

O COLOQUIALISMO DE MACHADO DE ASSIS

J . Mattoso Câmara Jr[1].

A sua técnica de referências ao leitor é, com efeito, a consequência de uma atitude geral, que podemos definir como um contínuo esforço de aproximação da linguagem coloquial falada. O romancista sente-se escritor – é verdade – e sabe estar se dirigindo a leitores e não a pessoas que o cerquem para ouvir diretamente a narrativa da sua própria boca. Não obstante, procura aproveitar ao máximo, dentro das condições da linguagem escrita, as possibilidades que lhe ensanchariam a fala se ele fosse um contador da Idade Média, quando “toda a literatura em língua vulgar se propagava mais pelo ouvido do que pela vista[2]”. Podemos dizer assim que há em Machado de Assis uma tal ou qual tendência a reduzir uma das antinomias mais nítidas da atividade lingüística, qual é a que existe entre a linguagem oral e a linguagem escrita.

Prosa

A literatura se integra naturalmente nesta última, como logo transparece do seu nome, derivado do latim littera, isto é, “letra”. Apesar do reconhecimento de haver um objetivo de arte em muitas manifestações lingüísticas orais, no passado e mesmo no presente ocidental através da atividade folclórica (o que determinou a expressão, contraditória em seus termos, “literatura oral”), a conceituação de literatura, em seu sentido usual, é de um corpus de textos. Até a poesia, que se fundamenta no ritmo da enunciação, é concebida comumente pelo prisma da linguagem escrita: entende-se o verso como uma “linha” contínua no papel, e chega-se a considerar um verso único duas ou três frases métricas escritas em seguimento, como fez Olavo Bilac, que julgou ter criado um verso de catorze sílabas alinhando por esse processo três tetrassílabos[3]. Ora, o enquadramento da obra literária na linguagem escrita acarreta uma consequência de vulto,

resultante do caráter básico desse tipo de linguagem em face da linguagem oral. A grande diferença entre uma e outra não é a rigor o aspecto visual da primeira e o auditivo da segunda, como poderia parecer numa apreciação perfunctória. Na verdade não há leitura rigidamente silenciosa, isto é, feita exclusivamente com os olhos, e dá-se uma audição mental, que reintroduz na literatura os sons através das letras e as pausas e o jogo tonal através da pontuação. A este respeito as duas linguagens acabam por encontrar-se. O que as distingue, porém, inapelavelmente, são as condições específicas em que se realizam. A linguagem oral é um intercurso entre um falante e um ou mais ouvintes dentro de uma situação definida, numa sala, numa rua, num veículo e assim por diante. São esse ouvinte e essa situação, cujos conceitos tão bem souberam formular teóricos como Bally e Gardiner[4], que desaparecem na linguagem escrita em que se consubstancia a obra literária: o primeiro se difunde e oblitera num público leitor vago, indeterminado e atípico; a segunda se esvai ao resolver-se em dois momentos disjuntos e heterogêneos, que são aquele em que o escritor lançou no papel os seus pensamentos, e esse outro, posterior, descontínuo e díspar, em que cada leitor entra em contato com esses pensamentos. Em face dessa divergência básica entre a linguagem oral e a escrita, a literatura de ficção, consubstanciada no romance moderno a partir dos fins do século passado, adotou uma solução radical – a obliteração do ouvinte –, e completou-a pela sua própria obliteração. Como já se frisou no ensaio anterior, a narrativa torna-se uma apresentação impessoal, que elimina o narrador com os indivíduos ouvintes: “São uma seqüência de quadros objetivos e concretos, expostos à vista da massa anônima que se digne de atentar neles.” Antes dessa época, entretanto, a narrativa oscilava, um tanto incharacterística, com a intromissão do narrador em meio do relato e o seu freqüente apelo aos leitores, que ele procurava visualizar em imaginação. É uma atitude que importa em aceitar os liames da narrativa literária com a linguagem oral. E foi a que preferiu Machado de Assis, estilizando-a no que bem se pode dizer um sistema coerente. Não se contenta, em verdade, com a apresentação de si próprio como narrador e com a visualização dos leitores, através de referências e apóstrofes que os aproximam de ouvintes. Também procura muitas vezes recriar o elemento da situação concreta, estabelecendo, discreta e esporadicamente embora, um quadro ambiental para se dirigir a seus leitores. Assim, nas narrativas de estilo

