quando eu acabava uma narração ou uma explicação, ela inventava outra pergunta ou outra matéria e eu pegava novamente na palavra. De quando em quando, reprimia-me:

– Mais baixo, mais baixo...

Havia também umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. Uma dessas vezes creio que deu por mim embebido na sua pessoa, e lembra-me que os tornou a fechar, não sei se apressada ou vagarosamente. Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.

– Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava “Cleópatra”; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

– São bonitos – disse eu.

– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

– De barbeiro? A senhora nunca foi à casa de barbeiro.

– Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio. É o que eu penso, mas eu penso muita coisa assim esquisita. Seja o que for, não gosto dos quadros. Eu tenho uma Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, muito bonita; mas é de escultura, não se pode pôr na parede, nem eu quero. Está no meu oratório.

A ideia do oratório trouxe-me a da missa, lembrou-me que podia ser tarde e quis dizê-lo. Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja. Falava das suas devoções de menina e moça. Em seguida referia umas anedotas de baile, uns casos de passeio, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura, quase sem interrupção. Quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada. Não me contou, mas eu sabia que casara aos vinte e sete anos.

Já agora não trocava de lugar, como a princípio, e quase não saíra da mesma atitude. Não tinha os grandes olhos compridos, e entrou a olhar à toa para as paredes.

– Precisamos mudar o papel da sala – disse daí a pouco, como se falasse consigo.

Concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos. Queria e não queria acabar a conversação; fazia esforço para arredar os olhos dela, e arredava-os por um sentimento de respeito; mas a ideia de parecer que era aborrecimento, quando não era, levava-me os olhos outra vez para Conceição. A conversa ia morrendo. Na rua, o silêncio era completo.

Chegamos a ficar por algum tempo – não posso dizer quanto – inteiramente calados. O rumor único e escasso era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. Conceição parecia estar devaneando. Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: “Missa do galo! missa do galo!”

– Aí está o companheiro – disse ela levantando-se. – Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você. Vá, que hão de ser horas; adeus.

– Já serão horas? – perguntei.

– Naturalmente.

– Missa do galo! – repetiram de fora, batendo.

– Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus até amanhã.

E com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho. Saí à rua e achei o vizinho que esperava. Guiamos dali para a igreja. Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isso à conta dos meus dezessete anos. Na manhã seguinte, ao almoço falei da missa do galo e da gente que estava na igreja sem excitar a curiosidade de Conceição. Durante o dia, achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversa da véspera. Pelo Ano-Bom fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido.

ANEXO C – Conto “O enfermeiro” (Machado de Assis)¹⁰

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.

Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há outras coisas interessantes, mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel, e eu só tenho papel; o ânimo é frouxo, e o tempo assemelha-se à lamparina de madrugada. Não tarda o sol do outro dia, um sol dos diabos, impenetrável como a vida. Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas. Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui. Não me peça também o império do Grão-Mogol, nem a fotografia dos Macabeus; peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a ninguém mais.

Já sabe que foi em 1860. No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo. - quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa. Naquele mês de agosto de 1859, recebeu ele uma carta de um vigário de certa vila do interior, perguntando se conhecia pessoa entendida, discreta e paciente, que quisesse ir servir de enfermeiro ao Coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. O padre falou-me, aceitei com ambas as mãos, estava já enfiado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas. Vim à corte despedir-me de um irmão, e segui para a vila.

Chegando à vila, tive más notícias do coronel. Era homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dois deles quebrou a cara. Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes; e depois de entender-me com o vigário,

¹⁰ In: ASSIS, Machado de. **A cartomante e outros contos**. São Paulo: Moderna, 1995. p. 83-88.

que me confirmou as notícias recebidas, e me recomendou mansidão e caridade, segui para a residência do coronel.

Achei-o na varanda da casa estirado numa cadeira, bufando muito. Não me recebeu mal. Começou por não dizer nada; pôs em mim dois olhos de gato que observa; depois, uma espécie de riso maligno alumiu-lhe as feições, que eram duras. Afinal, disse-me que nenhum dos enfermeiros que tivera, prestava para nada, dormiam muito, eram respondões e andavam ao faro das escravas; dois eram até gatunos!

- Você é gatuno?

- Não, senhor.

Em seguida, perguntou-me pelo nome: disse-lho e ele fez um gesto de espanto. Colombo? Não, senhor: Procópio José Gomes Valongo. Valongo? achou que não era nome de gente, e propôs chamar-me tão-somente Procópio, ao que respondi que estaria pelo que fosse de seu agrado. Conto-lhe esta particularidade, não só porque me parece pintá-lo bem, como porque a minha resposta deu de mim a melhor idéa ao coronel. Ele mesmo o declarou ao vigário, acrescentando que eu era o mais simpático dos enfermeiros que tivera. A verdade é que vivemos uma lua-de-mel de sete dias.

No oitavo dia, entrei na vida dos meus predecessores, uma vida de cão, não dormir, não pensar em mais nada, recolher injúrias, e, às vezes, rir delas, com um ar de resignação e conformidade; reparei que era um modo de lhe fazer corte. Tudo impertinências de moléstia e do temperamento. A moléstia era um rosário delas, padecia de aneurisma, de reumatismo e de três ou quatro afecções menores. Tinha perto de sessenta anos, e desde os cinco toda a gente lhe fazia a vontade. Se fosse só rabugento, vá; mas ele era também mau, deleitava-se com a dor e a humilhação dos outros. No fim de três meses estava farto de o aturar; determinei vir embora; só esperei ocasião.

Não tardou a ocasião. Um dia, como lhe não desse a tempo uma fomentação, pegou da bengala e atirou-me dois ou três golpes. Não era preciso mais; despedi-me imediatamente, e fui aprontar a mala. Ele foi ter comigo, ao quarto, pediu-me que ficasse, que não valia a pena zangar por uma rabugice de velho. Instou tanto que fiquei.

- Estou na dependura, Procópio, dizia-me ele à noite; não posso viver muito tempo. Estou aqui, estou na cova. Você há de ir ao meu enterro, Procópio;

não o dispenso por nada. Há de ir, há de rezar ao pé da minha sepultura. Se não for, acrescentou rindo, eu voltarei de noite para lhe puxar as pernas. Você crê em almas de outro mundo. Procópio?

- Qual o quê!

- E por que é que não há de crer, seu burro? - redargüiu vivamente, arregalando os olhos.

Eram assim as pazes; imagine a guerra. Coibiu-se das bengaladas; mas as injúrias ficaram as mesmas, se não piores. Eu, com o tempo, fui calejando, e não dava mais por nada; era burro, camelo, pedaço d'asno, idiota, moleirão, era tudo. Nem, ao menos, havia mais gente que recolhesse uma parte desses nomes. Não tinha parentes; tinha um sobrinho que morreu tísico, em fins de maio ou princípios de julho, em Minas. Os amigos iam por lá às vezes aprová-lo, aplaudi-lo, e nada mais; cinco, dez minutos de visita. Restava eu; era eu sozinho para um dicionário inteiro. Mais de uma vez resolvi sair; mas, instado pelo vigário, ia ficando.

Não só as relações foram-se tornando melindrosas, mas eu estava ansioso por tornar à Corte. Aos quarenta e dois anos não é que havia de acostumar-me à reclusão constante, ao pé de um doente bravio, no interior. Para avaliar o meu isolamento, basta saber que eu nem lia os jornais; salvo alguma notícia mais importante que levavam ao coronel, eu nada sabia do resto do mundo. Entendi, portanto, voltar para a Corte, na primeira ocasião, ainda que tivesse de brigar com o vigário. Bom é dizer (visto que faço uma confissão geral) que, nada gastando e tendo guardado integralmente os ordenados, estava ansioso por vir dissipá-los aqui.

Era provável que a ocasião aparecesse. O coronel estava pior, fez testamento, descompondo o tabelião, quase tanto como a mim. O trato era mais duro, os breves lapsos de sossego e brandura faziam-se raros. Já por esse tempo tinha eu perdido a escassa dose de piedade que me fazia esquecer os excessos do doente; trazia dentro de mim um fermento de ódio e aversão. No princípio de agosto resolvi definitivamente sair; o vigário e o médico, aceitando as razões, pediram-me que ficasse algum tempo mais. Concedi-lhes um mês; no fim de um mês viria embora, qualquer que fosse o estado do doente. O vigário tratou de procurar-me substituto.

Vai ver o que aconteceu. Na noite de vinte e quatro de agosto, o coronel teve um acesso de raiva, atropelou-me, disse-me muito nome cru, ameaçou-

me de um tiro, e acabou atirando-me um prato de mingau, que achou frio; o prato foi cair na parede, onde se fez em pedaços.

- Hás de pagá-lo, ladrão! - bradou ele.

Resmungou ainda muito tempo. Às onze horas passou pelo sono. Enquanto ele dormia, saquei um livro do bolso, um velho romance de d'Arlincourt, traduzido, que lá achei, e pus-me a lê-lo, no mesmo quarto, a pequena distância da cama; tinha de acordá-lo à meia-noite para lhe dar o remédio. Ou fosse de cansaço, ou do livro, antes de chegar ao fim da segunda página adormeci também. Acordei aos gritos do coronel, e levantei-me estremunhado. Ele, que parecia delirar, continuou nos mesmos gritos, e acabou por lançar mão da moringa e arremessá-la contra mim. Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o.