autobiográfico, o escritor procura focalizar o momento em que o personagem-autor escreveu o que nos conta. Em “O enfermeiro” é o momento preciso da elaboração do testamento e são-nos fornecidos certos dados que reconstroem a situação: “Olhe, eu podia 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 da 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 (...)” (Var. 149). Da mesma sorte, em “Último capítulo” o suicida, ao nos contar sua história, ministra dados nítidos sobre o momento em que a escreveu: “(...) retiro-me deixando não só um escrito, mas dois. O primeiro é o meu testamento, que acabo de compor e fechar, e está aqui em cima da mesa, ao péda pistola carregada. O segundo é este resumo de autobiografia” (Hist., 27).

No Brás Cubas são analogamente expressivos os passos em que se evoca a situação do narrador no além-túmulo a redigir a sua mensagem aos vivos: “(...) evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo (Cub. X) – Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade (Cub., 195) – ‘Eu tive essa distinção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro’” (Cub., 321). É, entretanto, no Dom Casmurro que se revela mais nitidamente esta faceta da composição narrativa de Machado de Assis. O leitor é conduzido para aquela casa do Engenho Novo que reproduz a velha mansão “na antiga Rua de Matacavalos” e “que desapareceu” (Casm., 3). São-lhe descritos os detalhes arquitetônicos, e, assim bem concretizado o ambiente, vemos através das páginas da narrativa Bento Santiago a compô-la pachorrentamente num monólogo contínuo em sua sala do Engenho Novo, como de quando em quando procura fazer lembrar ao leitor: “Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Matacavalos” (Casm., 190) – “É claro que as reflexões que aí deixo não foram feitas então, a caminho do seminário, mas agora no gabinete do Engenho Novo” (Casm., 258) – “Já me sucedeu, aqui no Engenho Novo (...).” (Casm., 204). A situação em que escreve o narrador ainda se torna mais vívida quando sabemos que está à sua mesa diante dos retratos de seus pais, cuja

felicidade conjugal evoca num contraste antecipado e implícito com a sua própria desventura: “Depois da morte dele, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão” (Casm., 229). Haja vista ainda este trecho com a situação visualmente apresentada: “Sabes a opinião que eu tinha de minha mãe. Ainda agora, depois de interromper esta linha para mirar-lhe o retrato que pende da parede, acho que trazia no rosto impressa aquela qualidade” (Casm., 229). Desta sorte, reintroduzido o ouvinte na pessoa de um leitor a quem se faz contínua referência e firmada a situação do momento da narrativa, o escritor recobra os dois elementos precípuos que caracterizam um relato oral e cria a base para comprazer-se num coloquialismo estilístico[5]. Vêm então os pequenos capítulos em que a narração alterna com reflexões ocasionais naquela maneira de contar descosida e sem plano coerente e concatenado, que é própria da linguagem da conversação: “Já agora conto também os adeuses do velho Pádua.” (Casm., 154) – “No seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo” (Casm., 159) – “Já agora meto a história em outro capítulo” (Casm., 171) – “Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos (...) Agora é que eu ia começar a minha ópera. ‘A vida é uma ópera’, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, de tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo” (Casm., 23) – Etc. E assim vai a narrativa de capítulo em capítulo; de um para outro sentimos como que uma pausa, em que Bento Santiago, assumindo a atitude de um sujeito falante em frente a seus interlocutores, pára, mira de longe o leitor e recomeça o seu doloroso desabafo. Parece que uma tal técnica só se compadece com uma narrativa de forma autobiográfica onde o protagonista figura na 1.^a pessoa do discurso, ou numa narrativa dada através de um diálogo fortuito na rua, como a de “Oanel de Polícrates” (Pap., 193 ss.).

É curioso, entretanto, ressaltar que mesmo num romance de 3.^a pessoa, como o Quincas Borba, Machado de Assis insiste não só nas referências ao leitor mas também na fixação do momento do relato. A sua solução para introduzir este segundo dado foi a de fazer-se acompanhar de seus leitores e conduzi-los como um cicere experimentado aos recessos da sua história: “Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na

bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba” (Borb., 4) – “Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as Memórias Póstumas de Brás Cubas, é aquele mesmo náufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia. Aqui o tens agora em Barbacena” (Borb. 5) – “Um irmão dela, que é o presente Rubião (...)” (Borb., 5). Muito significativa, neste particular, é a exposição do almoço que Rubião ofereceu aos seus dois amigos Freitas e Carlos Maria. O leitor é levado pelo romancista para a sala do palacete de Botafogo e assim de visu passa a acompanhar a cena que o autor, como que complementarmente, o vai fazendo (digamos sem ambages) ouvir: “Queres o avesso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria (...) Assim, não te custará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior (...) Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião,” (atente-se para o possessivo no seu emprego tipicamente coloquial) “se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração” (Borb., 47-8). Posta neste clima, a narrativa assume insensivelmente o aspecto de um comentário de espectador, e é como tal que logo entendemos, por exemplo, o seguinte trecho: “Agora, ao sentar-se à mesa, ao pegar no talher, ao abrir o guardanapo, em tudo se vê que ele está fazendo um insigne favor ao dono da casa – talvez dois –, o de lhe comer o almoço e o de lhe não chamar pascácio” (Borb., 48). É claro que o processo não se repete capítulo por capítulo, o que seria enfadonho e até canhestro para o objetivo visado. Nem se compadeceria com o estilo de Machado de Assis, que é todo tecido de subentendidos, sugestões e insinuações rápidas e sutis. Mas não é menos claro que esses e outros trechos, espalhados cuidadosamente pelo livro, nas ocasiões oportunas, são suficientes para imprimir-lhe um tom geral e impregná-lo do espírito que estamos procurando aqui ressaltar.

Tal espírito é o de uma linguagem escrita que quer aproximar-se da fala e ser antes de tudo coloquial. Firmemo-lo nitidamente como um dado interpretativo para muitos aspectos estilísticos da obra machadiana. Assim, por exemplo, a ausência de descrições, tão freqüentes na literatura novelística da época. A exclusão da paisagem nos romances e contos de Machado de Assis sempre intrigou os seus críticos, e duas explicações foram aventadas a este respeito.

Uma partiu do preconceito que atribui ao escritor segura de alma e falta de predicados estéticos para poder compreender e sentir a natureza, como faziam

então José de Alencar no Brasil e Eça de Queirós em Portugal. Esquece, porém, duas circunstâncias que a invalidam. A primeira, fundamental, é que esse modo de interpretar a alma machadiana é inteiramente gratuito; nela há a vibração de um verdadeiro poeta, que se externa liricamente em muitos versos, em outros se concentra na contemplação emocionada da vida, e, na própria prosa, se extravasa numa linguagem de dolorosos ressaibos, que não são menos intensos por virem envolvidos na cápsula do humorismo. Acresce que na sua obra lírica não faltam passos descritivos da mais franca e colorida nota paisagística: Lá, como quando volta a primavera em flor, Tudo sorri de luz, tudo sorri de amor; Ao influxo celeste e doce da beleza, Pulsa, canta, irradia e vive a natureza; Mais lânguida e mais bela, a tarde pensativa Desce do monte ao vale; e a viração lasciva Vai despertar à noite a melodia estranha Que falam entre si os olmos da montanha; A flor tem mais perfume e a noite mais poesia;

O mar tem novos sons e mais viva ardentia; A onda enamorada arfa e beija as areias, Novo sangue circula, ó terra, em tuas veias! (Poes., 46).

E a profundidade da imersão no mundo das coisas naturais vai ao ponto, nestes mesmos “Versos a Corina”, de dar voz e expressão a forças telúricas, como as brisas, a luz, as águas, as selvas (Poes., 39-41), irmanadas com o poeta: Também eu junto a voz à voz da natureza, E soltando o meu hino ardente e triunfal, Beijarei ajoelhado as plantas da beleza E banharei minh’alma em tua luz – Ideal! Ouviste a natureza? Às súplicas e às mágoas Tua alma de mulher deve de palpitar; Mas que te não seduza o cântico das águas, Não procures, Corina, o caminho do mar. (Poes.; 41-42).

A segunda explicação para a falta de apreciáveis trechos descritivos na novelística machadiana é, sem dúvida, mais procedente e repousa num dado inegável do feitio do escritor: a sua absorvente preocupação com a análise mental do homem, que havia forçosamente de levá-lo a pôr praticamente de lado a palheta paisagística⁵. Ele próprio corrobora essa interpretação, quando no “Mundo interior” contrapõe a paisagem externa à paisagem das almas, que forceja acima de tudo por retratar: Ouço que a natureza é uma lauda eterna De pompa, de fulgor, de movimento e lida, Uma escala de luz, uma escala de vida. E contudo, se fecho os olhos, e mergulho Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo, Em que um mundo mais vasto, armado de outro orgulho, Rola a vida imortal e o eterno cataclismo, (Poes., 298).

Raramente, entretanto, se pode circunscrever a uma causa única um traço característico de uma obra literária. E, aqui, a essa tendência íntima que propelia o romancista em dado sentido, há uma razão que podemos chamar formal e está justamente na feição coloquial da narrativa machadiana. Não nos esqueçamos de que a intrusão sistemática da descrição no romance e no conto foi definitivamente estabelecida pela escola naturalística francesa, precisamente aquela que – como já vimos – criou o relato impessoalizado, em que o narrador se oculta, aceitando integralmente na linguagem escrita a supressão dos elementos concretos (falante, ouvintes, situação) que condicionam o desenvolvimento do intercurso falado. Foi essa atitude que permitiu a elaboração da “prosa artística” de um Flaubert ou de um Goncourt, pois “prosa artística” significa, antes de tudo, prosa “artificial” (de “arte feita”), fora da execução natural e espontânea da linguagem da conversação. E foi ela ainda que também permitiu os longos trechos descritivos em meio de uma narrativa. No relato oral a descrição tem de ser necessariamente rápida, esquemática e apresentada em passant; aí não é possível essa posição de pintor paisagista, que se fixa demoradamente no ambiente de fundo e elimina por instantes os seus personagens para nele melhor se comprazer.

Dir-se-á que o amor à natureza e à paisagem vem do Romantismo e que Alencar, por exemplo, não se poderia argüir de um sequaz de Flaubert ou Goncourt. Atentemos, porém, que o Romantismo explorou a paisagem essencialmente na poesia (fora da linguagem da conversação) ou na prosa intencionalmente poética de um Chateaubriand. José de Alencar encontrou o impulso para a descrição justamente na sedução que sobre ele exerceu a prosa poética (não menos que o indianismo) do autor de *Os Mártires* e *Atala*.

—
Chegamos assim a um contraste curioso entre as duas primaciais figuras da novelística brasileira da segunda metade do século XIX: em Machado de Assis um coloquialismo intencional, em que o escritor conversa despreocupadamente com os seus leitores; em Alencar uma franca atitude de elaboração escrita, de fazer arte com a pena, como o pintor com o pincel.

À primeira vista pode-se alegar, em contraposição, que Alencar foi o defensor da “linguagem brasileira”, da utilização, na língua literária, dos vulgarismos da nossa

fala corrente; ao passo que Machado de Assis se abeberava nos clássicos e praticava um purismo meticuloso, embora inteligente e discreto.

A objeção, entretanto, em última análise não é procedente. Nada estava mais distante de Alencar do que o ideal de Macedo Soares, recentemente renovado pela corrente filológica nativista, que a cada passo traz à baila o mesmo Alencar: “Já é tempo dos brasileiros escreverem como se fala no Brasil e não como se escreve em Portugal” O grande romancista o que na realidade pretendia era elaborar uma língua escrita literária na base da nossa fala corrente, da mesma sorte que o francês clássico, o italiano de Dante, o português de Camões se cristalizaram pela lenta elaboração do romance vulgar. Deixa-o bem claro, quando nos diz: “A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum que se fala diariamente e basta para a rápida permuta das idéias: a primeira é uma arte, a segunda é simples mister”.

Por isso, O Guarani, a Iracema, ou ainda O Gaúcho, a Diva e assim por diante são prosa artística, firmemente plantada numa linguagem que quer ser língua escrita, e não oral; os elementos lingüísticos vulgares entram aí como os motivos rítmicos folclóricos da Polônia na música de Chopin ou os costumes populares num quadro de gênero de Teniers. O nativismo lingüístico em nada impede aproximarmos o estilo de Alencar do daqueles escritores que mais se destacaram pelo distanciamento da linguagem coloquial, como em francês Flaubert ou em inglês Meredith, de sorte que em espírito – embora não em execução factual – O Guarani ou O Gaúcho não deixam de ter a sua afinidade estilística com Salambo ou Diana of Crossways. Já o objetivo de Machado de Assis é a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e a espontaneidade de um relato oral. A sua atuação purista é no sentido de um enobrecimento da língua da conversação, que ele sente no Brasil relaxada e amorfa. Em vez de amoldar-se a ela, como fez, por exemplo, Manuel Antônio de Almeida, que também usou o coloquialismo narrativo, ele quer apurá-la, torná-la nítida e expressiva, concorrer enfim para que se elabore no Brasil um volgare ilustre no sentido quatrocentista italiano. E assim conversa com os leitores, em seu próprio nome ou pela boca de personagens que se autobiografam, numa linguagem que é um modelo de naturalidade espontânea e elegante precisão. Com quem melhor podemos associá-lo é com o velho Boccaccio, que também soube no Decameron criar o

ambiente concreto do momento da narração no vetusto castelo dos arredores de Florença, onde se abrigara o pequeno grupo de cavaleiros e damas de cujas conversações nascem as encantadoras histórias. Em Machado de Assis houve, pelo menos, inconcussamente, o grande predicado que Vossler ressalta em Boccaccio: “O propósito de elevar o nível do narrador coloquial, (al. Unterhaltende Geschichter) por meio de uma conversação enobrecida, por meio do tom, do estilo, do cuidado consciente da sua prosa”.

[1] J. Mattoso Câmara Jr. era carioca, nascido a 13 de abril de 1904 e falecido a 4 de fevereiro de 1970. Introdutor do estruturalismo lingüístico no Brasil deixou-nos numerosas publicações nos campos da Lingüística Geral, da Língua Portuguesa, Estilística, sem contar suas importantes contribuições aos estudos e Línguas indígenas.

[2] PIDAL, Menendez. Mis Páginas Preferidas, Temas Literários. Madrid: 1957. p. 30.

[3] No soneto “Cantilena” de A Tarde: “Quando as estrelas / morrem na tarde / morre a esperança” – Etc. (Poesias. Rio: 1922. p. 369).

[4] Cf. o que se diz em Princípios de Lingüística Geral. Rio: 1959. p. 106: “O que decide a divisão interpretativa num caso destes” (fr. si je la prends ou si je l’apprends) “são dois fatores exteriores à frase a interpretar: 1) o ambiente lingüístico onde ela se acha, que é o contexto; 2) o ambiente físico e social onde ela é enunciada, que é a situação (...) O discurso escrito, que é um ersatz do genuíno discurso – o oral ou fala –, conserva o fator contexto, mas perde o fator situação (...)”.

[5] A comunicação entre o autor e os leitores, distanciados no tempo, faz então lembrar a de uma conversa telefônica ou da audição de um discurso pelo rádio, com o seu distanciamento no espaço