Quando percebi que o doente expirava, recuei aterrado, e dei um grito; mas ninguém me ouviu. Voltei à cama, agitei-o para chamá-lo à vida, era tarde; arrebentara o aneurisma, e o coronel morreu. Passei à sala contígua, e durante duas horas não ousei voltar ao quarto. Não posso mesmo dizer tudo o que passei, durante esse tempo. Era um atordoamento, um delírio vago e estúpido. Parecia-me que as paredes tinham vultos; escutava umas vozes surdas. Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia recortado de convulsões. Não creia que esteja fazendo imagens nem estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino!

Tudo o mais estava calado. O mesmo som do relógio, lento, igual e seco, sublinhava o silêncio e a solidão. Colava a orelha à porta do quarto na esperança de ouvir um gemido, uma palavra, uma injúria, qualquer coisa que significasse a vida, e me restituísse a paz à consciência. Estaria pronto a apanhar das mãos do coronel, dez, vinte, cem vezes. Mas nada, nada; tudo calado. Voltava a andar à toa, na sala, sentava-me, punha as mãos na cabeça; arrependia-me de ter vindo. - "Maldita a hora em que aceitei semelhante coisa!" exclamava. E descompunha o padre de Niterói, o médico, o vigário, os que me arranjaram um lugar, e os que me pediram para ficar mais algum tempo. Agarrava-me à cumplicidade dos outros homens.

Como o silêncio acabasse por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranqüila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra coisa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a urna recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente. Só então posso dizer que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. Senti que os cabelos me ficavam de pé. Minutos depois, vi três ou quatro vultos de pessoas, no terreiro, espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaíram-se no ar; era uma alucinação.

Antes do alvorecer curei a contusão da face. Só então ousei voltar ao quarto. Recuei duas vezes, mas era preciso e entrei; ainda assim, não cheguei logo à cama. Tremiam-me as pernas, o coração batia-me; cheguei a pensar na fuga; mas era confessar o crime, e, ao contrário, urgia fazer desaparecer os vestígios dele. Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: "Caim, que fizeste de teu irmão?" Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico.

A primeira idéia foi retirar-me logo cedo, a pretexto de ter meu irmão doente, e, na verdade, recebera carta dele, alguns dias antes, dizendo-me que se sentia mal. Mas adverti que a retirada imediata poderia fazer despertar suspeitas, e fiquei. Eu mesmo mortalhei o cadáver, com o auxílio de um preto velho e míope. Não saí da sala mortuária; tinha medo de que descobrissem alguma coisa. Queria ver no rosto dos outros se desconfiavam; mas não ousava fitar ninguém. Tudo me dava impaciências: os passos de ladrão com que entravam na sala, os cochichos, as cerimônias e as rezas do vigário. Vindo a hora, fechei o caixão, com as mãos trêmulas, tão trêmulas que uma pessoa, que reparou nelas, disse a outra com piedade:

- Coitado do Procópio! apesar do que padeceu, está muito sentido.

Pareceu-me ironia; estava ansioso por ver tudo acabado. Saímos à rua. A passagem da meia-escuridão da casa para a claridade da rua deu-me grande abalo; receei que fosse então impossível ocultar o crime. Meti os olhos no chão, e fui andando. Quando tudo acabou, respirei. Estava em paz com os homens. Não o

estava com a consciência, e as primeiras noites foram naturalmente de desassossego e aflição. Não é preciso dizer que vim logo para o Rio de Janeiro, nem que vivi aqui aterrado, embora longe do crime; não ria, falava pouco, mal comia, tinha alucinações, pesadelos...

- Deixa lá o outro que morreu - diziam-me. Não é caso para tanta melancolia.

E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto, chamando-lhe boa criatura, impertinente, é verdade, mas um coração de ouro. E, elogiando, convencia-me também, ao menos por alguns instantes. Outro fenômeno interessante, e que talvez lhe possa aproveitar, é que, não sendo religioso, mandei dizer uma missa pelo eterno descanso do coronel, na igreja do Sacramento. Não fiz convites, não disse nada a ninguém; fui ouvi-la, sozinho, e estive de joelhos todo o tempo, persignando-me a miúdo. Dobrei a espórtula do padre, e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado. Não queria embair os homens; a prova é que fui só. Para completar este ponto, acrescentarei que nunca aludia ao coronel, que não dissesse: "Deus lhe fale n'alma!" E contava dele algumas anedotas alegres, rompantes engraçados...

Sete dias depois de chegar ao Rio de Janeiro, recebi a carta do vigário, que lhe mostrei, dizendo-me que fora achado o testamento do coronel, e que eu era o herdeiro universal. Imagine o meu pasmo. Pareceu-me que lia mal, fui a meu irmão, fui aos amigos; todos leram a mesma coisa. Estava escrito; era eu o herdeiro universal do coronel. Cheguei a supor que fosse uma cilada; mas adverti logo que havia outros meios de capturar-me, se o crime estivesse descoberto. Demais, eu conhecia a probidade do vigário, que não se prestaria a ser instrumento. Reli a carta, cinco, dez, muitas vezes; lá estava a notícia.

- Quanto tinha ele? - perguntava-me meu irmão.

- Não sei, mas era rico.

- Realmente, provou que era teu amigo.

- Era... Era...

Assim, por uma ironia da sorte, os bens do coronel vinham parar às minhas mãos. Cogitei em recusar a herança. Parecia-me odioso receber um vintém do tal espólio; era pior do que fazer-me esbirro alugado. Pensei nisso três dias, e esbarrava sempre na consideração de que a recusa podia fazer desconfiar alguma coisa. No fim dos três dias, assentei num meio-termo; receberia a herança e dá-la-ia

toda, aos bocados e às escondidas. Não era só escrúpulo; era também o modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldas.

Preparei-me e segui para a vila. Em caminho, à proporção que me ia aproximando, recordava o triste sucesso; as cercanias da vila tinham um aspecto de tragédia, e a sombra do coronel parecia-me surgir de cada lado. A imaginação ia reproduzindo as palavras, os gestos, toda a noite horrenda do crime...

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa idéia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas, as injúrias... Não era culpa do coronel, bem o sabia, era da moléstia, que o tornava assim rabugento e até mau... Mas eu perdoava tudo, tudo... O pior foi a fatalidade daquela noite... Considerei também que o coronel não podia viver muito mais; estava por pouco; ele mesmo o sentia e dizia. Viveria quanto? Duas semanas, ou uma; pode ser até que menos. Já não era vida, era um molambo de vida, se isto mesmo se podia chamar ao padecer contínuo do pobre homem... E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra coisa. Fixei-me também nessa idéia...

Perto da vila apertou-se-me o coração, e quis recuar; mas dominei-me e fui. Receberam-me com parabéns. O vigário disse-me as disposições do testamento, os legados pios, e de caminho ia louvando a mansidão cristã e o zelo com que eu servira ao coronel, que, apesar de áspero e duro, soube ser grato.

- Sem dúvida - dizia eu, olhando para outra parte.

Estava atordoado. Toda a gente me elogiava a dedicação e a paciência. As primeiras necessidades do inventário detiveram-me algum tempo na vila. Constituí advogado; as coisas correram placidamente. Durante esse tempo, falava muita vez do coronel. Vinham contar-me coisas dele, mas sem a moderação do padre; eu defendia-o, apontava algumas virtudes, era austero...

- Qual austero! Já morreu, acabou; mas era o diabo.

E referiam-me casos duros, ações perversas, algumas extraordinárias. Quer que lhe diga? Eu, a princípio, ia ouvindo cheio de curiosidade; depois, entrou-me no coração um singular prazer, que eu, sinceramente buscava expelir. E defendia o coronel, explicava-o, atribuía alguma coisa às rivalidades locais; confessava, sim, que era um pouco violento... Um pouco? Era uma cobra

assanhada, interrompia-me o barbeiro; e todos, o coletor, o boticário, o escrivão, todos diziam a mesma coisa; e vinham outras anedotas, vinha toda a vida do defunto. Os velhos lembravam-se das crueldades dele, em menino. E o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando.

As obrigações do inventário distraíram-me; e por outro lado a opinião da vila era tão contrária ao coronel, que a vista dos lugares foi perdendo para mim a feição tenebrosa que a princípio achei neles. Entrando na posse da herança, converti-a em títulos e dinheiro. Eram então passados muitos meses, e a idéia de distribuí-la toda em esmolas e donativos pios não me dominou como da primeira vez; achei mesmo que era afetação. Restringi o plano primitivo; distribuí alguma coisa aos pobres, dei à matriz da vila uns paramentos novos, fiz uma esmola à Santa Casa da Misericórdia, etc.: ao todo trinta e dois contos. Mandeí também levantar um túmulo ao coronel, todo de mármore, obra de um napolitano, que aqui esteve até 1866, e foi morrer, creio eu, no Paraguai.

Os anos foram andando, a memória tornou-se cinzenta e desmaiada. Penso às vezes no coronel, mas sem os terrores dos primeiros dias. Todos os médicos a quem contei as moléstias dele, foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo. Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade...

Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha: "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados."