

**RENATO CABRAL REZENDE**

*ETHOS* E PROGRESSÃO TEXTUAL: A CONSTRUÇÃO LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA  
DO *ETHOS* DOS NARRADORES DE *RELAÇÕES*, DE HELENO GODOY

CAMPINAS, MARÇO – 2005

**RENATO CABRAL REZENDE**

*ETHOS* E PROGRESSÃO TEXTUAL: A CONSTRUÇÃO LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA  
DO *ETHOS* DOS NARRADORES DE *RELAÇÕES*, DE HELENO GODOY

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Lingüística.

Área de concentração: Lingüística Textual

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Anna Christina Bentes da Silva

CAMPINAS, MARÇO – 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IEL  
UNICAMP**

R339e Rezende, Renato Cabral.  
*Ethos e progressão textual : a construção lingüístico-discursiva do ethos dos narradores de Relações*, de Heleno Godoy / Renato Cabral Rezende. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador : Anna Christina Bentes da Silva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ethos. 2. Progressão tópica. 3. Articuladores textuais. 4. Godoy, Heleno, 1946-. I. Silva, Anna Christina Bentes da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

(oe/iel)

**RENATO CABRAL REZENDE**

*ETHOS* E PROGRESSÃO TEXTUAL: A CONSTRUÇÃO LINGÜÍSTICO-DISCURSIVA  
DO *ETHOS* DOS NARRADORES DE *RELAÇÕES*, DE HELENO GODOY

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP), presidente

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ingedore Grunfeld Villaça Koch (UNICAMP)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leila de Aguiar Costa (PUC– SP)

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Edwiges Maria Morato (UNICAMP), suplente

CAMPINAS, MARÇO – 2005

Este trabalho é dedicado a  
"Léo", "Batty (que acabou de chegar)", "Ursão" e "Tia Eliane":  
*a alegria do amor aumenta, repartida. Molière.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que tornou a vida possível e não cobrou nada por isso;

A meus pais, José Roberto Cabral de Almeida e Eliane Costa Rezende de Almeida, que desde sempre me estimularam a prosseguir, com garra e perseverança, nos estudos (e no que sempre desejei); que sempre me propiciaram as melhores condições – sem restrição alguma – para que eu pudesse me tornar um ser humano íntegro (e tenho me esforçado!), a seu exemplo;

A meus irmãos Leonardo e Cecília, que foram os mais próximos parceiros de jornada e sabem o quanto ela é maravilhosa – e tem de durar!

A Profa. Dra. Anna Christina Bentes da Silva, por ter me proporcionado uma experiência acadêmica única: instigante, inteligente (da parte dela, claro), e sempre pronta a questionar. Por ter me mostrado, com maestria, que o conhecimento – sobretudo o lingüístico – é um lugar prazeroso; e por ter sido, desde o início, a Anna Bentes da convivência amiga e engraçada nestes dois anos campineiros. Pelo carinho em me aconselhar quando eu precisei; pela diligência e sensibilidade em me acolher dentro e fora da universidade (restrição é uma palavra que ela desconhece. E ainda se diz lingüista...) E, claro, por todos os momentos inusitados de aprendizagem fora do espaço institucional: os almoços com nossos debates sobre o PT, no IFCH; as viagens para São Paulo (não nos esqueçamos daquela multa que levei por estacionar em lugar proibido!); as histórias do “Bloco do Afoxé do Guarda-chuva achado”; as aventuras de seus três Rotweillers; as discussões sobre Benveniste, Chomsky e Bourdieu; os intermináveis debates (mais?) sobre a construção da ironia na **Quinta** narrativa; o 0800 do “tele-lingüística”... Enfim, obrigado, Anna Bentes, por só ter trazido coisas boas (tá bom, chega com essa liturgia!)

A Profa. Dra. Ingedore Grunfeld Villaça Koch, que, mesmo com seu vasto conhecimento, sempre soube ouvir, atentamente, a cada um de seus alunos; e por ter aceitado participar desta banca;

A Profa. Dra. Leila de Aguiar Costa, pelas sugestões feitas na qualificação e por ter aceitado participar desta banca;

Ao escritor Heleno Godoy, que foi inquestionavelmente diligente em responder a todas as minhas perguntas, e por debater literatura comigo;

A Marilene, minha professora de francês, pelo francófono carinho e pelos bolinhos deliciosos quando eu ia para sua aula de estômago vazio. Ah, e por ter me apresentado a poesia de Jacques Prévert.

A meus amigos de convivência campineira: Ana Flávia (valeu, Portilhão!), Juliana (Queridão!), aos amigos do Coral Zíper na Boca; à galera da Rep. “Casa de Praia” que me apoiou demais neste finalzinho: Marcel (“Rock and Roll”), 2N (“grandes são os desertos”), Bugia (Lilian Caroline?), Flávio (Totó), Otávio (“Moser!”), Victor (Vitão!) e Nádia (Geléeeia); Carlos (MAPeano), Marco Antônio (“Êh, Goiás”); Estevon e Recife. Agradeço especialmente a Alessandra: por tudo! Meu lado mulher também é “loira, perua e ama rosa”...

A agência de fomento CAPES, por ter financiado esta pesquisa.

O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis.

Roland Barthes. Verbete "Texte". *Encyclopedia Universalis*, 1974.

Como trabalhar num discurso formas particulares, específicas, atomizadas, sem remeter à configuração exterior que aí se entranha para revelar, ao mesmo tempo, a sistematicidade das formas e o trabalho expressivo de um sujeito existente na e pela linguagem? [...] Como desprezar as formas lingüísticas que no tecido discursivo dão-se como sistema e como processo?

Beth Brait. *Ironia em perspectiva polifônica*.

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade. *Procura da Poesia*.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar de que forma funciona a progressão tópica e como são empregados os articuladores textuais nas/das **Quarta, Quinta e Sexta** narrativas da obra *Relações*, do escritor goiano Heleno Godoy. Nossa hipótese é a de que cada narrativa apresenta um narrador que possui um *ethos* próprio, isto é, cada narrador, enquanto participante ativo da progressão textual, revela “sua personalidade (...) através de sua maneira de se exprimir” (Maingueneau, 1995:138). Já que a progressão textual (seqüenciação) responde pelos procedimentos lingüísticos por meio dos quais se estabelecem, entre segmentos do texto de dimensões variadas, diversos tipos de relações semânticas e/ou pragmático-discursivas (Koch, 2002: 121), é durante o desenrolar dessa progressão que é possível perceber, por meio do “tom” como cada narrativa é construída, a manifestação desse *ethos* discursivo do narrador na materialidade lingüística do texto. Portanto, sendo o *ethos* passível de ser percebido por intermédio de índices de natureza lingüística e discursiva, faremos da progressão tópica e dos articuladores textuais – e da inter-relação entre ambos – objetos de nossa atenção no intuito de entender e explicar, mas sem querer esgotar, a construção da subjetividade da voz narrativa no três textos a serem analisados.

Palavras-chave: Ethos, Progressão Tópica, Articuladores Textuais, Heleno Godoy.

## ABSTRACT

The aim of this work is to analyse how topic progression works and how textual connectives are used in the **Fourth**, **Fifth** and **Sixth** narratives that compose *Relações*, by Heleno Godoy. Our hypothesis is that each narrative displays a narrator and his own *ethos*, that means, each narrator – being an active participant of textual progression – reveals “his personality according to his particular way of expressing himself” (Maingueneau, 1995: 138). Considering that textual progression is linked to the linguistic proceedings that establish both semantic and pragmatic-discursive (Koch, 2002:121) relations among the parts of a text, it is during the development of textual progression that readers can understand, according to the different “tunes” in which each narrative is built, the manifestation of the discursive *ethos* of a narrator. Therefore, since *ethos* can be inferred from some elements of linguistic-discursive nature, we will try to explain the way topic progression and textual connectives work in order to build the discursive subjectiveness of each narrator from the three selected narratives.

Keywords: Ethos, Topic progression, Textual connectives, Heleno Godoy.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 O GEN: NOVOS HORIZONTES LITERÁRIOS EM GOIÁS</b> .....	<b>15</b>
1.1 DA PEÇA QUE NÃO PODIA À “POESIA QUE SE ESCREVA” .....	15
1.2 “NO INÍCIO, ÉRAMOS SEIS” .....	18
1.3 DO SESC PARA O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA .....	22
1.4 GEN: MÉTODO DE TRABALHO .....	23
1.4.1 <i>Formato das reuniões e propostas</i> .....	23
1.4.2 <i>Onde atuaram?</i> .....	25
1.5 CRÍTICAS: “CIÚMES LITERÁRIO”? .....	27
1.6 PRÁXIS: O COMEÇO DO FIM?.....	35
1.7 MAIS UM POUCO SOBRE HELENO GODOY .....	37
1.8 <i>RELAÇÕES NO CONTEXTO DA OBRA DO AUTOR</i> .....	39
<b>2 O ETHOS DISCURSIVO E A PROGRESSÃO TEXTUAL</b> .....	<b>52</b>
2.1 SER OU NÃO SER: A SUBJETIVIDADE NA LINGUAGEM .....	53
2.1.1 <i>Na lingüística contemporânea</i> .....	53
2.1.2 <i>Antes da Lingüística</i> .....	60
2.1.2.1 <b>A retórica: antes da Retórica e da Pragmática</b> .....	<b>60</b>
2.2 O ETHOS NA LINGÜÍSTICA CONTEMPORÂNEA .....	64
2.2.1 <i>O conceito de ethos para Eggs, Dascal e Amossy</i> .....	64
2.2.2 <i>Dominique Maingueneau: ethos, Análise do Discurso e Pragmática</i> .....	71
2.2.2.1 <i>Ethos: variações conceituais</i> .....	73
2.2.2.2 <i>A incorporação do ethos e sua relação com o tempo e o espaço narrativos</i> .....	77
2.3 ALGUNS CONCEITOS E CATEGORIAS DA LINGÜÍSTICA TEXTUAL.....	81
2.3.1 <i>Mecanismos de articulação textual</i> .....	83
2.3.2 <i>A progressão tópica</i> .....	85
<b>3 A CONSTRUÇÃO DO ETHOS DISCURSIVO EM TRÊS NARRATIVAS</b> .....	<b>91</b>
3.1 <b>QUARTA: “TUDO SOBRE MINHA MÃE”</b> .....	94
3.1.1 <i>Introdução: marcas de oralidade e progressão tópica</i> .....	94
3.1.2 <i>Primeira parte</i> .....	99
3.1.3 <i>Segunda parte</i> .....	106
3.1.4 <i>Considerações finais</i> .....	116
3.2 <b>SEXTA: “UNE OUTRE BELLE DU JOUR?”</b> .....	119
3.2.1 <i>Considerações iniciais</i> .....	119
3.2.2 <i>Alguns aspectos lingüístico-textuais da narrativa: pontuação e paragrafação</i> .....	121
3.2.3 <i>O narrador</i> .....	123
3.2.3.1 <i>Ponto de vista e voz narrativa segundo Paul Ricoeur</i> .....	<b>126</b>
3.2.4 <i>A distribuição tópica – eixos hierárquico e linear – e o uso de articuladores textuais</i> .....	131
3.2.4.1 <i>E o ethos?</i> .....	142
3.2.5 <i>Conclusão</i> .....	144
3.3 <b>QUINTA: “UM VESTIDO DE NOIVA”</b> .....	147
3.3.1 <i>Introdução</i> .....	147
3.3.2 <i>Ponto de vista e voz, segundo Ricoeur (1995), na <b>Quinta</b> narrativa</i> .....	149
3.3.3 <i>Divisão tópica e o uso de articuladores textuais</i> .....	154
3.3.4 <i>A construção lingüístico-discursiva da ironia na <b>Quinta</b> narrativa</i> .....	161
3.3.5 <i>Considerações finais: o ethos discursivo</i> .....	163
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>170</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>177</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>181</b>

## INTRODUÇÃO

Já se vão seis anos desde o nosso primeiro contato com o trabalho do escritor Heleno Godoy. Durante um intervalo de aula, no ensino médio, uma colega lia um poema – “Quando nos ferimos, Lídia, toda a nossa existência se precipita” – de uma obra que integrava a “lista de livros literários” do Vestibular 99 da Universidade Católica de Goiás (UCG). “Heleno Godoy, *Trímeros*. É parente seu, Júlia, você que é Godoy também?”. “É o meu pai”. O livro, então, se tornou interessante, mais pela curiosidade (como assim ler um livro do próprio pai para o vestibular?) do que pelos versos. Mas foi integralmente lido ali mesmo.

Passaram-se alguns anos até o nosso primeiro contato com professor de Literatura em Língua Portuguesa III, Heleno Godoy, no curso de Letras da UCG. Seria também o segundo contato com o escritor. Fato interessante, surgira-nos a oportunidade de ler uma obra literária e dialogar com seu autor, ainda que o professor Heleno não adotasse nenhum dos livros de Heleno Godoy em seu curso.

Outro tempo se passou e, iniciados nossos estudos no programa de pós-graduação em Lingüística, do IEL, já havíamos tido contato com quase toda a obra do professor que ficara em Goiás. Mas trouxéramos o escritor na bagagem, para ser relido. E foi numa dessas releituras que *Relações* (que leváramos para uma atividade em classe, para a leitura da **Sexta** narrativa aos colegas) se nos apresentou como possível objeto de estudo. “Renato, só essa narrativa dá uma dissertação. Olha quantos recursos lingüísticos empregados na categorização e recategorização dos objetos de discurso nesse texto!”, afirmou a professora Ingedore.

Aceita a proposta – ora, considerávamos o livro muito bom. Além disso, seu autor publicara oito obras, a maioria premiadas. Tinha um trabalho consolidado – e tendo a orientadora consentido (nem todos os lingüistas enfrentam o objeto científico “literatura”), surgiu a dúvida: onde, e por quê, recortar um aspecto lingüístico (afinal, o fenômeno literário oferece inúmeras alternativas de estudo) daquele objeto, aspecto que merecesse estudo; que

fosse, instigante, rico, e revelador de um escritor refinado, em sintonia com a literatura produzida no país?

Em consonância com as exaustivas leituras que fazíamos das narrativas, nossos estudos em Lingüística Textual sensibilizaram-nos para um aspecto da obra que se converteu em foco de nossa atenção, a saber, a maneira como os diferentes narradores de *Relações* envolvem afetivamente os leitores nas histórias que contam, construindo em seu discurso uma certa imagem de si próprios. Vicentini (1993: 98) confirma haver essa diferenciação na obra: “os narradores se desnivelam: alguns são mais sensíveis do que outros [...]; outros são mais cultos; outros mais jocosos, cada um deles animando os sentimentos do leitor em relação ao livro”. Somado a este aspecto, passamos a também nos questionar se a estruturação das narrativas, em sua maioria distintas umas das outras, não estaria relacionada a essa imagem que os narradores constroem, ou que esperam que nós, leitores, façamos deles.

A partir daí, mais questões, agora com embasamento teórico maior, surgiram: e como esse “envolvimento” e essa “imagem” se configurariam em termos lingüístico-discursivos, isto é, através de que recursos da progressão referencial ou da progressão tópica seria mais interessante perscrutá-los? Mais: haveria categorias de análise ou termos técnicos que balizassem teoricamente o que entendíamos por “envolvimento” e “imagem”?

A sugestão da professora Ingedore aventava um percurso possível de estudo. A questão, porém, é que outro fator nos parecia mais atraente naquelas narrativas. A maneira como os narradores conduzem, e neste quesito a **Sexta** foi o melhor exemplo, os “assuntos”, ou tópicos, ali presentes. Isto é, como se dá o movimento da progressão tópica nos textos. A isso se somou que considerávamos, e consideramos, que os estudos a respeito da progressão referencial superam aqueles acerca da progressão tópica e dos mecanismos de articulação textual. Encontramos em Koch (2002, 2004) *capítulos* que tratam do tema, ao passo que à referenciação são dedicadas até mesmo coletâneas.

Ao contrário de querermos criar qualquer polarização no interior da Lingüística Textual, nossa escolha pelo estudo da progressão tópica e dos

mecanismos de articulação textual se deu porque julgávamos um assunto interessante, do qual pouquíssimo sabíamos, e que também precisava ser mais desenvolvido entre nós, lingüistas que nos propomos a desvendar os segredos do texto.

Para completar o material teórico, aprofundamos no histórico da carreira do escritor Heleno Godoy, sua participação no Grupo de Escritores Novos (GEN) e a importância de ambos para a literatura produzida em Goiás; sua relação com a Práxis; sua obra *Relações* e seu trabalho mais recente. Tivemos em Vicentini (1993), Olival (1993, 2000), Godoy (1993), Chamie (1974), dentre outros, as informações necessárias para a elaboração de nosso primeiro capítulo.

Além disso, propusemo-nos, por sugestão da orientadora, a investigar na retórica aristotélica a categoria do *ethos*. Era este o termo que iria definir o fenômeno por meio do qual aquele que toma a palavra cria uma imagem discursiva de si, sem fazer-se tema de seu discurso, mas pela maneira mesmo como fala, que ares adota.

Posto isso, nossa pesquisa está dividida em três capítulos. No primeiro, trataremos do GEN: os motivos de seu nascimento, objetivos e métodos de trabalho; enfim, qual seu papel para a vida cultural em Goiás e para a carreira literária de Heleno Godoy. Em seguida, aprofundaremos na discussão em torno do autor e de sua obra *Relações*. No capítulo segundo, promoveremos uma discussão teórica sobre o *ethos*. Primeiramente trataremos da questão da subjetividade na linguagem no interior da Ciência lingüística – pois, como diz Maingueneau, a problemática do *ethos* é também uma forma de estudo da subjetividade na linguagem – para em seguida tratarmos da retórica (aristotélica e de substrato romano); finalmente, discutiremos o conceito de *ethos* segundo Eggs (1999), Dascal (1999), Amossy (1999) e Maingueneau (1995, 1999, 2002), mais detidamente neste último autor. Ainda neste capítulo, trataremos de algumas categorias de análise da Lingüística Textual: articuladores textuais, tópico discursivo e progressão tópica.

Com base nos pressupostos teóricos apresentados no capítulo segundo, o capítulo terceiro cuidará de analisar três narrativas de *Relações*, a saber, a **Quarta**, a **Quinta** e a **Sexta**. São leituras que apresentamos e que não

pretendem, em qualquer instância, esgotar os textos. Muito menos invalidar outras leituras que porventura surjam. Veremos que, para as análises, outras leituras não previstas quando do início deste trabalho se fizeram imprescindíveis para um entendimento satisfatório das narrativas. Leituras que se nos afiguraram como um desafio, mas que entendemos como inerente ao estudo de nosso objeto: a narrativa literária. Para citar apenas dois autores, recorreremos a Ricoeur (1995), e sua distinção entre ponto de vista e voz narrativa, e a Brait (1996), segundo a qual a ironia é um fenômeno interdiscursivo e estruturador de textos.

Finalmente, concluídas as análises, na seção “Considerações Finais” buscaremos destacar e relacionar, a partir dos resultados encontrados, algumas das características lingüístico-discursivas de *Relações* com seu contexto de produção e como o *ethos* discursivo pode se manifestar nas categorias da Lingüística Textual que selecionamos para realizar nosso estudo.

Gostaríamos ainda de salientar que esta pesquisa é um trabalho pioneiro, visto que não há qualquer publicação acadêmica sobre a obra, apenas dois artigos jornalísticos: “Relações”, por Vera Tietzmann Silva, e “A metáfora da viagem no universo de Relações”, creditado a Carlos Antônio do Vale. Ambos foram escritos para o suplemento “DM Cultura”, do jornal goianiense *Diário da Manhã* e constam, respectivamente, nas edições de 31/01/82 e 23/05/82.

## 1

## O GEN: NOVOS HORIZONTES LITERÁRIOS EM GOIÁS

1.1 Da peça que não podia à “poesia que se escrevia”<sup>1</sup>

Seria a história do GEN imparcial ou apenas mais um modo de ver e narrar as coisas? Heleno Godoy (1993: 158).

“Então, o que você acha?” Devolvendo-lhe o caderno em que a peça estava escrita, o colega José Luís incentivou-o: “É melhor você nunca mais tentar outra”. A peça era uma das *“tentativas literárias”* do jovem estudante do Lyceu de Goiânia, Heleno Godói de Sousa<sup>2</sup>. As outras tentativas, até então, nunca tinham sido levadas a escrutínio público. Mas esta, sim, foi o primeiro trabalho que Godoy ousou entregar a alguém: ao colega José Luís Nunes, mais velho, *“já bacharel em Direito e funcionário da Caixa Econômica Federal”*. E foi por causa dessa tentativa, uma *“adaptação ruim de um filme também ruim”* que o impressionara naquele tempo, que Godoy – que na época contava apenas quinze anos – recebeu o “melhor incentivo de sua vida”. Nunca mais tentar. O melhor incentivo, além de melhor, foi também incisivo na mente do jovem Heleno e decisivo na carreira do futuro escritor. Godoy, de fato, nunca mais escreveu teatro. Assim se deu sua estréia literária, marcada pela negação: o que não significou abandonar outras tentativas – por outros caminhos.

Nascido em Goiatuba (GO), em 31 de março de 1946, Heleno Godoy fez em sua cidade natal o curso primário, mudando-se para Goiânia, em 1957,

---

<sup>1</sup> Neste primeiro tópico, toda citação que está entre aspas e em itálico são palavras do próprio Heleno Godoy, retiradas de seu depoimento escrito (Godoy, 1993: 153-159) para a coletânea *Poemas GEN – 30 anos*, organizada por ele, Miguel Jorge e Reinaldo Barbalho.

<sup>2</sup> Esse é o nome de batismo do escritor. “Heleno Godoy” saiu pela primeira vez no jornal *O 4º Poder*, edição de 20/10/1963, quando da primeira publicação (o *Poema para cantar amor*) do jovem autor. Relatou-nos o escritor: “Pensei em ‘Heleno de Sousa’, mas alguém poderia associar com ‘Heleno de Freitas’, aquele jogador de futebol que morreu doido (e por causa de quem seu pai escolheu seu nome). Daí optei por ‘Heleno Godoy’”.

para cursar o ginásio, em regime de internato, do colégio Ateneu Dom Bosco. Terminado o quarto ano ginásial (ou oitava série do ensino fundamental), ingressa no primeiro ano científico (equivalente ao primeiro ano do ensino médio atual) da mesma instituição e é reprovado. A partir daí, vai estudar no Lyceu, em 1962.

O ano de 1961, o da cena narrada, foi o ano em que Godoy, além do “maior incentivo” e da reprovação escolar, conquistou, “*pela primeira vez*”, a liberdade de morar sozinho (seria a reprovação efeito dessa liberdade?). O novo logradouro: Hotel Guanabara, situado à Avenida Goiás, centro de Goiânia. Lá Godoy conheceu “*um hóspede permanente*” (seu primeiro incentivador), José Luís Nunes, e também um rapaz que fazia ali suas refeições, Amphilóphilo de Alencar Filho, bancário e estudante de Letras Germânicas na Universidade Católica de Goiás (UCG). Pelo fato de ambos pertencerem à Associação Goiana de Teatro (AGT), grupo teatral de Otavinho Arantes, atraíam outros membros do grupo, além do próprio Otavinho, para a porta do Hotel Guanabara e ali se reuniam. Godoy também tinha gosto por teatro, “*desde os tempos de minha cidade*”, mas não se juntou a eles. Apesar de não participar do grupo, os encontros em frente ao hotel propiciaram a Godoy conhecer outro membro da AGT, Ciro Palmerston Muniz (que seria seu segundo crítico literário e incentivador), jovem poeta também estudante do Lyceu de Goiânia.

Depois do primeiro “incentivo”, escrever teatro não seria o percurso a ser cumprido por Heleno Godoy. O caminho a seguir, portanto, era concentrar-se na poesia, gênero que ele já escrevia. E assim deu continuidade a seu trabalho de escritor principiante. Só que dessa vez, passado o momento da crítica (e da insegurança, afinal, tratava-se de um estudante secundarista...), preferiu o trabalho em silêncio – opção comum àqueles que se iniciam no labor literário. (...) “*passei a não mais mostrar nada a ninguém*”, contou. Porém, apesar dessa íntima reclusão literária, um dia... “*Lá pelo segundo ano científico, em 1963*”, três de seus companheiros de sala de aula, “*o Odair, o Paulo e o Renato*”, num típico ato bisbilhoteiro – e aventureiro – de colegas de classe, descobriram nas páginas de seus cadernos, “*alguns poemas*” (um fazedor de versos!). Durante o recreio, obviamente sem que Godoy pudesse impedir, foram mostrá-los à

autoridade literária discente do Lyceu, Ciro Palmerston Muniz, o amigo que Heleno fizera nos encontros à porta Hotel Guanabara. Em 1962, um ano antes da atrevida “descoberta” dos colegas de Godoy, Palmerston já havia publicado seu primeiro livro, *Tempo Maior*.

“São ruins, não é assim que se escreve poesia”. Ciro Palmerston, jovem poeta com trabalho já publicado, e conhecedor das pretensões de outros candidatos a poetas, lendo aqueles versos ainda presos a métrica e rimas, avaliou-os: eram ruins. Aquela não era “a poesia que se escrevia. Agastado, mas não humilhado”, segundo escreveu Godoy, só lhe coube perguntar o que seria então a tal “poesia que se escrevia”. Nova resposta, essa sim incentivadora, recomendava que o garoto de Goiatuba se enveredasse pela leitura dos nossos mais famosos modernistas. Palmerston até declamou, à guisa de demonstração, “No Meio do Caminho”, de Drummond (eis um verdadeiro poema!). Ora, pois, se aquilo era a poesia que se escrevia, Godoy prometera mostrar ao crítico, dentre quinze dias, uma dúzia de poemas novos.

Quinze dias depois...

“Estão bons demais, até parecem copiados de alguém. Como você melhorou em tão pouco tempo?”. Ficou sem resposta. Ele e nós. O próprio Heleno, além de acreditar que não fossem mesmo bons textos, diz não ter resposta para essa pergunta até hoje, “*nem tampouco os tais poemas*”. Embora não existam mais, sua real importância foi a boa impressão que causaram nas retinas não fatigadas de Palmerston, não lhe sendo preciso um outro tempo maior para convidar Godoy a integrar-se ao Grupo de Escritores Novos (GEN), “já criado e apresentado ao público goianiense através de artigos publicados no jornal *O 4º Poder*, da recém-funda da Universidade Federal de Goiás” (UFG).

A integração de Godoy ao GEN, portanto, deu-se algum tempo após a formação do grupo, a convite de Ciro Palmerston Muniz. Oficialmente fundado em 31 de maio de 1963, o Grupo de Escritores Novos acolheu o novo poeta em setembro do mesmo ano. “*O Ciro apresentou-me, leu meus poemas, gostaram deles e aprovaram-me*”. Estava dado o maior incentivo a Heleno Godoy, o GEN. Não foi, pois, um de seus membros fundadores. Antes mesmo do convite, Godoy havia tido contato com outros jovens estudantes escritores,

também por intermédio de Ciro Palmerston, o grupo das Seis Janelas, grupo este que planejava publicar um livro que se chamaria *Seis Janelas para o Mundo*<sup>3</sup>, fato que não se realizou. Embora não tenham evoluído para um livro, nem para o mundo, as seis janelas evoluíram para um novo grupo de escritores.

## 1.2 “No início, éramos seis”

1963. Cursando o primeiro ano de Direito da UCG, Yêda Schmaltz conheceu Edir Guerra Malagoni (Veny) e Geraldo Coelho Vaz, que as convidou para discutir poesia no ateliê do artista plástico Tancredo Araújo, que conhecia Ciro Palmerston Muniz e Aldair da Silveira Aires, que namorava Maria da Cunha, que trabalhava no jornal *O 4º Poder*, da Universidade Federal de Goiás, e lá neste ateliê, que ficava numa das salas de um prédio na esquina das ruas 3 e 7 (centro de Goiânia), começaram a se reunir mais constantemente. E estes jovens estudantes fazedores de versos, por não encontrarem individualmente apoio e estímulo para realizar seus ideais literários (Olival, 1993:23), nem tendo nenhum deles ido para os Estados Unidos, “resolveram unir-se sob o lema ‘a união faz a força’” (idem) e se intitularam, segundo sugestão do Prof. Ático Vilas Boas Mota (Olival, 1993:23)<sup>4</sup>, as Seis Janelas.

Os encontros deste grupo no ateliê de Araújo, ao que nos parece (e de acordo com o depoimento de alguns genianos) não duraram muito. Em seu estudo “O GEN e a Cultura em Goiás”, Olival (1993) não explica a razão para essa curta duração. Baseando-nos, portanto, na diferença de opiniões entre alguns genianos (algo que marcou o GEN por toda sua duração, como veremos adiante), tentaremos entender o motivo da saída das seis janelas do ateliê de Tancredo Araújo. Em seu depoimento ao livro *Poemas GEN –30*

---

<sup>3</sup> Segundo Godoy nos afirmou em entrevista, há quem diga, como Luiz Fernando Valladares e Miguel Jorge, que esse complemento não existe. O escritor disse que conheceu o grupo assim, quando tomou conhecimento de sua existência. Afirmou ainda que os próprios membros do grupo acharam muito exagerada e pretenciosa a proposta de serem as seis janela “para o mundo” – de qualquer forma, o nome era primeiro esse, depois reduzido só para Seis Janelas.

<sup>4</sup> Olival (1993) atesta que foi através de depoimento (utilizado para a escrita de seu ensaio “O GEN e a Cultura em Goiás”) que Aldair Aires confessou-lhe que a sugestão para o nome do grupo havia sido do professor da UFG, Ático Vilas Boas Mota.

anos, Schmaltz (1993: 321) explica que por motivo de não terem “um local adequado para as reuniões“, convidou o grupo para ir ao SESC, onde trabalhava como bibliotecária. Já Heleno Godoy, também em depoimento ao livro *Poemas GEN – 30 anos*, assegura que

Sei, por testemunho da Yêda Schmaltz, que, não ficando bem a ela e à Veni reunirem-se com tantos rapazes no ateliê do Tancredo, ela havia proposto que o grupo se reunisse no SESC, onde trabalhava como bibliotecária e tinha por função, entre outras tarefas, criar grupos de leitura. Nossa poeta quis, assim, matar dois coelhos com uma só cajadada. (Godoy, 1993: 154).

Mais adiante, Godoy diz (citando palavras que atribui à Schmaltz) que não pode passar despercebido nem desapercibido o argumento de Yêda para que as reuniões não fossem mais no ateliê de Tancredo: “Não ficava bem duas moças estarem reunidas com muitos rapazes, o que iriam dizer de nós?” Segundo Godoy, idéias ou ideais feministas não eram preocupações que ambas mantivessem naquele tempo. “Goiânia era uma cidade muito pequena e muito provinciana” (Godoy, 1993: 155).

Relevante é que, havendo mudança de local, a história do GEN teve seu início de fato, durante um encontro na biblioteca do SESC, em 31/05/63. Era sua fundação oficial. Mas só em 14 de julho de 1963, a coluna no jornal *O 4º Poder* de autoria de Bernardo Élis e A. G. Ramos Jubé, sob o título “Juventude é Poesia” (Olival, 1993: 26), introduziu os escritores novos no meio cultural goianiense<sup>5</sup>. De endereço novo, Aldair da Silveira Aires sugeriu que o grupo dos jovens escritores se chamasse “Grupo Literário Carlos Drummond de Andrade”, nome que, rapidamente, foi rechaçado. Foi Luiz Fernando Valladares quem, finalmente, sugeriu GEN – Grupo de Escritores Novos (Olival, 1993: 24).

Quanto ao nome, “GEN”, Olival tece-lhe dois comentários – sem se ater a explicar possíveis fundamentos para seu surgimento. Primeiro: diz que “Etimologicamente, GEN significa origem, matriz” (Olival, 1993: 22); segundo: transcreve, por julgar “saborosas”, as observações de um orador, citadas na coluna “Sociais Universitários e Últimas do Conversível” (*O 4º Poder*, 18/08/63), assinada por Miguel Jorge e Luiz Fernando Valladares. A matéria

---

<sup>5</sup> A precisão da data é confirmada por Godoy (1993: 155) e Schmaltz (1993: 324).

noticiava a homenagem que os jovens escritores prestaram a Bernardo Élis, elegendo-o patrono do grupo. Transcrevemos também essas observações:

GEN, cabalisticamente, significa ligado à natureza da terra. GEN, como dizíamos, tem pretensão a ser semente para dar frutos futuros. Terra e semente! Mas onde o sol que germina e dá vida? Mas onde o astro de muita luz para afastar as sombras das invejas, egoísmo e intrigas? O astro de primeira grandeza, firmamento intelectual deste Brasil-Central, enxergamo-lo facilmente em Bernardo Élis (Olival 1993: 23)

Em contrapartida, apresentando um motivo completamente diferente, Heleno Godoy, segundo escreveu em seu depoimento (Godoy, 1993: 155), afirma que Ciro Palmerston disse que Luiz Fernando Valladares “lembrou-se da sigla GEN - General Electric National? - que havia no carro de um primo dele”. Godoy, a despeito do prosaísmo desta explicação, alega que, como sói acontecer, boas idéias nascem dessa maneira “e, depois, é preciso lembrar para desmitificar a História. Foi assim, simplesmente”.

Luiz Fernando Valladares, que também contribuiu com o livro *Poemas GEN –30 anos*, relembra o encontro<sup>6</sup> de 31/05/63 na biblioteca do SESC, quando surgiu a idéia de constituir um “grupo de escritores”. Eis o porquê de sua proposta:

Desde aí [do encontro no SESC], após depoimentos realizados por cada um dos presentes, uníssonos em comentar a generalizada falta de atenção e interesse dos escritores estabelecidos, salvo raras exceções, e a falta de apoio oficial para os que tentavam iniciar a atividade literária, [...] partiu-se para a instituição de um grupo que, atuando, pudesse marcar sua presença no cenário da província, transformando-a, amparando as diretrizes do estudo, da pesquisa, da informação atualizada e sincronizada com o tempo brasileiro e inserida em perspectivas universais, aos que oficiassem no campo das artes em geral e da literatura em especial. Por isto propus-lhe, sendo votado e aceito, o nome e a sigla: Grupo de Escritores Novos – GEN (Valladares, 1993: 194).

Pelo que diz Valladares, pulsava nos jovens escritores um sentimento de insatisfação com a apatia do quadro literário-cultural goiano para com os autores não estabelecidos. Urgia aglutinar forças para agir – estudando, informando-se e fazendo literatura –, e promover atividades que fossem prova irrefutável da vida de um grupo de escritores que, embora jovens, desejava nutrir-se de informação e saber para participar do que acontecia no mundo

---

<sup>6</sup> Segundo o autor, estavam presentes Aldair Aires, Yêda Schmalz, Ciro Palmerston, Maria da Cunha, Luiz Gonzaga Filho, Emílio Vieira, e o próprio Valladares. (p. 193).

literário regional, nacional e internacional. Lutar, em conjunto, contra a apatia e o isolamento. A isso se deu um nome: GEN.

Se olharmos para a história literária de Goiás, veremos que o “mal”, isolamento/apatia de que Valladares fala em 1963, fora também um problema percebido no período que vai de 1950 a 1955. Felizmente, esses momentos são acompanhados por necessidade de renovação e, nessa perspectiva, o GEN deve ser compreendido como fruto positivo dessa estagnação.

Em Goiás, falar de renovação cultural é falar do nascimento e consolidação de Goiânia. Efetivamente consolidada em 13 de dezembro de 1935, Goiânia trouxe aos goianos entusiasmo e euforia, simbolizando o fim de uma história marasmática para o Estado. Fruto do projeto estadonovista da “marcha para o Oeste”, a cidade seria ponto de inflexão entre o Brasil desenvolvido e o do porvir. Em termos locais, Goiânia foi motivo para a “cristalização de uma crença geral, coletiva, nos novos destinos de Goiás” (Teles, 1982: 129). Em 1942, ano do Batismo Cultural da cidade, foi fundada a revista *Oeste*, cujo objetivo era fazer propaganda política da consolidação da nova capital e das ideologias do Estado Novo. Conquanto predominavam “reverência e bajulação ao presidente Vargas e ao interventor goiano”, Pedro Ludovico Teixeira (fundador da cidade), *Oeste* foi também espaço para publicação de contos, poemas e ensaios (Teles, 1982: 130)<sup>7</sup>.

A partir do ano do Batismo Cultural pode-se “notar [no Estado] a presença de um grupo atuante e rebelde, que encarava o fenômeno literário com seriedade devida e atitude inteligente” (A. G. Ramos Jubé, *apud* Teles, 1982: 136), diferentemente do que aconteceu no período anterior (1930 – 1942). É o Modernismo em Goiás, que dura de 1942 a 1956. Contada resumidamente, sua história inicia-se na verdade em 1928, com a publicação de *Ontem*, de Léo Lynce. A partir daí, os escritores vão paulatinamente travando contato com novos padrões poéticos e literários. Com o surgimento de *Oeste*, “um grupo de intelectuais [...] a ela se junta e lentamente começa a liderar o movimento espiritual do Estado, pondo em prática (e não pregando) as novas conquistas em estrutura poética” (Teles, 1982: 137). Chegada a

---

<sup>7</sup> Para mais detalhes sobre a história da literatura (em especial da poesia) em Goiás, ver *A Poesia em Goiás*, de Gilberto Mendonça Teles.

democracia em 1945, a revista desfaz-se e dissolve-se o grupo – e seu espírito coletivo –, que em torno dela se concentrava. Outras revistas foram editadas na capital depois de *Oeste*, mas não passavam de um ou dois números<sup>8</sup>. A partir de 1950 vive-se um grande “hiato” nas letras goianas que vai até 1956, quando se dá o aparecimento de um novo grupo – Os Quinze. (idem).

Deixemos em suspenso por ora o percurso da história literária goiana e voltemos à História – “ou lenda?” (Godoy, 1993: 156) – geniana para, em seguida, retomarmos os acontecimentos do “hiato” cultural que houve em Goiás nos anos 50 e relacioná-lo com o surgimento de Os Quinze. Neste contexto, perguntaremos se houve alguma relação entre o surgimento deste grupo e o aparecimento dos escritores novos.

### 1.3 Do SESC para o Conservatório de Música

As reuniões no SESC, de acordo com a leitura que fazemos do depoimento de alguns dos genianos, tiveram curta duração – tal como se passou no ateliê de Tancredo Araújo –, não sendo possível precisar quanto tempo duraram. Olival também não dá detalhes do pouco tempo de vida de tais reuniões, nem os motivos da transferência para outro lugar; atém-se a dizer que, “mais tarde, [os genianos] conseguiriam com a Prof<sup>a</sup> Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça, diretora do Conservatório de Música, licença para que os encontros se realizassem lá” (Olival, 1993: 25).

Heleno Godoy ainda não era participante do GEN, mas, em seu depoimento ao livro *Poemas GEN – 30 anos*, escreveu que o grupo enfrentou o problema de ter de se submeter a “certas exigências existentes no SESC” (Godoy, 1993: 155), fato que não aceitou. Godoy inclusive cita palavras que atribui ao colega Valladares: “Reunimo-nos até no coreto da Praça Cívica<sup>9</sup> [...] mas não devemos nos submeter a exigência alguma”. Em seu depoimento ao mesmo livro, Luiz Fernando Valladares, embora não repita as mesmas palavras, atesta que a biblioteca daquela entidade foi, de início, acolhedora,

<sup>8</sup> Diz Teles: “as mais importantes foram *Agora* (1946), fundada por Oscar Sabino Júnior e *Seara*, fundada por Bernardo Elis em 1952”.

<sup>9</sup> A Praça Cívica, núcleo central de Goiânia, é onde se situa o Palácio das Esmeraldas (sede do governo Estadual). Nela nascem as três principais avenidas do centro da cidade: Avenidas Araguaia, Goiás e Tocantins.

mas “logo após nos fechou as portas, talvez com o medo da subversiva poesia”, embora o grupo não fosse “político-partidário”, como ele mesmo diz (Valladares, 1993: 194). E acrescenta que proibir, negar-lhes a liberdade de pensar, de dizer e opinar; ou lhes impor “mofados” regulamentos ou fazê-los seguir “‘Orientações do SESC’, além da camisa de força de verdades prontas, acabadas e imutáveis”, era inaceitável (idem).

A opinião de Schmaltz converge com a de Valladares. No SESC, a poetisa detinha a condição de orientadora do grupo, no sentido de “catalisar os membros, ordenar os trabalhos” (Schmaltz, 1993: 321). Era a figura que coordenava as atividades – mas não as ditava. Em seu relato, afirmou que “os assistia e fazia todas as atas, mas o grupo em si, fazia o que deseja (sic), só não podia fazer manifestação política naqueles tempos **bicudos**” (grifo da autora). Por essa razão, “para obter melhor liberdade de ação”, segundo Schmaltz, os escritores novos transferiram-se para o Conservatório de Música. “Não que fosse [o GEN] ‘político’, mas os poetas odeiam proibições” (ibidem).

Este novo local, situado num salão do prédio da Ordem dos Advogados, Avenida Goiás, esquina com rua 2, região central de Goiânia, foi cedido pelo então presidente da entidade, Colemar Natal de Silva (que viria a ser reitor da UFG). Tempos depois, o grupo transferiu-se para a sede da UBE-GO, no prédio do Banco Itaú, também situado à Av. Goiás, esquina com a rua 2. Lá aconteceram as últimas reuniões até a data da dissolução do GEN, em agosto de 1967.

## **1.4 GEN: método de trabalho**

### **1.4.1 Formato das reuniões e propostas**

Às sextas-feiras, normalmente, aconteciam as reuniões dos Escritores Novos. Reunidos para debater literatura – “os mais variados gêneros literários eram, cuidadosamente, dissecados pelos jovens poetas” (Olival, 1993: 27) – e artes em geral, interessava-lhes “Produzir e aprender” (idem). Esse era o

lema<sup>10</sup>. Nessas reuniões, tudo o que os membros do grupo produziam era apresentado (cada um lia seus respectivos poemas) e submetido à apreciação crítica dos colegas. Segundo o depoimento que Godoy e Aires prestaram a Olival, o procedimento que caracterizou “a primeira fase do movimento consistia mais na busca de caminhos, na apresentação de trabalhos dos participantes e debates” (idem). Em sua segunda fase – no SESC –, escreve a pesquisadora, dada a chegada de novos membros, cresce o sentimento de “organização e pesquisa” do grupo, quando este foi presidido por Miguel Jorge<sup>11</sup>.

A partir do Conservatório de Música, as reuniões prosseguiram com os debates (“que muitas vezes, corriam inflamados, provocando acirramento de ânimos, ainda que passageiros”, diz Olival, 1993: 38) e estudo de obras, nacionais ou estrangeiras. Os jovens escritores queriam “assumir o vulto do novo” (Miguel Jorge, 1993: 259) e das buscas que se faziam na Instauração Práxis, no Concretismo, no Poema Processo, no Nouveau Roman, no Existencialismo, etc. Em forma de mini-conferência, cada integrante fazia sua exposição, lançando matéria para o debate. Escolas literárias, formas do conto, apresentação de autores e obras, considerações sobre as produções do grupo (Olival, 1993: 27), eis a pauta de tarefas que sustentavam as reuniões e parte da vida do GEN. No que diz respeito ao quesito “formas do conto”, Olival afirma que Heleno Godoy, segundo relatou-lhe o escritor, foi responsável por falar sobre o conto do absurdo; Maria Helena Chein, sobre o conto regionalista, “e assim por diante” (idem). Quanto à “apresentação de autores”, Miguel Jorge levou aos genianos a obra de Franz Kafka; Yêda Schmaltz, falou-lhes do poeta austro-húngaro Rainer Maria Rilke e sua estética; Heleno Godoy tratou de William Faulkner e sua contribuição para a Literatura; Luis Fernando Valladares escolheu as propostas de Benedetto Croce e seu Idealismo Estético Moderno. “Isso mostra a atitude positiva do grupo, ávido das conquistas culturais modernas” (Olival, 1993: 28). Sem esquecermo-nos, claro, que não faltavam às

---

<sup>10</sup> Com outras palavras, Schmaltz diz: “O lema era ‘estudar e produzir’”(p.321) e reitera: “Propósito do Grupo: Estudar e Produzir”.(p.325).

<sup>11</sup> Godoy, em seu depoimento ao livro *Poemas GEN – 30 anos*, diz não ter sido testemunha disso, mas confirma essa opinião de que “foi durante esta gestão do Miguel [a primeira dele como presidente] que o GEN tomou rumo diferente. Já não se reunia apenas para troca de informações e leituras mútuas de poemas e comentários de uns e de outros. Passara a haver um propósito maior de estudos e pesquisas [...]” (p. 156).

reuniões genianas os brasileiros Olavo Bilac, Machado de Assis, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, dentre outros.

Desperta a atenção a diversificada gama de autores estudados. Não faltou ao grupo vontade de comparar e medir o velho e o novo. Examinar e debater consistia numa fonte de incentivo. As idéias, os autores e suas obras, além de uma forma de aprendizado, eram motivo para que os genianos se confrontassem e se posicionassem frente ao panorama literário regional, nacional e universal. “Nós nos conclamávamos a essa realidade” [...] Mais forte do que a revolução de 1964 (ou quartelada?) era esse nosso desejo de escrever e publicar” (Miguel Jorge, 1993: 260). Tanto trabalho não significou querer criar um movimento (ou escola) literário diferente e/ou inovador. Nunca existiu esse ideal coletivo para a criação de um projeto estético comum – sequer foi pretensão do GEN<sup>12</sup>. O grupo queria, sim, “romper a crosta de acomodação e do conservadorismo, incomodar o **status quo** vigente, o que de fato conseguiram” (Olival, 1993: 28).

Todo esse material produzido pelos escritores novos foi convertido em publicação, segundo Schmaltz (1993: 325-326). São elas: as Páginas Literárias semanais dos jornais *O 4º Poder*, *Diário da Tarde*, *Diário do Oeste* e o suplemento da *Folha de Goyaz*; as revistas *Revista do GEN*, nº1 (24/10/66) nº2 (1º semestre de 67); a antologia *Poemas do GEN*. Em reconhecimento de sua produção, o grupo recebeu o Troféu “Os melhores de 63”, *Revista Oásis* e *CERNE* (idem).

#### 1.4.2 Onde atuaram?

O GEN não se restringiu a (nem se contentou com) suas atividades literárias “internas”, isto é, não se limitou a promover, em seus quase cinco anos de existência debates, mini-cursos e exposições unicamente para (e por) seus integrantes. Sua esfera de ação, indo além da sala de concertos do Conservatório de Música, alcançou livrarias, teatros e a comunidade goiana em

---

<sup>12</sup> Na introdução ao *Poemas GEN – 30 anos*, os organizadores do livro reiteram: “nunca fomos um grupo coeso, ligado aos mesmos ideais estéticos, nem nunca nos propusemos como uma nova “tendência” [...]. Por isso mesmo, nunca publicamos manifesto algum. Fomos um grupo de jovens escritores que se propunham a um trabalho conjunto de estudo, busca ou procura de novos rumos, publicação e divulgação de nosso trabalho” (Godoy et al, 1993: 11).

geral. Reportagem de Maria Cunha Moraes (*apud* Olival, 1993: 34) relata sobre o curso de Introdução à Técnica da Poesia, realizado no Conservatório de Música, que

contou com a participação de numeroso público e com colaboração dos poetas, romancistas e críticos: Bernardo Élis, Monsenhor Primo [Vieira], Pe. [Luís] Pallacin, José Godoy Garcia, A.G. Ramos Jubé e Domingos Félix de Souza (conferencistas). [...] O encerramento contou com a participação do Reitor Colemar Natal e Silva, Mecenas Goiano, um dos maiores entusiastas da renovação cultural do Estado.

“Outro fato marcante na vida do GEN é a sua atuação no sentido de ser criado o hábito de freqüentar livrarias, dando especial relevo e destaque aos lançamentos”. Assim começa uma outra reportagem de Maria da Cunha Moraes em *O 4º Poder* tratando da promoção e lançamento do livro *Vitrais*, de Monsenhor Primo, e de *Poemas de Ascensão*, do geniano Geraldo Coelho Vaz. Já na introdução do texto percebemos que o GEN era tido como um incentivador de práticas culturais na comunidade goiana que, “por guardar resquícios de vida interiorana, ela ainda não cultivava” (Olival, 1993: 36).

O GEN também esteve presente no teatro. Mais uma vez a coluna de *O 4º Poder Literário* (23/10/63) reporta que estava marcada para o dia 3 de novembro daquele ano a encenação da peça *O diabo outra vez* (na estréia do Teatro Experimental da UCG), de Alejandro Carona. A farsa espanhola seria encenada pelo diretor Noé Sandino e pelos seguintes atores: Marcos Roriz Soares, Saida Cunha, Cleber Oliveira, José Osório Naves, Juraci Pinto de Oliveira, José Luís, Amphilóphilo de Alencar, Itamar Aguiar e pelos seguintes genianos: Aldair da Silveira Aires, Heleno Godoy e Miguel Jorge (*idem*).

Vê-se que a atuação do GEN no campo da cultura em Goiás fez do grupo um motivo de euforia e alegria, senão para todos, para boa parte dos escritores e intelectuais. Muitas, e facilmente verificáveis, foram as boas conseqüências que o grupo deixou na vida cultural goiana – veja-se o trabalho de escritores, ex-integrantes do grupo, que ainda se encontra em plena ascensão. Por outro lado, o GEN encontrou críticos que não acreditaram em sua longevidade, apregoando-lhe curta vida, mas que, ao fim das contas, fizeram dar-lhe mais visibilidade nos jornais e no tempo. Às críticas.

## 1.5 Críticas: “ciúmes literário”?

À medida que fomos lendo e (re)escrevendo a história do GEN, percebemos uma boa relação do grupo com o jornalismo cultural da época. Dentre os jornais em circulação, é explícito o incondicional apoio que o GEN recebeu de *O 4º Poder*, pertencente à Universidade Federal de Goiás, divulgador de notícias da recém fundada universidade. Este periódico, “fonte preciosa para a reconstituição do clima de intelectualidade da época” (Olival, 1993: 32), reportava as atividades do grupo, narrando o “renascimento cultural” (idem) que tomou conta do Estado naquele momento. Tal euforia, reflexo dos anseios da sociedade goiana (e brasileira), assentava-se na onda idealista e progressista do governo Kubitschek, no Modernismo (implementado em Goiás em 1942) e, particularmente, no nascimento da segunda instituição de ensino superior, a UFG – a primeira havia sido a Universidade de Goiás (atualmente Universidade Católica de Goiás). Se observarmos as fontes de pesquisa das quais se valeu Olival para seu estudo sobre a história do GEN, veremos que o jornal da UFG<sup>13</sup> foi o mais importante arquivo, pois cada passo das atividades da vida geniana era nele registrado pela repórter Maria da Cunha. Sem esquecermo-nos que dois genianos, Miguel Jorge e Luiz Fernando Valladares, assinavam a coluna “Sociais Universitárias e Últimas do Conversível” no referido jornal – mais que evidentemente, algo a favor da boa imagem do grupo.

Além disso, a coluna de *O 4º Poder Literário*, de autoria de A.G. Ramos Jubé e Bernardo Élis (o consagrado escritor), publicava poemas dos genianos. Matéria de 21/07/63 de *O 4º Poder* (Olival, 1993: 31) informa que, durante um evento no SESC em homenagem à escolha – unânime – do autor de *O Tronco* como patrono do grupo, os vários intelectuais que compareceram ao evento levaram “sua palavra de apoio e estímulo aos jovens iniciantes na literatura”. E finaliza: “Nesta noite, o patrono do GEN, responsável pelo *Q. P. Literário*, colocou à disposição dos poetas suas páginas, tornando assim possível a divulgação de seus trabalhos, até então inéditos” (idem). A título de exemplo, no número de 13/10/1963 foram publicados os primeiros poemas de Maria

---

<sup>13</sup> Coleção completa do nº01 ao 74, colecionada pelo escritor Bariani Ortêncio e por ele cedida a Olival.

Helena Chein e Heleno Godoy: “Balada da Noite Cálida” e “Poema para cantar amor”, respectivamente. A edição de 14/12/1963 traz os poemas “Canto branco aos negros”, de autoria de Miguel Jorge.

Em contraposição ao clima de otimismo de tudo aquilo que se falava e escrevia sobre o GEN, crítica contundente, “uma das mais importantes recebidas pelo grupo”, conforme escreve Olival (1993: 38), foi feita por Gilberto Mendonça Teles – que recebeu réplica também contundente de Heleno Godoy, marcando as páginas dos suplementos culturais do período e a história dos escritores novos. Segundo escreveu em seu premiado *A Poesia em Goiás*, um grupo de poetas iniciantes, tendo criado uma agremiação literária, acreditava ter assumido a responsabilidade pelo “atual movimento literário em Goiás” (Teles, 1982: 189)<sup>14</sup>. Para o crítico, professor e poeta, o sentido que os escritores novos davam às palavras *movimento* e *renovação* era, no mínimo, equivocado. Com a palavra:

A propósito da palavra *movimento*, diga-se de passagem que na terminologia da Crítica literária esse termo não significa simplesmente reunião festiva, declamações, conferências, publicações de livro e outras iniciativas de caráter muitas vezes promocional. Um *movimento* literário, ou artístico, é alguma coisa de substancial, rasgando o panorama dominante numa época e lugar para levar os artistas e escritores a novos horizontes e dar-lhes possibilidades de inventar (ou reinventar), com outra espécie de autenticidade, aquilo que lhes parecia, e na verdade o era, já deficiente na comunicação poética. Um *movimento* reformula as técnicas e a linguagem e não o conteúdo (Teles, 1982: 189)

A julgar pelo modo como Teles trata o assunto, notamos que antes de dar qualquer definição positiva, ou seja, antes de dizer “movimento é...” – fazendo-o só na conclusão de seu raciocínio, no fim do parágrafo –, o crítico envereda para o sentido da negação: “movimento não significa...”, justamente (e coincidentemente?), as atividades com as quais o GEN se envolvia – definidas por ele como promocionais. Na avaliação de Teles, está patente que os escritores novos eram mais que inconscientes de um simples termo da Crítica literária; além disso, não tinham idéia alguma de como estava o panorama literário do momento. Como, então, segundo o escritor, ousavam dizer-se capazes de apontar caminhos para a re-invenção de possibilidades

---

<sup>14</sup> Segunda edição. A primeira data de 1964. Teles recebera em 1962 o primeiro lugar no “Primeiro Concurso Literário da Universidade Federal de Goiás”, categoria ensaio.

técnicas e expressivas na arte e na literatura? Eram “todos jovens, ainda estudantes, inclusive de ginásios” (idem). Que ousadia e conquistas intelectuais se podia esperar de um grupo desses?

Outra palavra que o GEN supostamente tomava num sentido “equivocado” era *renovação*. Mas como “renovar” se muitos do grupo sequer tinham publicado trabalho algum (a crítica de Teles é de 1964, a Antologia do grupo data de 1966)? Como almejavam renovar se nem mesmo um movimento literário constituíam? Novamente Teles (1982: 189):

Acontece, entretanto, que a palavra *renovação* tem para eles um sentido bastante limitado, atuando provavelmente nas suas próprias concepções. E assim tomam por autêntico e atual muita coisa já gasta e superada. Perfilham uma linguagem poética, cuja maior característica é não ser vazada na métrica tradicional. Mas isso não quer dizer, absolutamente, que sejam senhores de seus próprios ritmos naturais.

Mesmo assim, o crítico prevê que dentre eles (não cita nomes) “se despontam alguns com grandes possibilidades, mas, de certo modo, não apresentam maior disposição para a poesia”. Na concepção do autor, a chave da predisposição para a criação poética é a dedicação e o estudo, com afinco, da literatura. “...dificilmente virão a tê-la [predisposição para a poesia] se não se imbuírem de maior responsabilidade” (Teles, 1982: 190). O poema não pode ser visto como instrumento de popularidade (donde concluímos que ele encarava as reuniões genianas, os lançamentos e os cursos dessa maneira), mas como ofício sério. Para ser poeta de fato, ensina o autor, é preciso mais que tudo dominar “conhecimentos e vivências que, afinal, só o tempo e a persistência poderão oferecer a quem souber penetrar nos seus domínios” (idem). Portanto, a carência de maturidade dos membros do GEN tornava o grupo assaz diferente, por exemplo, de Os Quinze (do qual falaremos mais abaixo), grupo cujos membros, individualmente (dentre eles, o próprio Teles), eram já donos de “um certo amadurecimento literário” (idem *ibidem*).

Segundo avalia Olival (1993: 38), após as pesquisas e leituras que realizou, esta problemática palavra “*renovação*” era usada pelo GEN mais com peso e força ideológicos do que propriamente técnico. ““Renovar””, escreve a autora, “era sacudir o marasmo, era procurar ver, de modo diferente, atualizado, coisas ainda que antigas (muitas delas aprendidas naquele

momento)”. Em busca de aprendizado, os genianos estavam se preparando para a vida cultural, o que constitui, em sua na opinião, algo saudável e heróico “para um bando de jovens que tinham de enfrentar as lutas do cotidiano”. E isso, finaliza Olival, parece claro na preocupação do GEN em conhecer e comentar autores, e “não obrigatoriamente, criar algo diferente. Talvez preparar-se para o novo, renovar-se para, só depois, inovar” (idem).

O problema, portanto, está na incompatibilidade surgida a partir da maneira como Teles e os genianos entendiam esses termos. Heleno Godoy lembra que o crítico e poeta apregoara vida curta ao GEN, criticando os jovens escritores por “coisa que nunca pretendemos” (Godoy, 1993: 157). Segundo Godoy, eles se assumiram responsáveis pelo movimento literário em Goiânia naquela época porque tinham a palavra “movimento” como “‘movimentação’, ‘fazer acontecer’, ‘provocar coisas’, nunca no sentido de escola literária”. De fato, se se pensar que um movimento artístico-literário quer constituir-se sistêmico e holístico, uma possível providência a ser tomada por seus membros é a publicação de um manifesto – plataforma de sua razão de ser<sup>15</sup> – ou algo que o valha. E não consta que o GEN tenha publicado manifesto algum. Logo, a palavra *movimento* implicava para o GEN uma crítica aos responsáveis pela sonolenta vida cultural do Estado, no sentido de que nada estava sendo feito e/ou empreendido em termos intelectuais e culturais; e se assim se encontrava a vida cultural e a intelectualidade goiana – em absoluta inércia –, necessário se fazia, pois, despertá-las urgentemente.

Não soaria estranho da parte de Gilberto Mendonça Teles *suspeitar* de uma (autoproclamada?) “renovação literária” (no sentido gilbertiano) estar sendo promovida por um grupo de escritores que até então não publicara obra alguma – apenas esparsos poemas? Logo, não seria natural que um escritor afamado, “uma das mais abalizadas vozes de Goiás, no campo da Literatura” (Olival, 1993: 38), a ponto de lançar um livro que se tornaria referência obrigatória na historiografia da poesia goiana, quisesse questionar isso? Se

---

<sup>15</sup> Como exemplo, lembremo-nos dos manifestos das vanguardas européias no início do século XX: futurista (técnico e temático), cubista, dadaísta (embora irônico à própria concepção de manifesto), surrealista, etc. No Brasil, os manifestos da Poesia Pau-Brasil e da Antropofagia, de Oswald de Andrade, exemplos sempre lembrados. Voltando mais no tempo, lembre-se também do prefácio de “Suspiros poéticos e saudades”, de Gonçalves de Magalhães que foi tomado como manifesto do Romantismo em nosso país.

sim, cumpriu com seu papel, questionou. Se não, teria sentido receio em ver um grupo de estudantes aparecendo nas páginas dos jornais, com o consentimento – e apoio – de outros escritores consagrados? Pensar em soluções para essas perguntas requer um recuo no tempo.

É tempo! Não de retornar à Rua de Mata-cavalos, mas à história literária goiana suspensa algumas páginas atrás. Falávamos aí de um “hiato” nas letras que assolara o Estado entre 1950 e 1956. “[...] a poesia goiana quase nada apresentou, a não ser livros escritos na década passada [anos 50] e só então publicados, como é o caso de *Poemas e elegias* (1953), de José Décio Filho”, assinala Teles (1982: 148). No intuito de combater essa apatia, em 1954 foi organizado na capital goiana o “I Congresso Nacional de Intelectuais”<sup>16</sup>, que, mesmo funcionando como estímulo, teve efêmera duração no que se refere a conquistas e evoluções literárias (Teles, 1982: 170). Dois anos depois (novamente, outro impulso), em julho de 1956, realizou-se a “I Semana de Arte em Goiás”, para a qual foram convidados escritores de outras partes do Brasil. Neste evento, o crítico paulista Homero Silveira observou o “anacronismo de linguagem em que se debatiam nossos escritores” (Teles, 1982: 171). Obviamente causou protestos esta declaração, mas, repercussão positiva, segundo diz Teles, fortaleceu o grupo Os Quinze, fundado em 1º de fevereiro daquele ano.

Esta agremiação de “duração efêmera” (Teles, 1982: 174) reuniu-se por um ano com o objetivo de discutir problemas de arte e literatura e organizar uma editora. Assim como o GEN, tinham seu espaço na mídia cultural impressa, publicando sua produção no suplemento literário mantido por Jesus Barros Boquady na *Folha de Goiaz*. Integraram-no, dentre outros, Regina Lacerda, A. G. Ramos Jubé, Elísio de Assis Costa, Jesus Barros Boquady, Gilberto Mendonça Teles, Édison Alves de Castro, entre outros.<sup>17</sup> Como e por

---

<sup>16</sup> Realizado em São Paulo, em 1945, o I Congresso Brasileiro de Escritores foi conseqüência da “agitação” que tomou conta de nossos literatos: estava derrubada a ditadura Vargas e finda a II Guerra. Seguiram-se a ele: 1947, em Belo Horizonte, a segunda edição; a terceira, dois anos após, na Bahia; a quarta, em 1951, em Porto Alegre; a quinta fora sugerida por Domingos Félix de Sousa para que acontecesse em Goiânia. Mas em virtude da presença de comunistas na ABDE (Associação Brasileira de Escritores) a associação se dissolveu em todo o país. Para uma nova união não só dos escritores, mas de todos os intelectuais brasileiros, foi programado para realizar-se na capital goiana o “I Congresso Nacional de Intelectuais” (Teles, 1982: 135).

<sup>17</sup> Para a lista completa, ver Teles (1982: 171).

que o grupo acabou? Conforme Teles, o aparecimento do jornal literário *Jornal Oió*, tendo em Olavo Tormim seu mecenas e incentivador, foi determinante para o fim do grupo. Enquanto Os Quinze desenvolvia suas atividades, explica Teles (1982: 174), escritores “velhos”, cujo trabalho intelectual estava parado, voltaram a se movimentar. Motivo: recaíam-lhes as críticas dos “novos” – onde se enquadrava o grupo. “Vai daí, por se verificar a coincidência de um novo movimento editorial em 1956<sup>18</sup> [...] surgiu a idéia do lançamento de um jornal literário” (idem) em fevereiro de 1957, extinguindo-se em novembro do ano seguinte.

Circularam 21 números do *Jornal Oió*, que funcionou como “força centrípeta dentro do meio intelectual” (idem *ibidem*). No princípio, *velhos* e *novos* escreviam no jornal, “não se notando preferência a trabalhos deste ou daquele escritor” (Teles, 1982: 175). Mas, com o tempo, “foi-se notando o afastamento dos melhores valores, enquanto um grupo amigo de Olavo Tormim passava a predominar, o que foi diminuindo o nível intelectual do jornal até ao seu desaparecimento” (idem). Na visão de Teles, o *Jornal Oió*, que seria uma oportunidade de mais espaço para Os Quinze, acabou por desarticular os jovens escritores entre si, desestimulando-os a permanecer no periódico – o que o crítico denominou como “afastamento dos melhores valores”... A maioria dos membros de Os Quinze se dispersou – uns trilharam nas veredas da prosa; outros do jornalismo; outros desapareceram (Teles, 1982: 174). “Dois ou três continuaram o trabalho poético, dominando na atualidade [1964]” (idem). Era o (triste?) fim<sup>19</sup>.

Dentre suas realizações<sup>20</sup>, em novembro de 1957 o grupo fez circular o jornal *Poesia* (constando um único número), cujo artigo de fundo, assinado por A. G. Ramos Jubé, foi tomado como seu manifesto – “o único manifesto até agora [1964] aparecido nas letras de Goiás”, salienta Teles (1982: 172). O texto

---

<sup>18</sup> Para saber as obras lançadas, ver Teles (1982: 174).

<sup>19</sup> Em tempo: apesar disso, Teles atesta que o *Jornal Oió* foi “um dos grandes acontecimentos da nossa literatura”, auxiliando na projeção da imagem do grupo para além de Goiás Para informações a respeito da repercussão nacional que teve Os Quinze, ver Teles (1982: 175).

<sup>20</sup> Ao que nos parece, a gama de atividades realizadas por este grupo não foi tão extensa quanto a geniana. Teles não enumera e detalha quaisquer atividades empreendidas por Os Quinze. Do que temos notícia, via manifesto do grupo, é que estes escritores disseram ter ido “às colunas dos jornais e aos microfones dos rádios” (Teles, 1982: 172).

trata do surgimento de uma nova geração de escritores que, em princípio deveras entusiasmada, o que lhe rendeu duras críticas e previsão de curta vida, não pretendia rivalizar, numa luta *estéril*, com a “velha” geração. Ao contrário, sentiam-se entrosados com seus predecessores que lhes haviam aberto o “ambiente propício ao desenvolvimento cultural que se verifica no Estado” (idem). Por isso, carregavam consigo necessidade de luta contra a mediocridade cultural goiana – reflexo da condição de um Estado periférico. Estavam dispostos, em parceria com os “velhos”, a lutar a mesma luta (o texto cita o “velho” Bernardo Élis) contra “um ambiente cultural que possa nos libertar do isolamento e da rotina que até hoje nos vem sufocando e estiolando” (ibidem).

Retomada a História, voltamos à polêmica que envolveu Heleno Godoy, representante do GEN (“nova” geração, em 1964) e Gilberto Mendonça Teles, arauto da “velha” (mas que havia sido “nova” com Os Quinze). Caberia perguntar se houve semelhança entre a falta de movimentação cultural contra a qual o GEN lutou e o “hiato” – grande inimigo d’ Os Quinze – existente nas letras goianas no período de 1950 a 1956? Se sim, ambos os grupos, em certa medida, enfrentaram o mesmo dilema, o que poderia irmanar Teles com os jovens escritores. Porém, o que despertou no crítico e poeta a ironia para com as ações genianas<sup>21</sup> foi o fato de ele pertencer àquele *status quo* inoperante em princípios dos anos 60 criticado pelo GEN. Heleno Godoy e Célio Slywitch escreveram coisas curiosas, que podem estar relacionadas a estas críticas. Godoy disse que a escolha de Bernardo Élis para patrono do grupo “irritou algum poeta enciumado” (Godoy, 1993:156); Slywitch (1993: 80) disse que o GEN causou (em diversas áreas) “ciúmes literário”. Se imaginarmos que essas palavras sejam destinadas a Gilberto Mendonça Teles, teria sido *ciúmes* a motivação de sua crítica? Fica a dúvida.

Seja por motivo de ciúme, ou não, a crítica gilbertina, por abrir uma polêmica, hoje deve ser vista como algo positivo para a história literária goiana.

---

<sup>21</sup> Por meio de uma citação de Alceu Amoroso Lima, Teles (1982:190) avalia o comportamento dos genianos: “A personalidade dos moços só se manifesta pela teatralidade das atitudes. A verdadeira personalidade não precisa de atitudes procuradas para se afirmar” (Amoroso Lima, *apud* Teles, 1982: 190). Pela citação, vê-se claramente que Teles taxa os genianos de cabotinos.

No entanto, gostaríamos de apontar algumas contradições, no que diz respeito às críticas dirigidas ao GEN, presentes na obra *A poesia em Goiás*.

A primeira delas é ainda em torno da palavra “movimento”. Na página 174 de seu ensaio (edição de 1982), Teles afirma que em função das atividades d’Os Quinze, alguns escritores “velhos”, que há muito nada publicavam, receberam críticas dos “novos” e, por isso, “se puseram a movimentar”, isto é, a produzir. A este fato, acrescenta o autor que “por coincidência de um novo movimento editorial em 1956 [...] surgiu a idéia do lançamento de um jornal literário”. Note-se que o termo “movimento”, ao que parece, foi empregado duas vezes por Teles com o sentido de “fazer acontecer”, “empreender”, isto é, o mesmo sentido de que o GEN se valia para caracterizar suas ações.

Ora, levando em consideração que os escritores novos jamais publicaram manifesto estético algum, indubitavelmente não tinham como pretensão fazer qualquer proposta estético-cultural e constituir-se enquanto um grupo com o mesmo ideal literário. Por que, então, Teles entendeu que o GEN teria usado esta palavra para caracterizar-se como “corrente estética” ou “movimento literário”? Caso o GEN tivesse usado esta palavra com esse sentido, por que Teles não apresentou, em seu ensaio, provas da evidência desse uso?

Outro ponto curioso, relacionado a este, está no fato de o crítico e poeta afirmar (em tom de louvor?) que o artigo de fundo do único número do jornal *Poesia*, que o grupo Os Quinze publicou, foi tomado como o “único manifesto até agora aparecido nas letras de Goiás” (Teles, 1982: 172). É curioso observar, no entanto, que o referido “manifesto” não apresenta qualquer proposta estética. Logo, qual a relevância de tal documento para aquele grupo (ou para a história literária de Goiás) de vida tão curta? A própria concepção de manifesto ainda era, nos anos 50 e 60, tão importante assim?

Concluindo essa “pendência” (sem querer esgotar o debate) na vida do GEN, é mister lembrar que: 1) desconhecemos (sem deixar de suspeitar) se outros críticos não foram tão ou mais mordazes – não buscamos fontes para isso; 2) não nos parece ético avaliar Teles dizendo que “agiu de má fé”. Foi severo no que escreveu, não há dúvida. E, principalmente, precipitado, visto

que, se as atitudes do GEN, como quis o autor, eram “teatrais”, e, por isso, efêmeras, o grupo pregou uma peça nos que nisso acreditaram – durou quase cinco anos. Se Teles contribuiu para a literatura produzida em Goiás, o GEN, certamente, enobreceu a literatura do Estado. Dele surgiram escritores que, como afirma Olival (2000: 16), contribuíram para o que hoje há de “mais consciente e criativo no mundo das Letras”: Miguel Jorge, Maria Helena Chein, Yêda Schmaltz e, indubitavelmente, Heleno Godoy.

É certo que este episódio foi enriquecedor para a história literária goiana. É certo também que ele nos possibilitou entender o fato de que história nenhuma se faz por força de um único indivíduo, mas que a História se constrói quando um sujeito cumpre, conjuntamente com outros agentes históricos, o seu papel, ou dever – ainda que amaríssimo.

### **1.6 Práxis: o começo do fim?**

Conforme vimos, a característica marcante dos escritores novos era tomar conhecimento de obras e propostas estéticas com o fito de debatê-las e aprender com elas. Dentre as muitas que o GEN colocou no centro de seus acalorados debates, algumas foram refutadas, outras abraçadas, mas todas, em qualquer instância, não deixaram de ser submetidas à apreciação crítica dos genianos. No conjunto de propostas estéticas que estiveram na arena do GEN, a Práxis merece papel de destaque. Foi mais do que matéria para discussão: teria sido ela o motivo da dissolução do grupo?

A Instauração Práxis e sua formulação teórica, segundo Mário Chamie, advieram diretamente da prática de um novo sistema de produção. Chamie (1974: 250) explica que

a práxis é o comportamento crítico pelo qual autores e leitores, dotados de uma nova consciência de produção e de leitura, se situam dentro dos acontecimentos cujas contradições internas e projeto de superação levantam e exteriorizam em textos.

De fato, o texto práxis exige do leitor participação ativa na construção dos significados daquilo que lê. Um autor práxis, afirma Chamie (1974: 246) não escreve sobre um tema, mas parte de áreas de levantamento (um fato ou uma emoção) tentando conhecer os significados e contradições possíveis e

atuantes dessas áreas através de elementos sensíveis que dão existência a elas. Tais “elementos sensíveis”, infraestrutural e primordialmente, são: o vocabulário da área de levantamento; as sintaxes que a manipulação desse vocabulário engendra; a semântica implícita em toda a sintaxe organizada; a pragmática que daí decorre. Dessa forma, assim como “o autor parte de uma área de onde levanta o vocabulário para chegar ao texto, o leitor pode fazer o mesmo processamento a partir do texto (agora uma nova área) e redimensionar o trabalho, promovendo outros níveis significativos de comunicação” (idem).

Um “problema básico” contra o qual a Práxis se propôs a lutar, segundo explica Chamie (1974: 49), residia no fato de que “a velha vanguarda artística” se encontrava sob um imperativo ideológico à imagem e semelhança dos imperativos ideológicos que sustentam e nutrem os grupos societários instituídos pelo triunfo da burguesia”. Argumenta o autor:

se o estado social mantém inalterável a sua estrutura anacrônica, através das iniciativas conservadoras que iludem as verdadeiras iniciativas transformadoras, o *status artístico*, em seus limites, ilude um verdadeiro comportamento revolucionário do artista, através da pletera experimental dos movimentos de vanguarda que, do romantismo para cá, se substituem numa tediosa dança cronológica (idem)

Pelo trecho acima podemos perceber que seguir as idéias da Instauração Práxis era mais que uma opção estética: era sobretudo uma opção política. Atente-se: uma opção política que incomodaria a estrutura do regime militar, então no vigor de sua rispidez. Em que medida a Práxis estaria relacionada ao fim do GEN? Heleno Godoy, último presidente do grupo, foi quem propôs, juntamente com o poeta Luís Araújo, o fim da agremiação no dia 1/08/1967. Disse-nos o autor em entrevista por correio eletrônico:<sup>22</sup>

Uma das razões era, precisamente, o fato de o Luís Araújo e eu já termos declaradamente optado por seguir os postulados da Instauração Práxis, o que demandava também uma opção política, coisa que não interessava ao GEN enquanto grupo

---

<sup>22</sup> Entrevista respondida em 21 de janeiro de 2005.

Muito foi comentado acerca do assunto e, na sexta-feira daquela semana, dia 4 de agosto, decidiu-se o destino do grupo em assembléia geral<sup>23</sup>. Segundo Heleno Godoy, Luís Fernando Valladares posicionou-se contra a extinção do GEN, “afirmando que Luís Araújo e eu poderíamos sair do grupo e tentar sobreviver literariamente fora dele”. Miguel Jorge, por seu turno, foi em princípio contra a extinção, mas mudou de opinião. Godoy alegou ter-lhe ponderado que “o grupo, como tal, não fazia mais sentido, e que não haveria problema nenhum em eles continuarem, se apenas o Luís Araújo e eu sairíamos”. Colocada a idéia em votação, e obtida a anuência dos integrantes (não sem muita discussão), o Grupo de Escritores Novos se extinguiu naquela mesma data – sexta-feira, 04 de agosto de 1967. Em seu depoimento ao livro *Poemas GEN – 30 anos*, Godoy (1993: 159) relembra: “A ‘coisa’ já tinha acontecido, a vida já ia a meio caminho e, por certo, o GEN não tinha por vocação virar uma academia ou coisa pior ou mais ridícula”.

Após falarmos do grupo, seus propósitos e método de trabalho, bem como o que empreendeu de importante para a cultura em Goiás, fica a pergunta: qual a dimensão da importância do GEN para o Estado?

Olival (1993) avalia-o como “um sopro de renovação em Goiás”, fenômeno que mexeu com a vida cultural goiana. Diz a autora: “... não há dúvida, sendo inegável mesmo, que o GEN sacudiu as áreas culturais do Estado” (Olival, 1993: 37). Deste “cadinho da intelectualidade”, como ela qualifica o grupo, dos anos 60 e 70, resultaram nomes representativos do que há hoje de melhor, e mais consciente, na literatura feita em Goiás (Olival, 2000).

## 1.7 Mais um pouco sobre Heleno Godoy

Terminados seus estudos secundários, Heleno Godoy ingressou em 1966 na Faculdade de Artes da UFG. Um ano e meio antes da conclusão do curso de gravura e escultura teve de ser transferido “compulsoriamente” pelo

---

<sup>23</sup> Segundo a ata da reunião do dia 1º de agosto (um a reunião não ordinária ocorrida na residência da secretária do GEN), a proposta foi discutida “até depois da zero hora” e seria debatida, novamente, em assembléia geral no dia da reunião ordinária do grupo, “sexta-feira, quatro de agosto” [daquele ano].

diretor da faculdade. Motivo: “subversão”. Era o ano de 1969, tempos da “linha dura” do regime militar. Fora da escola por quatro anos, o artista participou de salões locais e nacionais (Bienal de São Paulo), chegando a conquistar prêmios com trabalhos em gravura. Novamente ingressa na universidade (1973), agora na UCG, curso de Letras, no qual se formará em junho de 1976. Três anos mais tarde, ingressou no mestrado em Teoria da Literatura no programa de *Master of Arts in Modern Letters* pela University of Tulsa (Oklahoma - EUA), concluindo-o em 1981. Regressando ao país, retomou suas atividades docentes na UCG e, dez anos depois, por concurso, tornou-se Professor Titular de Literatura Inglesa na UFG, universidade na qual, a exemplo da UCG, ainda é professor. No ano de 2004, doutorou-se pela Universidade de São Paulo (USP), com a tese *A Ficção de Flann O'Brien: O Romance como Afirmação da Negação*, na área de Estudos Lingüísticos e Literários em Língua Inglesa, sob a orientação da Profa. Dra. Munira Hamud Mutran.

Seu trabalho de escritor se concentra na publicação de nove livros: *Os Veículos* (poemas, 1968), *As lesmas* (romance, 1969), *Relações* (narrativas, Prêmio Bolsa de Publicações “Hugo de Carvalho Ramos”, 1979), *Fábula Fingida* (poemas, Prêmio Bolsa de Publicações “José Décio Filho”, 1984), *A Casa* (poemas, Prêmio Bolsa de Publicações “José Décio Filho”, 1992), *Trímeros* (poemas, 1993), *O amante de Londres* (contos, “Prêmio Caliandra de Prosa”, 1996) e *A feia da tarde e outros contos* (contos, 1999) e *A ordem da inscrição* (poemas, prêmio “Coleção Vertentes”, Ed. UFG, 2003).

Além das obras publicadas, o escritor participou das seguintes antologias: *Poemas do GEN* (1966), *Antologia da 1ª Semana Goiânia de Poesia Moderna* (1967), *Antologia do Moderno Conto Goiano* (1971), *Antologia de Conto Goiano* (1969), *A Poesia em Goiás* (1964) e *Poemas do GEN – 30 Anos* (1994).

Intelectual ativo, com produção intensa, Godoy sempre trabalhou em prol da melhoria da atividade literária feita em Goiás, seja quando jovem no GEN, seja como vem fazendo enquanto escritor maduro e experimentado. Em dezembro de 1993, por ocasião da celebração de seus trinta anos de literatura e vinte e cinco anos de publicação de seu primeiro livro, a UCG outorgou-lhe o

título de Professor Notório Saber. No ano seguinte, a UBE-GO premiou-o com o Troféu Tiokô Especial (versão 1993) por sua contribuição à literatura em Goiás. Em 1997, o Conselho Estadual de Cultura do Estado de Goiás ofereceu-lhe a Medalha Wendel Santos de Crítica Literária. A Academia Goiana de Letras agraciou-o com o Troféu Goyazes “Bernardo Élis” de Conto, do ano de 2003. Em 2002, Godoy foi um dos dois escritores brasileiros convidados a participar da 35ª sessão anual do seminário “International Writing Program” entre agosto e novembro do mesmo ano, na Universidade de Iowa (EUA) ao lado de escritores do mundo todo. Não pôde ir, fato curioso, em função de sua não liberação das atividades docentes por parte da mesma universidade que em 1993 lhe conferira o título de Notoriedade. No final do ano de 2003, relançou o romance *As lesmas* (Instituto Goiano do Livro, AGEPEL) e atualmente pretende publicar mais uma obra, *Lugar comum e outros poemas*.

### **1.8 Relações no contexto da obra do autor**

Terceiro livro de Heleno Godoy, *Relações* tem importante papel “no conjunto de sua obra até aqui realizada”, segundo Vicentini (1993). Trata-se de um livro de transição, pois nele o autor começa a distanciar-se de propostas da Literatura Práxis que praticara nas obras anteriores – *Os Veículos* (1968) e *As Lesmas* (1969). Este distanciamento se dá via duas “formas fundamentais”: 1) a “naturalização” dos procedimentos narrativos práxis; 2) a contenção, isto é, não mais nomeando um objeto à exaustão. Se em *Os veículos* e em *As lesmas*, explica Vicentini (1993), Godoy põe em prática técnicas da literatura práxis, nomeando exaustivamente o mesmo objeto (*Os veículos*) ou construindo uma narrativa fragmentada, cujas partes são simetricamente intercaladas e na qual os tempos narrativos são alterados em blocos narrantes (*As lesmas*), em *Relações* o autor contém o procedimento da nomeação exaustiva, fazendo-o só “a partir do que lhe é estritamente poderoso como efeito narrativo” e “naturaliza procedimentos narrativos” (Vicentini, 1993: 87), retirando o que havia de artificial em *As lesmas*.

Nos livros seguintes a *Relações*, *Fábula Fingida* e *A casa*, apesar de ainda marcados pela “racionalização e crença literária nas formas” e pela

“programação do texto em geral”, diz Vicentini (1993: 88), – procedimentos práxis difundidos em toda a obra de Heleno Godoy –, o autor não só alcança em *Fábula Fingida* o domínio narrativo de alto nível – “tecendo uma poesia narrativa num livro complexo, situado entre as novas formas da literatura do século XX e as formas da tradição, à maneira da literatura de T.S. Eliot ou Erza Pound” –, mas alia o processo de programação práxis à “naturalização” formal, cujo resultado é a escrita de *A casa*, “um livro maduro”, [...] “intenso, porém simples” (idem).

*Relações*, segundo Vicentini (1993), alcança pleno domínio narrativo por naturalizar os processos de programação da prosa práxis de forma a torná-los mais sutis e dissimulados. Nesta obra, Godoy revela “familiaridade com o trabalho da forma e com o conhecimento das técnicas narrativas que ele discute, ao invés de explicitar” (Vicentini, 1993: 89). Vicentini assinala que, com *Relações*, aumentam: a quantidade de registros e vozes narrativas; os diferentes discursos e estilizações; e, fato que despertou nossa atenção, a existência de diferentes narradores. Neste último caso, o que permite o leitor perceber a presença de narradores distintos não é o espaçamento entre o discurso desses narradores ou diferentes espécies de prosa, a exemplo de *As Lesmas*, mas a existência de marcas “internas, específicas e parcimoniosas” (Vicentini, 1993: 91) na maneira de narrar de cada um deles.

Compõem o livro oito narrativas. Nenhuma delas é titulada – são denominadas segundo numeração ordinal e narradas por onze narradores diferentes (a **Oitava** possui três)<sup>24</sup>. Fato significativo as narrativas não serem nomeadas e o livro chamar-se **Relações**. Tal fato, conforme avalia Vicentini (1993), força a compreensão do aspecto formal da obra como elemento central para que o leitor possa compreendê-la. Explica a autora: “ ‘Relações’ é uma narrativa voltada sobre si mesma, que busca na sua forma seu sentido, à beira de uma escrita anti-social” (Vicentini, 1993: 90). Nessas oito narrativas são contados episódios da vida de alguns dos membros não de uma família específica – como Sete-Sóis e Sete-Luas (do *Memorial do Convento*, de José

---

<sup>24</sup> Esta é uma leitura possível. Outra leitura que pode ser feita é a de que a **Primeira** e a **Terceira** narrativas comportam mais de uma voz narrativa cada uma, de forma que a obra possuiria, então, mais de onze narradores.

Saramago)<sup>25</sup> ou de uma família Buendía, (dos *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez) –, mas de uma família qualquer, sem referência de sobrenome.

A **Primeira** é sobre o velório da avó da família, em 31 de dezembro de 1967; a **Segunda**, do avô que definha, perdendo gradativamente a sombra, os órgãos, e os membros de seu corpo; a **Terceira** conta a conturbada relação de um dos irmãos com seu filho; na **Quarta**, de estrutura dialogal entre o narrador (um irmão) e um interlocutor desconhecido pelo leitor, a voz narrativa comenta episódios da vida de sua mãe (a avó da **Primeira**): a relação com o esposo (protagonista da **Segunda**), com a filha epilética (protagonista da **Quinta**) e com “aquela doença”; na **Quinta**, fala-se da tia epilética que vive com pai – após a morte da mãe – e que sonha (ainda) em se casar; na **Sexta** é narrada a vida de uma das tias e o adultério que cometeu com o farmacêutico; a **Sétima** fala de um tio cujo joelho direito se deslocava; por fim, a **Oitava**, “ponto de união com a primeira” (Vicentini, 1993: 93), são três versões da vida tragicômica (ou sério-cômica) do bisavô que ficou doido.

O bisavô, que “deve ter adoecido mais ou menos em mil novecentos e nove, mil novecentos e dez”, foi louco por 52 anos até sua morte. Gostava de fazer fogo para se aquecer e caminhar com um pedaço de pau na mão. De acordo com a “madrinha”, terceira narradora da **Oitava**, o bisavô da família viveu nos fundos da casa de um de seus irmãos e depois na de um de seus sobrinhos. A avó, falecida de câncer no útero (apesar de “tanta aplicação”, tanto tratamento” (dirá o narrador da **Quarta**), e cujo marido é o homem que viveu com falência múltipla de órgãos, trouxe ao mundo muitos rebentos. As filhas: uma que morreu nova ainda, de “câncer no osso, na clavícula”; outra, a “tia solteira” que tinha “seus desmaios, seus óculos, seus remédios” e que “implicava com o pai”, tendo como ideal de vida um casamento que nunca se consumou; uma que ficou viúva; outra que foi morar perto da casa do pai depois de casada; uma que, após um relacionamento extra-conjugal com o farmacêutico, imergiu na reclusão religiosa. Os filhos: um que negociava com porcos; um que era dono de uma venda (protagonista da **Sétima**); um, chofer

---

<sup>25</sup> Em entrevista, o autor revelou-nos só ter lido esse romance, e foi o primeiro desse escritor que ele leu, em 1982, depois de sua volta dos Estados Unidos.

de caminhão (o “pai” da **Terceira**); outro advogado; outro, vereador; enfim, um, vice-prefeito – cujo amigo morou na casa da família “aqueles anos todos, ora” (nas palavras do narrador da **Quarta**). Para completar, a matriarca da família ainda foi responsável pela criação de sua irmã mais nova, chamada “madrinha” por todos (narradora da terceira narrativa da **Oitava**).

Como se pode perceber, *Relações* não conta a história integral de uma família, mas histórias que têm como ponto de contato alguns temas e um mesmo grupo de personagens com laços familiares. Ao mesmo tempo em que as narrativas podem ser lidas isoladamente (cada uma contém um núcleo narrativo específico), o leitor tem a possibilidade de, inter-relacionando-as, montar o “quebra-cabeças genealógico” que o livro é. Feito o levantamento da árvore dessa família da cidadezinha interiorana, chega-se ao todo, a

um quadro espacial que se apresenta completo no tempo – uma fotografia (que não é a da capa do livro) – e que, tendo contado algumas estórias, não conta, entretanto, nenhuma estória, contando todas as estórias possíveis. Pela fotografia, reconhece-se um conjunto de personagens, insinuam-se algumas ações, relatam-se, através disso, vidas. (Vicentini, 1993: 91).

A realidade fictícia, portanto, a que o leitor tem acesso, está fragmentada. A fotografia, neste caso, é uma percepção da aparência final da família em questão, e não a verdade a seu respeito. O resultado final do livro, segundo Vicentini (1993), pode ser entendido como um conjunto de relações familiares sob uma superfície, uma foto. Ainda conforme esta autora, a fragmentação desse mundo é indício de que Heleno Godoy não é um “narrador autoritário” e que tampouco busca certezas ou monismos no mundo de nosso tempo.

Assim, *Relações* são histórias independentes e/ou, concomitantemente, inter-dependentes, segundo a leitura que se fizer da obra. Vicentini (1993) alega que é um livro de contos e de uma saga familiar. Contos porque são narrativas com situação específica, narradores e personagens diferentes. Uma única narrativa, pois difunde pontos em comum entre elas: as narrativas ou inscrevem-se no hiato entre 1910 e 1967 (**Primeira, Terceira, Quarta, Sétima**) ou vão um pouco além dele (**Quinta e Oitava**); a maior parte das narrativas também se inscreve no espaço da cidadezinha de traçado “quadriculado”.

E o que disse o autor sobre *Relações* ser um livro de contos ou romance “saga familiar”?

Em entrevista concedida por correio eletrônico<sup>26</sup>, Heleno Godoy falou um pouco a respeito dessa ambigüidade em *Relações*. Quando escrevera *As lesmas* (publicado em 1969), disse estar preocupado em fazer um romance novo, diferente do que até então se fizera no Brasil com relação ao gênero. “Eu queria fazer um romance diferente, mas ainda romance, não uma outra coisa”, um livro que questionasse o gênero em si. Mesmo assim, *As lesmas* não o satisfizera no aspecto formal<sup>27</sup>.

Em começos da década de 70, Heleno Godoy, acrescentando à sua antiga preocupação de questionar a forma romanesca, teve a idéia de escrever um livro de contos que, por sua vez, também fosse um questionamento desse gênero. Como isso se deu? O autor afirmou não querer um romance “saga familiar”, cujo começo seria a história do bisavô e o fim a história do neto que se tornaria escritor e escreveria o livro. Segundo ele, à medida que percebeu que seu novo livro poderia tornar-se um romance desse gênero, desistiu do romance e passou a pensar na forma do conto. Porém, algo que não se assemelhasse à forma convencional do conto. Manifestou-se interessado, segundo afirmou em entrevista, em também pôr em xeque as formas tradicionais da “narrativa curta”

de forma que as narrativas do livro fossem, cada uma, um modo diferente de narrar, um exercício diferente de pontos de vista, um experimento diferente quanto à forma do conto. Por isso não quis chamá-las de contos, mas de ‘narrativas’, pois elas violavam, umas mais, outras menos, a forma tradicional do conto.

Além disso, acrescenta o entrevistado, procurou evitar que seu futuro trabalho fosse, conforme Rubem Braga, como *Vidas Secas* – um romance desmontável. “Se houvesse um romance, o leitor (e sua leitura do livro) é quem o construiria, não eu”. Em vez de um “romance desmontável”, um “romance montável”. Levado a cabo em sete anos, entre abril de 1973 e março de 1980, este processo criativo e questionador deu à luz *Relações*.

<sup>26</sup> Entrevista respondida em 11/04/2004.

<sup>27</sup> Numa outra entrevista, anterior, concedida ao repórter Tagore Biram (DM Cultura, 29/12/1981) ele já afirmara o mesmo, que *As lesmas* não o satisfizera quanto à forma. Também disse que *Relações* nasceu de uma fusão entre os dois gêneros, romance e conto, “que defino como um livro de narrativas”.

Por si mesma, a discussão “a qual gênero literário pertence *Relações*” valeria uma dissertação como esta. Não obstante não seja o ponto fulcral de nosso estudo, dedicar-lhe algumas linhas é válido na medida em que, mesmo indiretamente (o que não diminui sua importância), a discussão liga-se à nossa questão: como se constroem os diferentes *ethos* discursivos dos narradores. Que significado isso tem para o engrandecimento estético da obra? Que proposta o autor faz, ao escrever tal livro, à literatura brasileira, com quem pretende dialogar?

Mais interessante do que (re)afirmar que *Relações* é um livro híbrido, que aglutina características do conto e do romance, será discutirmos a *ordem de manifestação* das propriedades “contísticas”<sup>28</sup> e romanescas que se fazem sentir no decorrer de sua leitura. São *características* de romance e conto que o livro apresenta. Porém, *Relações* não é um nem outro, mas narrativas.

A força “contística” de *Relações* advém da imbricada urdidura da *significação* temática das oito narrativas com a “intensidade” e “tensão” (Cortázar 1993:157) no tratamento literário delas. Estas são características que, segundo Julio Cortázar, dotam o conto de um poder de seqüestrar momentaneamente o leitor. Enquanto o tema significativo converte o individual, um mero episódio doméstico, em síntese de certa condição humana, a intensidade e a tensão obrigam o leitor a continuar lendo; prendem sua atenção e isolam-no de tudo o que o rodeia para depois [...] voltar a pô-lo em contato com a vida de maneira mais enriquecida e profunda (mas isso não é característico da arte e da literatura em geral?). Em nossa opinião, as oito narrativas, umas mais outras menos, são prenes dessa força. Que leitor não se compadece da “traidora” da **Sexta**? Qual outro que não se lembrará com ternura da avó, na **Quarta**, “arrumando o vestido, a manga da blusa”?

O que o escritor argentino chama intensidade num conto, consiste em eliminar quaisquer idéias ou situações intermediárias, “recheios ou frases de transição” (Cortazar, 1993:157) permitidos – até mesmo exigidos – no romance. Segundo ele, o romance, essa “redução ao verbal de um pequeno

---

<sup>28</sup> Recorremos ao neologismo para empregar um adjetivo que faça referência às propriedades de conto em *Relações*, assim como empregamos o adjetivo “romanesco” para nos referirmos às propriedades do gênero romance existentes na obra.

fragmento da realidade” (Cortázar, 1993: 62) – nem tão estreito quanto o conto, nem tão vasto quanto a vida –, se desenvolve no tempo da leitura, sem outros limites senão no esgotamento da matéria romanceada. Diferentemente do conto, cujo ponto de partida já é a noção de limite, temático e físico (sua curta extensão), o romance busca construir verbalmente uma totalidade de mundo. O raciocínio de Cortázar ao comparar o conto ao romance é interessante: por analogia, o conto está para a fotografia; o romance para o cinema.

Citando Henri Cartier-Bresson, Cortázar argumenta que é próprio da fotografia (e, por ilação, do conto) recortar um fragmento da realidade de forma tal que esse recorte “atua como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (idem *ibidem*). No cinema – bem como no romance –, a captação da realidade ampla e multiforme é conquistada mediante o desenvolvimento de elementos parciais. O romance progressivamente acumula seus efeitos sobre o leitor; o (bom) conto atá-nos firme, desde sua primeira frase, sem chance de escapatória. Em *Relações* podemos *discernir* a existência dessas duas características, não *dissociando* uma da outra, mas entendendo a ordem em que se manifestam.

Num primeiro momento, *Relações* se apresenta como um livro de contos. A começar pela enumeração<sup>29</sup> deles. Mas acrescente-se: contos nada convencionais, pois são chamados “narrativas”, algumas delas de estrutura assaz hermética (como é o caso da **Primeira**). Se lidas a **Quarta** ou a **Sétima** – esta porque afirma, logo de início, ser uma *narrativa* (“Fosse ele [o protagonista] o responsável pela sua narrativa e ela seria elíptica”); aquela por ser a simulação de um diálogo informal entre duas pessoas (sendo que uma delas se nos afigurará como narrador) –, estamos persuadidos: não se trata de contos *sui generis*, e aceitamos a alcunha de “narrativas”, entendendo-se a polissemia do termo como “histórias de vida” e gênero textual. A força “contística”, pois, se manifesta ao abriremos o livro e começarmos a leitura.

Em contrapartida a ela, mas sendo-lhe solidária, a força romanesca de *Relações* (constituir um mundo fictício em sua totalidade), vai se dando a conhecer à proporção que o leitor progride na leitura até vislumbrar, por motivo

---

<sup>29</sup> Vicentini (1993: 98) recorda que a “enumeração pura e simples das narrativas lembra o **Decameron** (de Boccacio), que é uma narrativa sob moldura”.

da possibilidade que a obra lhe fornece de estabelecer relações (de parentesco) entre os personagens e relações (discursivas) entre as próprias narrativas, uma narrativa maior<sup>30</sup>. O caráter romanesco não substitui o de “livro de contos”: coexistem em simbiose. O leitor abre um livro de contos – incomuns – e, finda a leitura, pode fechar um romance.

O interessante é que o *romance Relações* pode surgir, independentemente da ordem de leitura das narrativas. Vicentini explica que “é possível arrumar uma outra ordem para as narrativas”, o que não impede o leitor de entender a história maior. *Relações*, segundo ela, é uma narrativa cíclica, que volta do fim ao início e vice-versa (Vicentini, 1993: 99). A **Oitava** e a **Primeira** auxiliam o leitor a ordenar no tempo as histórias contadas nas outras narrativas, pois centram-se em fatos importantes para a história da família<sup>31</sup>. Além disso, diz Vicentini (1993:98): “Dentro de cada uma delas [das narrativas], há fusões de tempo, um acontecimento remetendo a outros momentos que vão sendo discernidos a partir dele”. Assim, temos: a **Quarta** trata de acontecimentos anteriores à **Primeira**; a **Quinta**, de fatos posteriores a esta; a **Segunda**, de fatos posteriores à **Quarta**.

Um efeito direto dessa fusão de tempos é que *Relações*

aponta para uma analogia com o tempo mítico – o tempo cíclico, das estações que vão e vêm na vida, das gerações que se sucedem e que se enlaçam pelas semelhanças de caráter, psicologia, semelhanças físicas, estórias contadas, estórias de vida. (Vicentini, 1993:99).

Tal fusão só é plausível, argumenta Vicentini, “porque os narradores são diferentes e, possivelmente, um não internalizou a narração do outro” (idem).

Vicentini (1993: 97) alega que essa multiplicidade de narradores em *Relações* evidencia no autor uma sólida “autoconsciência desenvolvida e deliberadamente explorativa” do fazer literário – através dela, Godoy demonstra conhecer o princípio da moderna técnica ficcional segundo a qual o escritor

<sup>30</sup> Em entrevista, disse-nos Godoy que o título de seu livro saiu de *Relações Perigosas*, de Chordelos de Laelos, em que, na sua opinião, “relações sexuais, de parentesco e lingüísticas são levadas a quase um paroxismo”.

<sup>31</sup> Não significa dizer que são, respectivamente, os marcos inicial e final da história família. O pai do “bisavô louco”, ao doar terras para a Igreja, no início da história da cidade (a **Sexta** faz referência a esse fato), poderia ser tomado como marco fundador da família. A morte da avó, de câncer no útero, também não representa o fim da narrativa da família-tema. A **Quinta** remete a acontecimentos posteriores à morte da avó e do avô.

deve ser mais dramático que assertivo, deve mais mostrar do que narrar (postulados essenciais, segundo Vicentini, de Gustave Flaubert e Henry James). Além disso, acrescenta a autora, a grande quantidade de vozes narrativas deixa patente que não é possível fugir do autor implícito – “aquele que organiza a narrativa tal qual ela se apresenta ao leitor e imprime-lhe certa unidade” (idem).

Concordamos com Vicentini quando diz que os narradores de *Relações* são diferentes “psicológica e estilisticamente falando, mas todos narram com contenção e elipticamente” (ibidem). No entanto, não nos parece correto quando ela acrescenta a isso a idéia de que os narradores “mantêm uma distância moral grande dos acontecimentos mas introduzem uma simpatia inevitável em relação aos seus personagens” (idem ibidem). Discordamos de Vicentini no que diz respeito à “distância moral grande” dos narradores, pois pensamos que os narradores não se isentam de julgamentos morais sobre o que narram. Quanto à “simpatia”, em que acepção a palavra está sendo usada? Se empregada no sentido técnico do *pathos*, concordamos com a autora. Se empregada no sentido comum, alguns narradores são de fato simpáticos com seus personagens (o narrador da **Quarta** com a protagonista, sua mãe; o da **Terceira**, com o filho rebelde); outros, porém, não lhes têm senão desprezo (como é o caso da **Quinta**), alguma ironia (**Segunda** e **Sétima**)<sup>32</sup>.

Na **Sexta** narrativa, por exemplo, o narrador, no afã de expor a vida de opressão a qual a protagonista fora submetida – pois fora obrigada a casar-se com um homenzinho “feio e fraco, dominado pelo pai, minúsculo perto dele” –, condena a atitude do sogro da mesma.

Conforme o excerto:

que paciência ela sempre teve, paciência para agüentá-lo todos os dias [...] trabalhando na loja o dia todo, enquanto o pai tecia suas manobras políticas, mandando indagar quem era que tinha chegado na cidade, o que tinha vindo fazer, *era isso mesmo seu sogro*, e ele se orgulhava disso [...] sentia-se dono da rua, da praça, da casa, do filho, aquele que dormia a seu lado, usava-a com certa regularidade,

<sup>32</sup> Por motivo de *Relações* ter sido indicado como obra literária para os vestibulares da UFG e UCG, o “Posfácio” de Vicentini (1993) foi escrito para um público não especializado, o que nos faz pensar num possível motivo para que a autora não aprofundasse em termos técnicos ou discussões (desta natureza) mais densas que a obra suscita.

os filhos vindo com regularidade também, *até quando isso duraria?* (**Sexta**, grifos nossos).

Parece-nos claro que o narrador, ao contrário de manter-se moralmente distante do que narra, promove um julgamento moral contra as atitudes coronelistas do sogro da personagem principal. Mais: o fim do excerto é uma indagação que condensa o sofrimento da personagem e aflora a indignação do narrador (e da própria protagonista, afinal, quem pergunta “até quando isso duraria”?) com relação sua à condição.

Outro exemplo do não distanciamento moral do narrador face à sua narração se faz notável na **Quinta**: contando a vida caseira e monótona da “tia epilética” da família – “Sua situação nunca era diferente, seus remédios sempre os mesmos, a casa estava sempre limpa e brilhando, noivo não tinha, ainda não tinha” –, o narrador, usando de seu conhecimento sobre a personagem, constrói ironicamente no trecho abaixo seu julgamento moral (na repetição do advérbio “sempre”, em destaque) em relação à exigência de ideal de vida que a personagem tinha para si.

O pai, esse sempre estava errado, os sobrinhos e sobrinhas, sempre errados, as cunhadas, sempre erradas, os irmãos, a mãe quando vivia... *Sua vida estava errada se ela envelhecia e ainda não se casara.* (**Quinta**, grifo nosso).

Escusado dizer que, quanto à “simpatia inevitável” (entendendo-se o emprego de “simpatia” no senso-comum) dos narradores em relação a seus personagens, os trechos em questão evidenciam, respectivamente, simpatia e antipatia do narrador em relação àqueles que protagonizam os fatos narrados.

Além de responsável pela desorganização dos tempos narrativos – ao mesmo tempo em que revela um escritor refinado –, essa multiplicidade de narradores em *Relações* desempenha dentro da obra a tarefa do controle do distanciamento/aproximação do leitor com a matéria narrada. Essa distância, lembra Vicentini (1993: 97), “estipula o grau em que cada um se envolverá na narrativa”. O argumento de Vicentini para isso é que

Ao colocar pessoas de uma mesma família narrando os acontecimentos, o autor implícito encontra a técnica fundamental para despertar no leitor a mesma simpatia que ele tem pelos personagens (idem).

Novamente questionamos o que diz Vicentini sobre *Relações*. Quando afirma que são colocadas “pessoas de uma mesma família” narrando os acontecimentos, não nos parece que esteja correto. Exceção feita à **Quarta** e à **Oitava** (nesta, o primeiro narrador é neto do bisavô louco; o segundo não se identifica; a terceira narradora é filha dele, do bisavô da família), em que os(as) narradores(as) claramente identificam-se como pessoas da família, das outras narrativas é impossível afirmar o mesmo. A obra não fornece elementos suficientes para afirmarmos isso com a evidência com que Vicentini o faz.

Em nossa reflexão, os pontos de vista diferentes – motivados pelos diferentes *ethos* discursivos que os narradores constroem – induzem o leitor a ater-se a detalhes (para melhor compreensão dos fragmentados fatos) e conseqüentemente a pensar sobre o que está sendo narrado. Por fim, a existência de diferentes narradores proporciona ao leitor uma gama maior de emoções sobre o que é narrado.

Na já referida entrevista ao DM Revista (Diário da Manhã, 29/12/81), Heleno Godoy, dentre as preocupações estéticas que teve com seu livro (discutidas anteriormente), também esteve atento em reforçar o caráter ficcional de *Relações*. “Minha preocupação é fazer com que o leitor leia o livro sabendo que está lendo uma obra de ficção”, declarou. Não intentava causar nos leitores somente o prazer emocional, mas o prazer crítico, desde que percebessem que em *Relações* havia – e há – a preocupação em “questionar as formas do discurso”.

Na também já referida entrevista que o autor nos concedeu por correio eletrônico, Godoy novamente falou desse mesmo significado da multiplicidade de narradores no interior de *Relações*. Diante da impossibilidade de controlar a leitura que os leitores fariam de sua obra, as variadas vozes narrativas foram pensadas no fito de tentar conduzir o leitor a

ver cada coisa e cada aspecto do livro de um modo diferente, sem cair na mesmice de uma só focalização [...] Ao criar uma multiplicidade de pontos de vista ou de narradores, cada vez tento propiciar uma emoção nova – só o entendimento ou a percepção disso já atenua a emoção pura, para despertar a razão e o posicionamento crítico. Assim, concordo que cada narrador cria uma emoção diferente [no leitor], como você diz, “uma gama variada de emoções”, apenas não nos esquecendo de que, para cada uma,

haverá uma razão diferente. E são essas razões diferentes que eu quero que o leitor perceba.

Vê-se que Godoy propõe com esses muitos narradores um diálogo (uma advertência?) com os leitores: que pensem a respeito do que estão lendo; que critiquem, indaguem e desconfiem dos narradores (sendo diferentes, vêem o mundo sob aspectos díspares. Em qual deles devem os leitores se fiar?); que os leitores busquem soluções no elaborado dédalo lingüístico-discursivo para algumas questões (a implacabilidade do tempo, na **Quarta**; a violência doméstica contra a mulher, na **Sexta**; o desejo que se converte em obsessão, na **Quinta**; a reificação do ser humano, na **Segunda**) que *Relações* encerra. Ler *Relações* não é se deixar levar pela história contada (não há uma história que flui), mas construí-la conjuntamente com os narradores, concordando ou discordando deles; é sentir a aspereza da linguagem e construir, partindo desses índices lingüísticos próprios do livro, significados. Terreno arenoso, a linguagem em *Relações* (e na obra de Godoy como um todo<sup>33</sup>) é fator de incômodo (intencional, atributo da obra de arte consistente) que leva ao prazer estético. Sartre, em *As palavras*, escreveu que sua descoberta do mundo se deu através da linguagem e, por isso, tomou “durante muito tempo a linguagem pelo mundo<sup>34</sup>”. É isso que *Relações* faz: convida o leitor a viver a(s) história(s) narrada(s) desde que este se atenha às construções lingüístico-discursivas para viver o mundo fictício ali composto na e pela evidência do trabalho com a língua.

Além desse diálogo com o leitor, a criação de muitos narradores contando histórias diferentes, mas que, costuradas, formam uma única história, é, a seu turno, outra proposta de diálogo com o campo literário (Bourdieu, 1996) em Goiás e no Brasil. Se, como dissemos, *Relações* possui características do conto e do romance, e a multiplicidade de narradores

---

<sup>33</sup> Para ficarmos com dois exemplos desse gosto do escritor pela problemática da linguagem na obra do autor: 1) *Fábula Fingida*, tal como *Relações*, funde gêneros literários: o épico (é contada uma história) ao lírico (é também um poema de amor); 2) Em *A ordem da inscrição*, a linguagem, “o uso das formas poéticas”, precisa ser resgatada pelo deus da poesia. O autor relê o mito de Orfeu: em *A ordem...* o deus da poesia não resgata Eurídice das profundezas do Hades; deixa lá “as ordenações do dia, as obrigações domésticas [...] tudo aquilo que o afasta de sua verdadeira e única musa amada: a linguagem poética sempre esquiva e tão sofridamente perseguida e desejada” (Carneiro dos Santos, 2004: 14).

<sup>34</sup> SARTRE, Jean Paul. *As palavras. (Les mots)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Tradução J. Guinsburg.

(segundo explanado neste tópico) concorre para nutrir esse hibridismo, podemos afirmar que tal multiplicidade é um recurso da obra que se propõe a algo novo. Como o campo literário lidou e lida com isso – o novo?

Em suma, *Relações* é uma obra que, voltada à forma, ao desafio de problematização e inovação lingüística, trilha, segundo explica Vicentini (1993:90), pelas veredas abertas por obras de importantes autores da história da narrativa no Brasil – Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Samuel Rawet, Osman Lins –, dedicando-se ao artesanato da forma, da palavra, da sintaxe, da dubiedade narrativa, e escrevendo “uma narrativa que não tende ao drama, mas ao jogo do narrador com sua matéria verbal” (idem), e cujo resultado final poderia ser melhor sintetizado nem pela imagem da fotografia, tampouco pelo filme. Mas pela imagem de fotografias superpostas, em efeito de um holograma, que, a cada movimento (de leitura), altera sua imagem aparente, e, conseqüentemente, nossa percepção do mundo ali retratado.

## 2

### O *ETHOS* DISCURSIVO E A PROGRESSÃO TEXTUAL

Todo ato de tomar a palavra – falar ou escrever – implica na construção de uma imagem de si. Partamos desse pressuposto. À medida que falamos/escrevemos, demonstramos, pela nossa própria atividade enunciativa, alguma parcela de quem somos – ou como nos encontramos no momento da enunciação. Nosso conhecimento de mundo, de língua, nossas crenças, tudo é concatenado no discurso de forma a fornecer a nosso(s) interlocutor(es) um pouco de nossa dimensão humana. Falar ou escrever deixa de ser a articulação de fonemas em morfemas, que se articulam em palavras, que, por sua vez, articular-se-ão em frases... para tornar-se uma apresentação (na maioria das vezes não deliberada) de si mesmo. Sendo assim, um locutor, ao falar, não tem a obrigatoriedade de falar explicitamente de si, de suas virtudes (ou defeitos). A enunciação – através das marcas que vai deixando no enunciado – se incumbe de fazê-lo.

Eleger um candidato, dentre tantos, à presidência da república; confiar na palavra de um desconhecido para receber ajuda; receber uma nota promissória numa negociação comercial; seduzir, envolver-se afetivamente com alguém... até nas relações sentimentais é inevitável que os participantes (re)façam, ininterruptamente, ou mantenham a imagem que têm um do outro, a imagem que crêem que o outro faz dele, e – fato que nos interessa – a imagem que constroem (discursivamente) de si próprios. Apesar de poucos, os exemplos aqui expostos nos induzem a pensar que um falante, para construir sua identidade por vias discursivas, não prescinde de um conhecimento técnico sobre a linguagem, mas pode fazê-lo durante suas prosaicas e quotidianas trocas verbais, e isto ocorre de modo tão natural que nem sempre os falantes se dão conta dessa atividade que empreendem.

Mas a que isso se destina? Os falantes, em determinados contextos, de tão cientes e ciosos do uso que podem fazer da língua, isto é, de colocá-la em funcionamento (para usar um termo de Benveniste), buscam causar boa, ou – por que não? – má impressão em seu(s) interlocutor(es). Variando conforme as circunstâncias e segundo o projeto de dizer que cada falante pode apresentar, a construção lingüístico-discursiva da identidade não passa obrigatoriamente por uma formulação sincera, mas pode constituir-se numa artimanha. Em todos os casos, essa construção é realizada com formas lingüísticas – algumas mais outras menos explícitas. Observar algumas delas pode auxiliar-nos a compreender a inserção dos sujeitos na e pela linguagem; compreender determinadas formas de manifestação da subjetividade na linguagem.

## **2.1 Ser ou não ser: a subjetividade na linguagem**

### **2.1.1 Na lingüística contemporânea**

Se olharmos para a forma como foi tratada a questão da subjetividade na linguagem ao longo do século XX, veremos que, inicialmente, não foi um tema fulcral no/ e para o surgimento da ciência Lingüística. Em virtude de uma escolha epistemológica, a língua, para Saussure, como objeto de estudo da nova ciência que se constituía, devia ser encarada sobre critérios objetivos de análise. Critérios objetivos, para este lingüista, significava falar da língua como um sistema fechado, anterior a e independente de seus usuários. Qualquer tratamento da língua em uso, isto é, das manifestações da fala, implicaria abordar questões que não interessavam (e possivelmente comprometeriam) a consolidação da Lingüística. Passado o primeiro momento, e fundadas as bases mínimas para o desenvolvimento desta ciência, veremos que a situação manteve-se: o Estruturalismo consolidou e difundiu o que Saussure postulava, a saber, que a língua é a “parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la”, e cuja existência se concretiza no contrato estabelecido entre os membros de uma dada comunidade. Produto assimilado passivamente pelo indivíduo, a “reflexão nela

[na língua] intervém somente para a atividade de classificação”<sup>35</sup>. Conceber a subjetividade da/na língua, ou da/na linguagem, parecia impossível dentro do arcabouço estruturalista.

Parecia. Émile Benveniste, primeiro autor estruturalista a pensar a subjetividade como algo inerente ao fenômeno da linguagem, em seu artigo “Subjetividade na linguagem”<sup>36</sup>, escreveu que a linguagem está na natureza do homem. “Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a”. É na e pela linguagem que o homem se constitui subjetivamente, pois ela contém formas lingüísticas próprias para a expressão da capacidade do locutor de propor-se como sujeito. Segundo Benveniste, os pronomes pessoais “EU” e “TU” são as formas responsáveis para indicar a “pessoa”. Não remetem nem a um conceito nem a um indivíduo, mas a uma realidade dialética em que um só existe discursivamente na presença do outro.

Assim, a subjetividade é determinada pelo *status* lingüístico da pessoa. “Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação da subjetividade na linguagem”, explica Benveniste. Outras classes de pronomes, para participarem do mesmo *status*, dependem dos pronomes pessoais; são os indicadores da dêixis: os advérbios, os adjetivos, os demonstrativos, que organizam relações espaço-temporais em torno do eu, o “sujeito”, a instância verbal que enuncia. Benveniste ainda aponta a expressão da temporalidade nas línguas como outro fator de expressão da subjetividade. Para este lingüista, portanto, a subjetividade só pode manifestar-se por intermédio de alguns elementos formais inerentes a todas as línguas naturais. O conjunto desses elementos aptos a desempenhar essa função Benveniste denomina Aparelho formal da enunciação.

Em princípios da década de oitenta, Catherine Kerbrat-Orecchioni, em seu *A enunciação. Da subjetividade na linguagem*<sup>37</sup>, amplia a noção da expressão da subjetividade lingüística apresentada por Benveniste. Segundo ela, a manifestação da subjetividade não está a cargo de um número restrito de

---

<sup>35</sup> SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1996 (1916). Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein.

<sup>36</sup> BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral* (Vol. 1). Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

<sup>37</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Collin, 1999. (1ª edição, 1980).

formas da língua: “tudo é subjetivo na língua” (Kerbrat-Orecchioni, 1999: 165). A afirmação não é vaga? O que seria “tudo”? De acordo com a autora, esse “tudo”, essa onipresença subjetiva, se manifesta tanto em conjuntos de textos [“ensembles textuels”] quanto em unidades textuais. Kerbrat-Orecchioni diferencia a manifestação da subjetividade em subjetividade realizada por meio de elementos dêiticos (subjetividade dêítica) e realizada pelo emprego de termos avaliativos (subjetividade afetiva ou avaliativa). Segundo ela, a subjetividade dêítica é de natureza diferente da subjetividade avaliativa ou afetiva, pois, “o emprego de [termos] avaliativos pode [...], numa dada situação de enunciação, ser contestado, porque depende da natureza individual do sujeito da enunciação”<sup>38</sup>.

Outra diferença se apresenta entre Kerbrat-Orecchioni e Émile Benveniste: para ela, a subjetividade lingüística pode manifestar-se de maneira explícita (em formas subjetivas reconhecidas como tais) ou implícita (formas subjetivas que se fazem passar por objetivas). Segundo a autora, a presença do enunciador no enunciado não precisa obrigatoriamente manifestar-se por um “eu” lingüístico, como postulava Bénveniste. “Uma descrição impessoal pode ser eminentemente ‘subjetiva’, e uma narrativa endossada por um “eu” adotar um ponto de vista universalista”<sup>39</sup> (Kerbrat-Orecchioni, 1999: 169). Em todo caso, toda seqüência discursiva carrega em si marcas de seu enunciador, mas cada uma modula em graus diferentes a existência dessa instância responsável pelo discurso (Kerbrat-Orecchioni, 1999: 189). Segundo a autora, os matizes da presença do enunciador no enunciado podem ser percebidos por meio dos seguintes indicadores: 1) presença explícita, intervenção direta do significante “eu” (ou de uma de suas variações); 2) presença indireta (através de expressões afetivas, interpretativas, avaliativas, axiológicas); 3) presença que se manifesta, enfim, através do conjunto de escolhas estilísticas e da organização do material verbal. Conclui Kerbrat-Orecchioni: a figura do locutor, variando segundo os textos, se inscreve sempre na superfície ou nas entrelinhas dos enunciados.

---

<sup>38</sup> “L’emploi des évaluatifs peut au contraire toujours, dans une situation énonciative donnée, être contesté, car il dépend de la nature individuelle du sujet d’énonciation”.

<sup>39</sup> “une description impersonnelle peut être éminemment ‘subjective’, et un récit endossé par le “je” adopter un point de vue universaliste”.

Apesar de diferentes quanto à forma de manifestação da subjetividade, as concepções de Benveniste e Kerbrat-Orecchioni mantêm um traço comum: subjaz-lhes a idéia da unicidade do sujeito da enunciação.

Com Oswald Ducrot (1987)<sup>40</sup> essa idéia, um postulado, segundo ele, mas tido pela lingüística como um pressuposto inquestionável, será revista, e substituída, em sua Teoria da Polifonia.

Ducrot diz que a “lingüística moderna” considera evidente que para cada enunciado no mundo exista um único autor responsável pelo que está sendo dito neste enunciado. “[...] sequer se cogita colocar em dúvida a unicidade da origem da enunciação” (Ducrot, 1987: 178). Na tentativa de refutar essa premissa (e de provar sua tese), o autor cria uma disciplina própria, a “pragmática semântica” ou “pragmática lingüística”, no interior da qual desenvolverá categorias de análise que lhe permitirão entender e explicar o fenômeno da polifonia. Tratemos, em linhas bem gerais, dos conceitos que ele elabora.

Em primeiro lugar, o autor define o objetivo da disciplina que cria. Se, como escreveu, todo enunciado traz em seu bojo uma qualificação de sua enunciação, esta qualificação será, para Ducrot, o sentido do enunciado. Quando dirigimos uma pergunta a um interlocutor, pretende-se que ele responda; noutras palavras, pretende-se que ele aja segundo uma exigência presente em nossa fala: responder. A exigência de uma resposta seria, na opinião de Ducrot, um efeito da enunciação sobre nosso interlocutor. Assim, a pragmática semântica (ou lingüística) estuda o que é feito pela fala a partir do enunciado. Sintetiza ele: “Para isso é necessário descrever sistematicamente as imagens da enunciação que são veiculadas pelo enunciado” (Ducrot, 1987: 164). Muitos são os aspectos de caracterização da enunciação a partir do enunciado que ela produz (por exemplo, o estudo da argumentação, as frases exclamativas, cf. Ducrot, 1987: 174-176). Dentre eles, estaremos interessados em abordar como o(s) sujeito(s) da enunciação se apresenta(m) no interior do sentido do enunciado.

---

<sup>40</sup> DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1987. Cap. VIII: “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação”.

Para que possamos falar em descrever as imagens da enunciação no enunciado, é mister diferenciar algumas categorias de análise estabelecidas por Ducrot, a saber, frase/enunciado/enunciação, significação/sentido.

Segundo o autor, a frase é um objeto teórico, uma entidade abstrata não observável, mas criada pelo lingüista; o enunciado, por sua vez, é definido como fragmento de discurso, isto é, a manifestação particular de uma frase. É possível, portanto, que uma frase seja manifestada por mais de um enunciado. Dessa forma, para caracterizar semanticamente uma frase, fala-se de sua “significação”; do enunciado, fala-se de seu “sentido”.

E “em que consiste este sentido do enunciado, que o lingüista gostaria de explicar a partir da significação da frase?” (Ducrot, 1987: 172). Consiste em, segundo o autor, tomar o sentido como uma descrição da enunciação. Ducrot postula que o que é comunicado pelo sujeito falante através do enunciado é uma qualificação da própria enunciação deste enunciado. Essa idéia, aparentemente paradoxal, supõe que toda enunciação faz, através do enunciado que veicula, referência a si mesma (idem).

Quanto à enunciação – distinta tanto da frase quanto do enunciado –, é tomada em três acepções por Ducrot. Uma que a designa como atividade psico-fisiológica na produção de enunciados; outra, que a toma como produto da atividade de um falante, ou enunciado<sup>41</sup>; uma terceira, segundo a qual a enunciação é o “acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado. [...]“É esta aparição momentânea que chamo ‘enunciação’” (Ducrot, 1987: 168). O autor faz questão de frisar que a enunciação não está ligada a um sujeito autor, enunciador. “Não digo que a enunciação é o ato de alguém que produz um enunciado: para mim é simplesmente o fato de que um enunciado aparece”. (idem).

Apresentado este quadro teórico geral, chegamos ao ponto maior da teoria da polifonia proposta por Ducrot: criticar e substituir a teoria da unicidade do sujeito da enunciação.

---

<sup>41</sup> O autor afirma que este é o sentido que atribui à palavra nos capítulos I, III e IV, de *O dizer e o dito*.

Segundo o autor, as propriedades desse sujeito enunciativo unitário são: 1) produzir os enunciados; 2) ser responsável pelos atos ilocutórios presentes nos enunciados; 3) ser designado nos enunciados pelas marcas de primeira pessoa (c.f. Ducrot, 1987: 178-179). No entanto, atribuir essas três propriedades a um sujeito único é, no mínimo, problemático. Se se tomar um enunciado, mesmo simples, num diálogo com um grau de complexidade um pouco maior, a tese da unicidade apresenta dificuldades para sustentar-se. Por exemplo, se um locutor L responde a uma censura de seu interlocutor I: “Ah, eu sou um imbecil?” L é o produtor dessas palavras, o ser designado por *eu*, explica Ducrot. “Mas a responsabilidade do ato de afirmação realizado no primeiro enunciado certamente não é L quem assume, [...] ao contrário, L o atribui a seu interlocutor I” (c.f. Ducrot, 1987: 180-181). Assim sendo, Ducrot propõe ser necessário distinguir “enunciador” de “locutor”.

Por definição, o locutor é o ser a quem se deve imputar a responsabilidade do enunciado. O pronome “eu”, bem como outras marcas de pessoa, se referem a ele. Em muitos casos, ele é distinto do autor empírico do enunciado - o enunciador (falante). Exemplifica Ducrot: quando assinamos um abaixo assinado escolar (“Eu,....., autorizo meu filho(a) a.....”) que um filho nos traz. Embora eu não seja o autor empírico deste texto (quem o é? A secretária da escola? A diretora?), uma vez que o assinei, serei seu locutor pois, ao mesmo tempo em que me torno responsável por ele, sou designado pelas marcas de primeira pessoa presentes no texto.

Ademais de o locutor poder ser diferente do sujeito falante, Ducrot lembra que há enunciações que não são tomadas como produto de uma subjetividade individual – os enunciados denominados “históricos”<sup>42</sup> por Benveniste. Eis porque a definição de enunciação de Ducrot não faz menção à existência obrigatória de um autor ou de um receptor. Para ele o essencial da enunciação é que ela seja “objeto das qualificações contidas nos sentidos” (Ducrot, 1987: 184) dos enunciados, não havendo a obrigatoriedade de uma fonte. “Quero poder dizer que a existência de uma fonte e de um alvo estão entre as qualificações que o sentido atribui (ou não) à enunciação”. (idem).

---

<sup>42</sup> Enunciados que se caracterizam por não veicularem, nem explícita nem implicitamente, marcas de primeira pessoa, não atribuindo a nenhum locutor a responsabilidade da enunciação.

Ducrot não faz da relação enunciador/enunciação uma relação *necessária e unívoca*, por isso sua teoria abre margem para que a descrição de uma enunciação seja(m) a(s) imagem(ns) do(s) eventual(is) autor(es) de uma enunciação .

Feita a distinção entre locutor (ser discursivo) e sujeito falante (ser empírico), Ducrot propõe – agora no âmbito da noção de locutor – a distinção: “locutor enquanto tal” (L) e “locutor enquanto ser do mundo” ( $\lambda$ ). Ambos são seres discursivos, construídos no sentido do enunciado, e cujo estatuto metodológico é diferente daquele do sujeito falante. Responsável pela enunciação, L é considerado enquanto tem essa propriedade. Ao passo que  $\lambda$  é “uma pessoa ‘completa’, que possui, entre outras propriedades, a de ser a origem do enunciado” (Ducrot, 1987: 188). Embora discursivos, ainda assim L e  $\lambda$  são diferentes.

Um exemplo a que Ducrot recorre, ilustrativo da distinção  $\lambda$  – L, vem da retórica aristotélica. A persuasão, conforme analisada na *Retórica* de Aristóteles, é, na perspectiva do orador, a construção de uma imagem favorável de si mesmo. Tal imagem é denominada *ethos*. Entenda-se pelo termo o caráter que o orador dá a si mesmo pela fala, não se tratando de afirmações auto-elogiosas à própria pessoa no conteúdo de seu discurso [...], mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação [...], a escolha das palavras, os argumentos. Na terminologia ducrotiana, o *ethos* está ligado ao locutor enquanto tal (L) – só enquanto enuncia ele é dotado de determinados caracteres que fazem a enunciação aceitável ou não. O que o orador poderia dizer abertamente sobre si diz respeito a  $\lambda$ , ao ser do mundo que não está em evidência durante a enunciação.

Segundo Amossy (1999: 15), é a primeira vez que se fala sobre o *ethos* discursivo na ciência lingüística. No entanto, Ducrot não tece reflexões adicionais sobre este conceito. Seu interesse neste capítulo de *O dizer e o dito* está em comprovar a natureza polifônica de determinadas enunciações, fazendo contraponto à tão difundida idéia da unicidade do sujeito enunciador. Conforme disse o autor, a existência de uma fonte enunciativa é uma qualificação possível que o sentido do enunciado atribui à enunciação.

Desta forma, apesar de sua concepção de manifestação da subjetividade lingüística nos parecer assaz refinada em termos epistemológicos, não nos ateremos aos postulados deste autor na medida em que decidimos estudar neste trabalho algumas manifestações lingüístico-discursivas da constituição da subjetividade de narradores de narrativas literárias. Muito embora as narrativas analisadas apresentem o fenômeno da polifonia, nosso interesse será observar como essas entidades intradiegticas constroem, a partir de como narram, a imagem discursiva de si próprias. Ater-nos-emos, portanto, à concepção de *ethos* discursivo proposta por Dominique Maingueneau.

Mas, antes de chegarmos lá, como o problema da subjetividade na linguagem se configurava nos tempos em que o pensamento lingüístico não se sustentava como discurso científico?

### 2.1.2 Antes da Lingüística

Os antigos, diz Ruth Amossy (1999: 10), designavam pelo termo *ethos* – “*ethé*” – a construção feita pelo falante, no momento de seu pronunciamento, de sua própria imagem, imagem cujo destino seria garantir o êxito de seu ato de fala – do empreendimento oratório [“de l’entreprise oratoire”]. Neste capítulo, dedicar-nos-emos um pouco à origem do conceito de *ethos*, seu desenvolvimento histórico e seu *status* de ponto de inflexão teórica entre várias disciplinas – das ciências da linguagem ou não. Tudo isso na tentativa de, na medida do possível, fazer com que ele se torne compreensível, relevante e útil para nossos propósitos de análise lingüística. Muito embora os autores lidos que tratam dessa noção tenham apresentado<sup>43</sup> trajetórias que constroem diferentes concepções de *ethos*, tentaremos expor algumas noções que o envolvem.

#### 2.1.2.1 A retórica: antes da Retórica e da Pragmática

A literatura grega, via fundamental de acesso à cultura da Grécia Antiga, estava “em larga medida moldada pela retórica” (Alexandre Júnior, 1998: 12),

---

<sup>43</sup> Ekkehard Eggs (1999: 32-33) lembra que, à exceção dos trabalhos de Dominique Maingueneau, o *ethos* está praticamente ausente das atuais pesquisas lingüísticas, em pragmática e em teoria da argumentação.

pela eloqüência oratória, mesmo antes da fundação da ciência retórica. Desde a época do *aedo* maior, Homero, a Grécia já era eloqüente e se via envolvida com a questão da arte de bem falar. A *Ilíada* e a *Odisséia*, repletas de conselhos, assembléias e discursos, são mostras de que falar bem era da mesma importância, para o herói ou para o rei, que saber guerrear. Os poemas elegíacos e líricos, por exemplo, estavam “impregnados de estruturas discursivas de inspiração retórica e intenção persuasiva” (idem). No gênero dramático, a tragédia continha discursos em forma de diálogo, complementados pelas intervenções do coro, “em forma de exposição” (ibidem).

A *priori*, a retórica era entendida como *techné*, como técnica, instrumento lingüístico para se obter a persuasão. Uma das disciplinas humanas mais antigas – tão antiga quanto a gramática, a lógica ou a poética –, suas origens como metalinguagem do discurso oratório, segundo Alexandre Júnior (1998: 13), remontam a aproximadamente 485 a.C., na ilha da Sicília, quando dois tiranos sicilianos, Gélon e Hierão, ao povoarem Siracusa, distribuíram terras a mercenários às custas de deportações, expropriações e transferência de populações locais. Posteriormente, os dois tiranos foram destronados por um levante democrático e tendo sido reposta a ordem, o povo instaurou processos que, mobilizando júris populares, obrigou os intervenientes a valerem-se de suas faculdades comunicativas orais. “Tal necessidade”, diz Alexandre Júnior (idem), suscitou “a criação de uma arte” que, ensinada nas escolas, habilitaria os cidadãos a defenderem causas pessoais e lutar por seus direitos. Daí surgiram os primeiros professores do que adiante se transformaria na retórica.

Era um momento ímpar na história grega, explica Alexandre Júnior (1998: 14), pois foi quando a democracia se impôs à tirania, “precisamente no tempo em que Atenas conheceu Péricles” e que “Córax e Tísias de Siracusa conceitualizaram e publicaram o primeiro manual de retórica”. Dentre os seguidores dessa arte, o filósofo Górgias é apontado como o mais célebre. Elogiado por admiradores – ou alvo dos ataques de Platão –, através dele o ensino da retórica foi introduzido na Ática. Natural da Sicília, em 427 a. C, Górgias foi enviado a Atenas para uma embaixada para ser professor de outros

mestres, oradores e educadores atenienses. Ensinaria ali dialética e retórica (ibidem).

Entre 461 a.C. e 429 a.C., período considerado “idade do ouro” de Atenas, a cidade foi governada por Péricles, tendo vivido seu auge econômico, militar e cultural. Exemplo do esplendor dessa época foi a edificação do *Partenon*, em homenagem à deusa *Palas Atena*. Sobretudo com o aperfeiçoamento da democracia, Atenas se engrandeceu em termos políticos, o que significou uma sofisticação da retórica na e para a vida pública. Foi Péricles o responsável por “estabelecer a transição entre o período da eloqüência espontânea [da Grécia homérica] e o da eloqüência erudita, adulta, simultaneamente dialética e filosófica” (Alexandre Júnior, 1998: 12 -13). Na figura de Péricles, excelso orador, a Grécia atinge a idade da reflexão, da eloqüência política, da filosofia e da ciência. A retórica, nesse contexto, tornou-se um dos ingredientes essenciais dessa sociedade.

Definida por Quintiliano como a ciência de bem falar (*scientia bene dicendi*<sup>44</sup>), as retóricas grega e romana diferenciavam-se quanto à natureza do *ethos*. Para esta última, o *ethos* constitui-se num dado pré-existente que se apóia sobre a autoridade individual e institucional do orador (reputação da família, status social ou modo de vida) (Amossy, 1999: 19). Segundo Quintiliano<sup>45</sup>, “o argumento sustentado pela vida de um homem tem mais peso do que aquele presente em sua fala” (Amossy, 1999: 19). Já para a retórica grega, a *ethé* (*ethos*) era entendida como as propriedades que os oradores conferiam a si próprios no instante da promulgação de um discurso na *ágora* – a praça pública da *polis*. Tais propriedades se revelavam na maneira de dizer

---

<sup>44</sup> ARISTÓTELES, *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Alexandre Júnior reporta que Quintiliano reflete sobre várias definições da natureza da retórica: a definição de Córax e Tísias, de Górgias e Platão; de Aristóteles, de Hermágoras e a sua própria, sendo que todas elas concordam em que a retórica e seu estudo “têm em vista a criação e elaboração de discursos com fim persuasivos”. (p.16). Adiante, Alexandre Júnior dá sua definição de Retórica, “uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e técnicas de comunicação [...] que tem fins persuasivos. [...] Arte de bem dizer, arte de persuadir, arte moral, eis os elementos implícita ou explicitamente verificados em quase todas as definições de retórica”. (p.17).

<sup>45</sup> Quintiliano (Séc. I d.C.), segundo explica Dante Tringali, consolidou toda a Retórica Antiga sem subordinar-se a nenhuma escola. Sua obra *Instituição oratória* não nega a importância da persuasão. Tanto ele quanto Cícero definem a Retórica não como arte de persuasão, procura pelos meios de se gerar persuasão, mas arte de bem falar (que visa ao belo). Mesmo com esta mudança, a retórica não deixou de querer alcançar o destinatário do discurso, para nele causar algum efeito. TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica. (A Retórica Como Crítica Literária)*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

peculiar a cada um dos oradores. O orador não dizia abertamente que era sincero ou amável: demonstrava-o falando. Portanto, era implicitamente que eles davam expressão a suas características pessoais. Para perceber a *ethé* daquele que discursava, era necessário estar atento à natureza verbal de seu discurso, pois nele o palestrante mostrava sua “personalidade [...] através de sua maneira de se exprimir” (Maingueneau, 1995:138)<sup>46</sup>. A questão do *ethos*, tanto para a retórica latina (de substrato romano<sup>47</sup>) quanto para a retórica grega antiga, estava (e ainda está, para a Análise do Discurso e a Pragmática) ligada à construção da identidade do falante (Maingueneau, 2002).

Com a *Retórica* de Aristóteles, o argumento lógico ganhou o estatuto de elemento primordial do discurso persuasivo. Alexandre Júnior (1998:22) diz que a *Retórica* aristotélica é, sobretudo, uma retórica da prova, do raciocínio, [...] da argumentação persuasiva. Para tanto, o filósofo de Estagira esboçou uma tipologia que distinguia três tipos de *ethé*: a *phronesis* (parecer ponderado), a *eunoia* (dar uma imagem agradável de si) e o *areté* (apresentar-se como um homem simples e sincero) (idem), de forma que cada um deles envolve a enunciação sem estar necessariamente explícito no enunciado. O orador não diz abertamente como ele é, mas vai dando pistas de si no decorrer de seu discurso.

Por julgarmos importantes, primeiro vejamos – resumidamente – como dois autores, Eggs (1999) e Dascal (1999) falam da *Retórica* de Aristóteles: a leitura que fazem da noção de *ethos* sob um aspecto moral e discursivo, e que relações estabelecem entre a referida noção e outros assuntos da lingüística contemporânea. A seguir, e fazendo um contraponto à noção de *ethos* enquanto construto discursivo, veremos como Ruth Amossy (1999) pensa o

---

<sup>46</sup> Julgamos que o termo “personalidade” não é o mais apropriado para a definição do *ethos*. Corre-se o risco de se entender esta palavra segundo um sentido psicanalítico. Em nosso entendimento, a palavra “caráter” parece mais adequada. Mesmo com relação a “caráter” [caractère], o próprio Maingueneau (1999: 76) avalia como uma tradução assaz infeliz [“l’ethos – traduit en français le plus souvent, de manière assez malheureuse, par ‘caractère’ “].

<sup>47</sup> Tácito, em seu *Diálogo dos oradores*, escreve como a retórica é um importante recurso de construção da identidade do sujeito. Por exemplo, o orador eloquente se reconhece meritoso por lhe serem proporcionados alguns deleites. “Com efeito, que coisa há mais doce para uma alma livre e ingênua [...] que ver sua casa sempre cheia com a presença de homens distintos e saber que isso se deve não ao dinheiro, nem à administração de um cargo, senão a seus próprios méritos [oratórios]?”. TÁCITO, Cayo Cornélio. “Diálogo de los oradores”. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Traducción, introducción y notas. Obra publicada bajo la dirección de Vicente Blanco y García. Madrid: M. Aguilar, 1946.

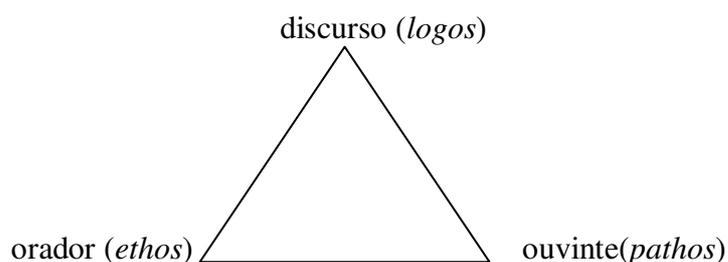
*ethos* a partir da retórica, da pragmática e da sociologia dos campos. O *ethos*, neste último caso, é conceituado assente na idéia de legitimidade social do locutor dada *a priori*, e não de construção discursiva circunstancial. Por fim, ater-nos-emos ao trabalho de Dominique Maingueneau sobre o assunto, como se desenvolveram suas idéias e qual a relevância da noção de *ethos* para os estudos lingüísticos atuais.

## 2.2 O *Ethos* na Lingüística Contemporânea

### 2.2.1 O conceito de *ethos* para Eggs, Dascal e Amossy

Antes de falar do *ethos*, pensemos primeiramente no triângulo comunicativo da retórica antiga. Segundo Eggs (1999:45), Aristóteles introduz no princípio de sua *Retórica* o *ethos*, o *logos* e o *pathos* a partir de um triângulo que representaria um diálogo; triângulo no qual estes elementos estariam associados, respectivamente, ao orador, ao discurso e ao ouvinte. Explica Aristóteles

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. (Ret., Livro I, 1356 a 1).

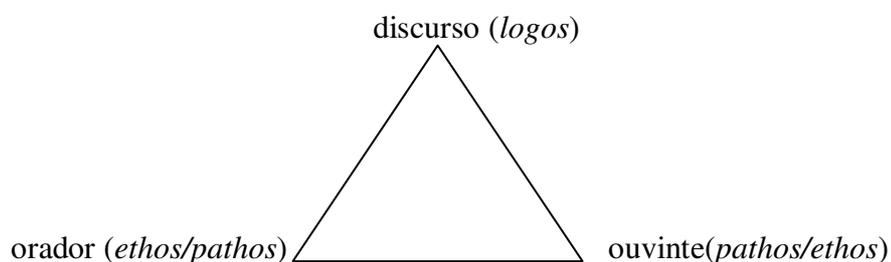


De forma que, no emprego do discurso persuasivo, o orador: 1) instrui por argumentos (que correspondem ao *logos*); comove pelas paixões (*pathos*); e insinua por meios (*ethos*). Segundo Eggs, o peso destes três tipos de prova varia segundo o gênero discursivo utilizado. Por exemplo, o autor afirma que a qualidade moral do orador é mais útil no discurso deliberativo, ao passo que suas disposições afetivas são mais importantes no gênero judiciário (Eggs,

1999: 46). Em outras palavras, o orador não busca ser persuasivo somente por seu caráter (*ethos*), mas também pelas paixões (que ele, certamente, precisa experimentar para persuadir seu ouvinte).

Desta forma, segundo este triângulo, diz Eggs, o *pathos* estaria ligado ao ouvinte; o *ethos* somente ao orador. No entanto, o autor afirma que se a disposição afetiva é ligada ao ouvinte, seria errôneo concluir que ele se deixa convencer somente pelo *pathos*, “uma conclusão que seria necessariamente falsa, pois que o ouvinte se deixa convencer por definição pelas três provas *logos*, *ethos* e *pathos*. Da mesma forma, seria equivocado excluir todo *pathos* do orador”<sup>48</sup>, argumenta o autor (*idem*).

De fato, se já na antiguidade era possível perceber que a retórica trabalhava com os efeitos impressivo e expressivo do discurso, será sobretudo a partir do século XVII que a retórica irá trabalhar com uma “língua da afetividade” (nas palavras de Nietzsche<sup>49</sup>), o que significa que tanto o *ethos* quanto o *pathos* manifestam-se no registro discursivo. O triângulo ficaria da seguinte forma<sup>50</sup>:



Conforme dissemos, portanto, numa situação comunicativa real o orador não se restringe a seus atributos morais para obter persuasão. Tampouco o ouvinte se deixa persuadir somente pelas paixões que o orador lhe suscita, sem se deixar seduzir pelo caráter daquele que detém a palavra. A própria conceituação do *ethos* não é nada estável no vocabulário crítico (como veremos adiante). Para os teóricos do Grupo  $\mu$ , por exemplo, o *ethos*, na retórica, corresponde ao *pathos* na poética aristotélica: “Nós o definimos como

<sup>48</sup> “une conclusion qui serait nécessairement fautive puisqu’il se laisse par définition convaincre par les trois preuves LOGOS, ETHOS, PATHOS. De même, il serait faux d’exclure tout *pathos* chez l’orateur” (p. 46).

<sup>49</sup> NIETZSCHE, F. *Da retórica*. Tradução: Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1995.

um estado afetivo suscitado no receptor por uma mensagem particular e cuja qualidade específica varia em função de certo número de parâmetros”<sup>51</sup>.

Dentre as três provas de persuasão, segundo Aristóteles, o *ethos* constitui a mais importante. Conforme entende Eggs (1999), o *ethos*, em algumas passagens da *Retórica* aristotélica (como a citada acima), tem um senso moral, axiológico. Por delegar-lhe essa função persuasiva, Aristóteles distancia-se dos outros retóricos de seu tempo, que não viam no *ethos* um meio de persuasão. Por outro lado, em outras partes da *Retórica*, diz Eggs, o *ethos* ganha uma acepção discursiva e estratégica: “Um homem rústico não saberia dizer as mesmas coisas de maneira idêntica a um homem culto” (Ret., Livro III, 1408a 31), isto é, falar sobre algo está indissociável do como falar: os temas e o estilo escolhidos num discurso devem ser apropriados ao *ethos* do orador.

A partir disso, Eggs constata que o emprego deste termo por Aristóteles em sua *Retórica* é dúbio. Nela são estabelecidos dois campos semânticos opostos ligados ao termo *ethos*: 1) um, de sentido moral e baseado na *épieikeia*, abarca atitudes e virtudes como honestidade, bem-viver e equidade; 2) outro, de sentido objetivo (isto é, sem o valor moral de 1)<sup>52</sup> da *héxis*, agrupa termos como hábitos, meios, costumes ou caráter. Sendo assim, Eggs se pergunta se essas concepções contrárias – e contraditórias – da força persuasiva do *ethos* não se excluem, mas, ao contrário: não constituiriam as duas faces necessárias de toda atividade argumentativa?<sup>53</sup> (Eggs, 1999: 32). Segundo o autor, essas duas acepções do termo não se excluem.

Não se pode realizar um *ethos* moral sem realizar ao mesmo tempo o *ethos* objetivo ou estratégico. É preciso agir e argumentar estrategicamente para poder realizar a sobriedade moral do debate.

---

<sup>51</sup> DUBOIS, J. et al. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

<sup>52</sup> Eggs (1999: 32) usa a palavra “neutro” para caracterizar o sentido de *ethos* em 2, [l’*ethos* aus sens neutre, ‘objectif’, de *héxis*, rassamble des termes comme *habitudes*, *moeurs*, et *coutumes* ou *caractère*]. Preferimos não traduzir o termo literalmente para o português. Entendemos que “neutro”, em 2, está empregado no sentido de algo sem valor moral, isto é, amoral.

<sup>53</sup> “Je vais montrer que ces deux conceptions ne s’excluent pas, mais constituent tout au contraire les deux faces nécessaires de toute activité argumentative” (p. 32).

Estas duas faces do *ethos* constituem dois elementos essenciais do mesmo procedimento: convencer pelo discurso<sup>54</sup> (Eggs 1999: 43).

Na visão de Aristóteles, a relação do *ethos* com o *logos* no triângulo discursivo da retórica é dada diretamente: é por meio do *logos* (entendendo o termo, segundo Eggs, como “fala” ou “discurso”, p. 33) do orador que o *ethos* é percebido. O *ethos* só se mostra através das “escolhas efetuadas pelo orador”<sup>55</sup>, a saber, escolhas lingüístico-discursivas e estilísticas efetuadas segundo possibilidades co-textuais e contextuais. Expressar-se, deixar difundido no tempo e no espaço um enunciado, um texto, é resultado concertado, e concreto, dessas escolhas. O *ethos* se revela, portanto, explica Eggs, nas escolhas lingüístico-discursivas (mais ou menos intencionais) empreendidas pelo orador durante a produção de seu discurso, seu ato de fala.<sup>56</sup>

Em seu entendimento, o *ethos*, em termos científicos, pode ser estudado tanto como uma problemática quanto como um campo de pesquisa específico e único. Além disso, traços do *ethos*, argumenta Eggs, podem ser vistos, sob outra roupagem, em pesquisas lingüísticas realizadas no século XX: as condições de sinceridade dos atos de fala de Searle; o princípio de cooperação de Grice; ou as máximas de polidez, de modéstia ou de generosidade em Leech, são alguns exemplos de como o *ethos*, embora de modo indireto, ou “escondido” em outros assuntos, sempre está presente como “realidade problemática de todo discurso humano”<sup>57</sup> (Perelman *et* Olbrechts-Tyteca 1970, *apud* Eggs, 1999: 33).

Em posição complementar à de Eggs – de que a retórica pode contribuir com a ciência da linguagem<sup>58</sup> –, deparamo-nos com o ponto de vista de Marcelo Dascal (1999), segundo o qual um consórcio entre a retórica e a pragmática viria completar e enriquecer a retórica. Para Dascal, a Retórica

---

<sup>54</sup> “On ne peut pas réaliser l’ethos moral sans réaliser en même temps l’ethos neutre, objectif ou stratégique. Il faut agir et argumenter stratégiquement pour pouvoir réaliser la sobriété morale du débat. Ces deux faces de l’ethos constituent donc deux éléments essentiels de la même *procédure: convaincre par le discours*” (idem, p. 43).

<sup>55</sup> “il ne se montre qu’à travers les choix effectués par l’orateur” (ibidem, p. 33).

<sup>56</sup> Eggs (1993: 34) lembra que para Maingueneau as “escolhas” do orador são sua “maneira de exprimir” (p.34).

<sup>57</sup> “l’ethos est toujours present comme réalité problematique de tout discours humain”.

<sup>58</sup> Na introdução do livro que organiza, Amossy lembra que Eggs diz que falta aos trabalhos dos pragmaticistas reconhecer, na *Retórica* de Aristóteles, a importância da conjugação entre os aspectos moral e estratégico do *ethos* que permite a persuasão pelo discurso. Nesse sentido, a Retórica tem a acrescentar à Pragmática.

aristotélica possui unidade problemática; numa parte mais voltada à lógica ou à dialética, ela trata dos diferentes tipos de argumentos e de seu poder de persuasão; noutra, trata os sujeitos do discurso (locutor e ouvinte), à primeira vista, “bastante distantes de uma lógica argumentativa, senão incompatíveis com ela”<sup>59</sup> (Dascal, 1999: 61). Entre essas duas partes, diz o autor, é possível observar questões como o estilo, a disposição do discurso (*taxis*), os tropos, assim como “o *ethos* ou caráter apropriado a cada tipo de discurso que o orador deve tentar projetar” (idem).

Na opinião de Dascal (1999: 62), essa bipartição existente na obra de Aristóteles tem conseqüências importantes para a concepção de retórica deste filósofo e para a constituição da retórica enquanto disciplina. Dascal vê que, ao longo de sua história, a Retórica oscilou (fato ainda perceptível, lembra ele) entre dois pólos: um pólo lógico-cognitivo e outro manipulador-emotivo. Por exemplo, a nova retórica de Chaïm Perelman (que enviesa para o pólo lógico-cognitivo), argumenta Dascal, é uma tentativa de dar unidade à cisão existente na retórica aristotélica que, mesmo mostrando o lugar do estilo, da *taxis* e dos tropos, “deixou de lado o *ethos* e, em grande parte, o *pathos*” (idem). Já “Olivier Reboul”, acrescenta, “adota a oposição argumentativo/oratório e assenta o *ethos* e o *pathos* do lado oratório, e também do emotivo”<sup>60</sup> (ibidem).

Ainda assim, apesar dessas tentativas ineficientes, Dascal acredita ser possível recuperar a unidade da Retórica aristotélica sem excluir o *ethos* e o *pathos*. Mais do que isso, este processo de dar unidade à *Retórica* de Aristóteles pode ser pensado via uma perspectiva argumentativo-cognitiva. Dascal acredita que, aproximando a retórica da pragmática, é possível tratar de um aspecto específico da noção de *ethos*, a saber, de que a “prova pelo *ethos*” está sedimentada sobre “processos inferenciais, mesmo cognitivos, que não são substancialmente diferentes dos processos pragmáticos normais de interpretação de enunciados” (idem ibidem)<sup>61</sup>. Portanto, Dascal vê a pragmática como boa opção para uma melhor compreensão do fenômeno do *ethos*. Já que

---

<sup>59</sup> “Mais elle aborde aussi des sujets à première vue très éloignés d’une logique de l’argumentation, sinon incompatibles avec elle” (Dascal, 1999: 61).

<sup>60</sup> “Olivier Reboul [...] adopte à son tour l’opposition argumentatif/oratoire, voire de l’émotif” (p.62).

<sup>61</sup> “processus inferentiels, voire cognitifs, qui ne sont pas en substance différents des processus pragmatiques normaux d’interprétation d’énoncés” (p. 62).

lida com as ações humanas, e, neste caso, com ações lingüísticas, a pragmática forneceria embasamento teórico para o analista pensar a(s) ação/ações lingüística(s) que caracterizam o *ethos* daquele que faz uso da palavra num determinado contexto de comunicação.

Por exemplo, Dascal (1999: 67) lembra que, há muito, os pragmáticos não consideram mais como “para-lingüísticas” informações provenientes de gestos, direção do olhar, expressão facial ou do tom da voz<sup>62</sup>. E mesmo a comunicação escrita, restrita a algumas dessas informações, vale-se de artifícios discursivos, diz o autor, suficientemente idôneos para veicular aquilo que a comunicação face a face é capaz de fazer. Dascal acredita que será em função de sua aproximação com a retórica que a pragmática poderá se dar conta da contribuição interpretativa que o *ethos* pode fornecer a todo ato discursivo de um locutor. Se a pragmática tem a contribuir com a retórica, esta não está isenta de poder ser útil à pragmática. O diálogo interdisciplinar é possível – e promissor.

Ruth Amossy (1999) também faz coro à interdisciplinaridade proposta por Eggs e Dascal para tratar do assunto, adicionando à inter-relação retórica /pragmática um ponto de vista nada lingüístico: a sociologia dos campos, de Pierre Bourdieu. Partindo do pressuposto de que a eficácia de todo ato de fala está ligada à autoridade de quem fala, Amossy explica que para Bourdieu esta eficácia não é inerente à “substância propriamente lingüística” do discurso, mas da adequada relação entre a “posição social do locutor e seu discurso” (Bourdieu 1982:105, *apud* Amossy, 1999:128). Isso vai, obviamente, de encontro à idéia da pragmática contemporânea de que estaria no próprio discurso o poder de sua eficiência. A pragmática, diz Amossy (1999:130), “não se interessa pelos rituais sociais exteriores à prática languageira, mas pelos dispositivos de enunciação”<sup>63</sup>. Em seu arcabouço teórico, o *ethos* é definido como um fenômeno discursivo – que jamais deve ser confundido com a posição social de um sujeito empírico.

---

<sup>62</sup> Veremos a seguir que para Maingueneau (1995), o tom de voz de um narrador (tanto para textos escritos quanto orais) é um dos melhores artifícios para perceber o *ethos* daquele que fala/escreve. Não o considera como informação para-lingüística – encaixando-se no que Dascal afirma aqui.

<sup>63</sup> “La pragmatique contemporaine [...] ne s’intéresse pas aux rituels sociaux extérieurs à la pratique langagière mais aux dispositifs d’énonciation” (Amossy, 1999: 130).

Face a estas duas concepções diametralmente opostas, Amossy (1999:128) questiona: “o *ethos* deve ser considerado como uma construção puramente linguageira, ou como uma posição institucional?” Ou: “qual é a eficácia de um *ethos* discursivo que não é sustentado por um estatuto institucional que lhe corresponda?” (idem, p.140).

Se para a sociologia o poder de eficácia de um discurso não depende do que é enunciado, mas daquele que enuncia, de um poder (previamente definido por fatores econômicos e culturais) que o enunciador tem sobre seu interlocutor, para a pragmática a eficácia persuasiva do discurso é perceptível tão somente na enunciação, independentemente dos espaços sociais que o enunciador ocupe. Sua proposta de estudo se fundamenta na noção de troca verbal, analisando as instâncias responsáveis por fundar a interação verbal enquanto tal. Por isso, a pragmática analisa o locutor e como ele, na interlocução, constrói uma imagem de si mesmo. Conclui a autora (Amossy,1999: 131): “A análise do *ethos* discursivo se integra assim a um estudo da interlocução que leva em conta os participantes, o contexto e o objetivo do intercâmbio (verbal)”<sup>64</sup>.

Por fim, ciente da discrepância conceitual existente entre essas duas concepções de *ethos*, Amossy se propõe a mostrar como elas podem ser (por que não?) complementares, pois lhe parece que a eficácia discursiva do *ethos* de um orador não é genuinamente exterior ao discurso, muito menos integralmente interior a ele; é expressa, em diferentes níveis, e de acordo com o gênero discursivo e a situação de enunciação, em ambos os casos discursivamente ou extra-discursivamente.

Não discutiremos neste trabalho se o *ethos* é uma construção institucional, construída socialmente (também chamado de *pré-discursivo* por Maingueneau,1999, 2002), ou discursiva, ou ambas, ainda que pareça uma discussão interessante e fecunda. Em virtude de nosso recorte teórico, olharemos para o *ethos* enquanto construção discursivo-textual (fato que revela nossa opção pela pragmática), no intuito de analisar narrativas literárias, observando sua importância na construção da figura do narrador.

---

<sup>64</sup> “L’analyse de l’ethos discursif s’intègre ainsi à une étude de l’interlocution qui prend en compte les participants, le cadre et le but de l’échange” (p. 131).

Além disso, não será nosso interesse buscar respostas concretas e definitivas para a questão dos possíveis benefícios mútuos que a Retórica, a Pragmática e a Sociologia de Bourdieu teriam ao serem aproximadas (apesar de parecer-nos outra discussão fecunda e interessante). Corroboramos nosso propósito de estudar como o fenômeno do *ethos* pode ser observado em textos escritos – narrativas literárias –, a partir de marcas textuais específicas, deixadas quase sempre estrategicamente pelo narrador na superfície textual. Como teoriza Maingueneau (1997: 16), se o âmago do “dispositivo pragmático” reside na “reflexividade da enunciação, isto é, ao fato de que o ato de enunciação se reflete no enunciado”, e se o *ethos* é um fenômeno discursivo constitutivo do locutor (neste caso o narrador), que, por sua vez, é um elemento indispensável de todo e qualquer ato de enunciação (neste caso a narração) parece-nos plausível, portanto, concluir que, no caso deste trabalho, as marcas do *ethos* desse narrador podem ser detectadas pelo leitor a partir de seu contato com a narrativa.

### 2.2.2 Dominique Maingueneau<sup>65</sup>: *ethos*, Análise do Discurso e Pragmática

Dentre essas possibilidades de estudo do fenômeno do *ethos*, a discursiva e a sociológico-institucional<sup>66</sup>, Dominique Maingueneau é um autor que estuda o fenômeno a partir de uma perspectiva discursiva. “Sem dúvida, o

---

<sup>65</sup>Em sua *Genèse du discours* (1984), Maingueneau não chega a usar o termo “*ethos*”, mas já se preocupa com a questão da subjetividade enunciativa; trata do modo de enunciação; fala da importância da voz enunciativa fictícia, garantindo a presença de um corpo (o do próprio enunciativo) e do tom enunciativo. “[...] a figura que sustenta o tom deve ser caracterizada psicologicamente, ver-se afetada de disposições mentais que sejam o correlato dos afetos que engendram o modo de enunciação” (Maingueneau, 1984: 100). Em sua *L’Analyse du Discours* (1991), o *ethos* se torna tema. Retomando todas as propriedades da voz enunciativa, Maingueneau acrescenta que a validade do que é falado e seu poder de suscitar adesão estão ligados a um “tom que confere na enunciação mesma do texto um tipo de realidade física às idéias defendidas” (Maingueneau, 1991: 184). O tom deve ser sustentado pelo sujeito que enuncia (não o autor efetivo), por um ser fictício (fiador) a ser construído pelo co-enunciador que o faz “a partir de traços semânticos do tom e eventualmente de outros índices estatutários fornecidos pelo texto” (idem). Este fiador possui um caráter e uma corporalidade. Por fim, o autor levanta o conceito de incorporação (do qual ainda falaremos) para referir-se à interdependência essencial entre um dizer e um fazer no processo enunciativo.

<sup>66</sup>Devemos lembrar que o estudo do *ethos* é bastante amplo, podendo se dar por outras vias não mencionadas neste trabalho: pela Análise Conversacional (Erving Goffman); pela Teoria da Narrativa (Albert W. Halsall); pelos Estudos Culturais (J.S. e T.F. Baumlin). Em suma, o estudo da construção de uma imagem discursiva de si – *ethos* – promove o diálogo entre especialistas da retórica, da filosofia analítica, da pragmática, da sociologia da literatura e da narratologia (c.f. Amossy, 1999: 26).

ethos se define para D. Maingueneau em termos puramente discursivos”<sup>67</sup> (Amossy, 1999: 151). Cômescio de que seu arcabouço teórico, o da Análise do Discurso Francesa e da Pragmática, bem como o período histórico em que se situa é completamente diferente do contexto da Retórica Antiga – quando as formulações a respeito de *ethos* estavam sendo esboçadas –, Maingueneau acredita que, muito além da argumentação oral, a noção de *ethos* permite refletir sobre processos mais gerais de adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva. “Minha perspectiva excede em muito os limites da argumentação”<sup>68</sup> (Maingueneau, 2002), diz. Conforme vimos, na Retórica Antiga o *ethos* estava vinculado ao discurso persuasivo oral. Para Maingueneau, no entanto, é possível investigá-lo em textos escritos e/ou orais que não apresentam nenhum tipo de seqüência argumentativa – ou que sequer se inscrevam em situações em que a argumentação é fulcral (Maingueneau, 1999: 75-76).

Ao olharmos para a trajetória teórica do autor na tentativa de definir *ethos*, veremos o aperfeiçoamento do conceito e, melhor, o amadurecimento epistemológico de Maingueneau com relação à própria definição e aplicabilidade do mesmo. Vejamos como ele o define em seu artigo “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”<sup>69</sup>:

Não se trata de uma representação estática e bem delimitada, mas antes, de uma forma dinâmica, construída pelo destinatário através do próprio movimento de fala do locutor. O *ethos* não age no primeiro plano, mas de maneira lateral, ele implica uma experiência sensível do discurso, mobiliza a afetividade do destinatário [...] A eficácia do *ethos* depende do fato de que ele envolve qualquer tipo de enunciação sem ser explicitado no enunciado<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> “Sans doute l’ethos se définit-il pour D. Maingueneau en termes purement discursifs” (Amossy, 1999: 151)

<sup>68</sup> “Ma perspective excède de beaucoup le cadre de l’argumentation” (Maingueneau, 2002).

<sup>69</sup> “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”, extrait de *Problèmes d’ethos. Pratiques*, n°113-114, juin 2002. Artigo disponível na página pessoal do autor: [www.perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau](http://www.perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau)). Acesso em 25 setembro 2004.

<sup>70</sup> “Il ne s’agit pas d’une représentation statique et bien délimitée, mais plutôt d’une forme dynamique, construite par le destinataire à travers le mouvement de la parole du locuteur. L’ethos n’agit pas au premier plan, mais de manière latérale, il implique une expérience sensible du discours, il mobilise l’affectivité du destinataire”. [...] “L’efficacité de l’ethos tient au fait qu’il enveloppe en quelque sorte l’énonciation sans être explicité dans l’énoncé”.

Dada sua natureza dinâmica, definir *ethos* não é simples. Embora Maingueneau esteja centrado num dos elementos do processo comunicativo, o emissor ou falante (no caso desse estudo, narrador(es)), a percepção do fenômeno do *ethos* passa necessariamente, segundo ele, pela tarefa desempenhada pelo leitor de construir esse *ethos*, obrigatoriamente, a partir do “movimento de fala” (ou escrita) do locutor (narrador). Tal que, seu fim último é o despertar da afetividade do destinatário. Mais: o *ethos* deve ser percebido no discurso – não fazendo parte dele enquanto tema. Com base nessa citação, reafirmamos nossa intenção de investigar a construção de diferentes *ethos* de alguns narradores de *Relações* a partir de seus “movimentos de fala” – nesse estudo exemplificados pela a progressão tópica.

Porém, lembra o autor, o fato de o *ethos* ser tomado como construto discursivo inerente à enunciação não impede o ouvinte de formar uma imagem do locutor antes mesmo que este comece a falar. Maingueneau faz uma distinção entre *ethos* discursivo (pelo qual nos interessamos), correspondente à noção aristotélica, e pré-discursivo (ligado à tradição romana)<sup>71</sup>. Esta distinção, segundo o autor, discursivo/pré-discursivo leva em conta a diversidade de gêneros de discurso (Maingueneau, 1999, 2002) que o analista escolhe para estudar a construção do *ethos*

### 2.2.2.1 *Ethos: variações conceituais*

Desde suas origens, o termo nunca foi claro e unívoco. Em grego, diz Maingueneau (2002), *ethos* tem sentido pouco específico, prestando-se a múltiplas aplicações em retórica, em moral, em política, em música... (na obra de Aristóteles, por exemplo, o termo recebe tratamentos diferentes na *Política* e na *Retórica*). Em si mesma, a concepção de *ethos* é tão extensa, que mais vale assinalar-lhe “zonas de variação” do que (tentar) dar-lhe uma definição precisa. Dessa forma, o *ethos* (A. Auchlin, *apud* Maingueneau, 2002):

- a) pode ser percebido como *mais ou menos carnal, concreto, ou mais ou menos abstrato*. É a tradução do termo que está em questão: caráter,

---

<sup>71</sup> É o caso do discurso político em que a maioria dos locutores, constantemente expostos na mídia, são associados a um tipo de *ethos* que sua enunciação pode confirmar ou refutar (Maingueneau, 2002).

retrato moral, imagem, meios oratórios, aparência, ar, tom...; a referência teórica pode privilegiar a dimensão visual (retrato) ou musical (tom), a psicologia popular, a moral, etc;

b) pode ser concebido como mais ou menos axiológico. Tradicionalmente, discute-se sobre o caráter “moral” ou não da prova pelo *ethos*. O *ethos* tem ou não autonomia em relação aos meios [argumentativos] reais dos locutores? Atribui-se à retórica latina o preceito de que para ser um bom orador é preciso antes ser um homem de bem; posição oposta à concepção aristotélica;

c) pode ser concebido como mais ou menos saliente, manifesto, singular **Vs** coletivo, partilhado, implícito e invisível; Para C. Kerbrat –Orecchioni, o *ethos* está associado às práticas locutórias partilhadas pelos membros de uma comunidade. Um *ethos* coletivo constitui para os locutores que o partilham um arcabouço, invisível e imperceptível;

d) pode ser concebido como mais ou menos fixo [*fixe*], convencional **Vs** emergente, singular. É evidente que existem para um dado grupo social “*ethé*” fixas, cristalizadas [*figés*], relativamente estáveis e convencionais. Mas é não menos evidente que existe também a possibilidade de mesclar essas “*ethé*” convencionais;

Apesar de difícil definição, nosso interesse pelo assunto não diminui. Não mais vivemos no mundo grego antigo, quando o *ethos* tinha fim unicamente persuasivo. Com o passar do tempo, o termo foi sendo pensado de maneiras distintas, o que faz com que investigar o *ethos* em textos literários do século XIX seja muito diferente de investigá-lo numa interação conversacional (Maingueneau, 2002). Isto é, por ter sido pensado por disciplinas teóricas as mais diversas, não é possível haver estabilidade conceitual para essa noção que circula em diversos campos do conhecimento. O melhor que temos a fazer é tentar compreendê-la, segundo o autor, como núcleo gerador de desdobramentos teóricos possíveis nas mais variadas disciplinas (Maingueneau, 2002) e utilizá-la como importante dispositivo teórico-analítico para análise textual. Nessa perspectiva, dentre as variações conceituais que a noção apresenta, segundo vimos acima, elegemos para nossos fins de análise

os espaços conceituais em que o *ethos* é valorizado em suas dimensões concreta (lingüístico-discursiva), manifesta e singular; não nos interessamos por seu aspecto axiológico, tampouco por sua dimensão coletiva, estável e convencional.

Por que Maingueneau se interessa pela questão do *ethos*? Por duas razões. Primeiro porque, segundo o autor, chama a atenção a indissociável ligação do *ethos* com a reflexividade enunciativa. O *ethos* é também um atributo da enunciação, construído durante o processo enunciativo. Por isso, pode ser percebido no enunciado – como disse Ducrot, o *ethos* é também uma forma de caracterização da enunciação a partir do enunciado que ela produz.

Além disso, o *ethos* permite articular corpo e discurso para além de uma oposição oral/escrito. “A instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa conceber somente como um estatuto, mas como uma ‘voz’, associada a um corpo enunciativo historicamente especificado” (Maingueneau, 2002)<sup>72</sup>. Dessa maneira, o discurso vincula-se a uma vocalidade específica que o remete a uma fonte enunciativa. A voz é associada a uma determinação corporal, ou corporalidade, do enunciador (fiador) que através de um tom enunciativo atesta aquilo que é dito.

O discurso é inseparável daquilo que poderíamos designar muito grosseiramente de uma ‘voz’ [...] “O que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis. (Maingueneau, 1989: 45).

Para o autor, a voz é de tal importância porque detém o poder de exprimir a interioridade do enunciador, sendo-lhe destacada a capacidade de envolver fisicamente o co-enunciador. Maingueneau nos revela, ao fazer uma citação de J. Walter (1990, *apud* Maingueneau, 1995: 138), que pensamos ser também aqui de bom valor argumentativo, que a voz enunciativa dá acesso à interioridade do orador. A interioridade, por mover o discurso da instância narrativa, irá orientá-lo segundo um projeto de dizer a ser decifrado pelo papel ativo do co-enunciador durante a leitura.

---

<sup>72</sup> “L’instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s’y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme ‘voix’, associée à un ‘corps énonçant’ historiquement spécifié”.

A audição pode exprimir a interioridade sem violá-la. Posso bater numa caixa para saber se ela está cheia ou vazia, ou numa parede para saber se é oca ou não [...]. Os sons exprimem as estruturas internas do que os produz. Um violino cheio de cimento não soará como um violino normal [...]. E, principalmente, a voz humana vem do interior do organismo humano, que provoca as ressonâncias da voz. A vista isola, o som incorpora. Enquanto a vista situa o observador fora do que vê, à distância, o som flui dentro do ouvinte [...]. É possível imergir-se no que se ouve, no som. Não há possibilidade de se imergir na visão.

Eis a importância da voz na caracterização do enunciador. Mas não haveria um contra-senso em falar de “voz” para textos escritos? Se foi o *ethos* pensado na retórica antiga para a análise de discurso persuasivo oral, que serventia e coerência, *ethos* e voz enunciativa têm para a análise de textos escritos? Maingueneau (1995: 139) responde a estas questões ao afirmar que “qualquer gênero de discurso deve gerir sua relação com uma vocalidade fundamental”, posto que o texto, sendo um processo de inter-relação lingüística, terá uma origem enunciativa no produtor e será reconhecido por sua voz e por seu tom. O autor não crê que esteja sendo anacrônico ao propor estudos sobre o *ethos* de uma obra literária. Anacronismo seria se tentasse atualizar pressupostos da retórica antiga, os quais pressupunham “o escritor como vestígio, pálido reflexo de uma oralidade primeira” (Maingueneau, 1995: 139). Para Maingueneau, abordar a questão do *ethos* em obras escritas contemporâneas é refletir como a obra concebe e “gere sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz” (idem).

Será no processo de interação-verbal, suscitado na e pela leitura, que a obra literária demandará a construção por parte do leitor de uma representação do enunciador/narrador<sup>73</sup>. A vocalidade das obras literárias manifesta-se em um ou mais tons (dependendo da obra) que a perpassam por inteiro. “Tom”, para Maingueneau, é uma palavra válida tanto para referir-se a textos orais quanto escritos. Sendo assim, ler (um romance, uma narrativa) não pode estar dissociado do necessário exercício a ser feito pelo co-enunciador de, a partir do

<sup>73</sup> Embora o estudo do *ethos* focalize o narrador (enunciador) do texto, devemos ter em mente que sua compreensão requer um conceito de leitura como atividade cooperativa efetuada conjuntamente pelo narrador e leitor (na condição de co-enunciador). A percepção de um *ethos* a partir de um texto e invocado por ele deve necessariamente conceber que a superfície narrativa é uma sofisticada rede de artifícios lingüísticos e instruções a serem exploradas pelo leitor, condicionando seu movimento de leitura. O objetivo do analista, portanto, é estudar a realização dessa “atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto o que o texto não diz, mas pressupõe, promete, implica ou implícita, a preencher espaços vazios” (Maingueneau, 1996: 39).

“tom” do que lê, representar um enunciador (que não é o autor da obra), de forma que essa representação desempenhe “o papel de um fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado” (idem *ibidem*). Ao leitor caberá imaginar e construir o **caráter** e a **corporalidade** de quem enuncia, o narrador (fiador), sendo que o “grau de precisão [da construção do caráter e da corporalidade do fiador] varia segundo os textos” (Maingueneau, 1999, 2002)<sup>74</sup>. Para desempenhar essa dupla construção, o leitor precisa estar atento a “índices de várias ordens fornecidos pelo texto” (idem *ibidem*).

O caráter caracteriza-se como um feixe dos traços psicológicos do fiador (Maingueneau, 1995, 1998, 1999, 2002), constituindo-se de estereótipos pertencentes a uma dada época sobre os quais a literatura muitas vezes se apóia. A corporalidade, por sua vez, será a compleição corporal do fiador, inseparável de sua maneira de ser, de vestir e de habitar o espaço social (idem). Sendo assim, não é o autor da obra quem *inventa* um *ethos* – não nasce de seu imaginário pessoal. A constituição do *ethos* se dá nos processos sócio-culturais constantemente re-elaborados nas mais diversas manifestações simbólicas em que o autor está imerso. Na música, no cinema, na fotografia, nos tratados de moral, etc., podem ser encontrados todos os esquemas simbólicos e sociais que apreciam – ou depreciam – os “vários modos de presença no mundo” (Maingueneau, 1995: 140). Caberá ao destinatário, como parte da identificação que faz do *ethos*, dar sentido às representações sociais estereotípicas (avaliadas negativa ou positivamente) que a enunciação colabora para estabilizar ou transformar (Maingueneau, 2002).

### 2.2.2.2 A incorporação do *ethos* e sua relação com o tempo e o espaço narrativos

A maneira pela qual o destinatário enquanto intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria do *ethos*<sup>75</sup> é denominada **incorporação**. Etimologicamente,

---

<sup>74</sup> Maingueneau (1999: 81) explica que uma das maiores dificuldades associadas à noção de *ethos* é que ela supõe a dicotomia *ethos* “escrito” x “oral”. Segundo o autor, são duas formas bastante diferentes de manifestação. O *ethos* oral impõe a fala imediata de um locutor incarnado. O *ethos* escrito exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de índices textuais diversos [“exige du lecteur un travail d’élaboration imaginaire à partir d’indices textuels diversifiés”].

<sup>75</sup> Lembrando que Maingueneau (1989: 48) denomina incorporação a “mescla essencial entre uma formação discursiva e seu *etos* que ocorre através do pronunciamento enunciativo”. Optamos pela incorporação de que trata Maingueneau (1995: 140).

explica Maingueneau (1995, 1998, 1999, 2002), “incorporação” pode ser compreendida por três registros indissociáveis: 1) a enunciação da obra confere corporalidade ao fiador (narrador), dá-lhe corpo; 2) o co-enunciador incorpora um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira única e específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo; 3) as duas incorporações citadas acima permitem que se constitua um corpo, “o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra”<sup>76</sup> (Maingueneau, 1995: 140) Novamente, a exemplo do caráter e da corporalidade, o autor adverte que

a incorporação não é um processo uniforme, modulando-se em função dos gêneros e dos tipos de discurso. O *ethos* em um texto escrito não implica necessariamente uma relação direta com um fiador encarnado, socialmente determinável. (Maingueneau, 2002).

Não podemos esquecer que a própria incorporação convocada pelo *ethos* desenvolve-se a partir da corporalidade do texto. Sendo a obra literária mais que um certo modo de enunciação, constituindo-se como “unidade material que, enquanto tal, é objeto de um investimento pelo imaginário” (Maingueneau, 1995: 151), o *ethos* permite que a obra tome corpo (Maingueneau, 1995: 140), que tenha um tamanho específico e divisão interna, em partes, em capítulos ou em narrativas, dependendo da cenografia e do conteúdo da obra em si.

Quer dizer que o mundo narrado, e todo o universo de sentido que a partir dele o leitor vai construindo, é incorporado por esse leitor pelo modo como as idéias do discurso estão acopladas à *maneira de dizer* do locutor – que, por sua vez, remete a sua maneira de ser. Na e pela maneira como um texto é conduzido, o leitor participa fisicamente do mundo que floresce no desenrolar da narração. Daí vemos o porquê de Maingueneau (1995: 138, 1999: 80) afirmar que nenhum texto tem por fim ser contemplado: uma obra literária é enunciação endereçada a um co-enunciador e seu fito é fazê-lo aderir “fisicamente” a um universo de sentido – o da obra mesma. O *ethos*, portanto, remete à figura do fiador que por sua fala se dá uma identidade à medida que faz surgir um mundo discursivo. Reside aí um “paradoxo

---

<sup>76</sup> De modo diferente, Maingueneau (1999, 2002) diz que a incorporação é a “constituição de um corpo, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso” [“de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours”].

constitutivo”, segundo Maingueneau (1998, 1999: 80, 2002): “é através de seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer”<sup>77</sup>. Constitui erro crasso qualquer tentativa de dissociar, no discurso, fundo e forma, uma vez que a organização dos conteúdos do discurso e o modo de legitimação de sua cena de enunciação (Maingueneau, 1999: 81-82, 2002) constituem a mesma unidade.

Ao adotarmos uma noção de texto segundo a qual expressão e conteúdo são inseparáveis, constituindo a mesma unidade discursiva, assumimos que a “adesão do destinatário se opera por uma sustentação recíproca da cena de enunciação (da qual o *ethos* participa) e do conteúdo desenvolvido”<sup>78</sup> (Maingueneau, 2002). O leitor incorpora um mundo que está associado a certo imaginário do corpo, mundo este configurado pela própria enunciação. Nessa perspectiva, o *ethos*, sendo parte da cena de enunciação (da mesma maneira que o vocabulário o é), convoca o leitor a nela ocupar um lugar, vivê-la.

Toda e qualquer obra, diz Maingueneau, é apreendida num contexto social – “o campo onde o escritor se posiciona” – e apreendida enquanto veículo. A situação (ou cena) de enunciação de uma obra seriam as circunstâncias em que a obra foi escrita, o período e o lugar de sua redação. Segundo Maingueneau (1999, 2002), ela é integrada por três cenas: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cena englobante corresponde ao tipo de discurso, dá à obra um estatuto pragmático: discurso religioso, filosófico, político, literário, etc. A cena genérica é a do contrato associado a um gênero discursivo (ou textual): o editorial, o guia turístico, o sermão. Por fim, a cenografia é o que o texto *per se* constrói, independentemente do gênero; uma situação de enunciação “interna” que a obra literária mesma instaura: pode-se fazer um sermão por meio de uma cenografia professoral ou poética, ilustra Maingueneau (1999, 2002). Dessa forma:

uma narrativa, por exemplo, só se oferece como assumida por um narrador inscrito num tempo e num espaço que compartilha com seu narratário. Deve-se levar em conta essa situação de enunciação, a cenografia que a obra pressupõe e, em troca, valida.

<sup>77</sup> “c’est à travers son propre énoncé que le garant doit légitimer sa manière de dire”.

<sup>78</sup> “L’adhésion du destinataire s’opère par un étayage réciproque de la scène d’énonciation (dont l’ethos participe) et du contenu déployé”.

Em outras palavras, a cenografia consolida a obra enquanto “dispositivo de comunicação literária” (Maingueneau, 1995: 122). Ela instaura além das condições do enunciador e do co-enunciador, as condições de espaço, que o autor chama **topografia**, e de tempo, **cronografia**, “a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (Maingueneau, 1995: 123). Explica o autor:

O leitor reconstrói a cenografia de um discurso com o auxílio de índices diversos, de modo que, para percebê-los, deve apoiar-se em seu conhecimento de gêneros discursivos; levar em conta os níveis lingüísticos, do ritmo, etc.; ou mesmo apoiar-se sobre conteúdos explícitos [veiculados pelo texto]. Em uma cenografia, como em toda situação de enunciação, a figura do enunciador, o fiador, e a figura correlativa do co-enunciador são associadas a uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) que o discurso pretende fazer surgir (Maingueneau, 1999: 85)<sup>79</sup>.

A cenografia juntamente com o *ethos* que dela participa implica um processo circular: a emergência da fala é sustentada por um *ethos* que, complementarmente, se valida progressivamente na própria enunciação. Num só tempo, a cenografia é onde surge o discurso e o que engendra esse discurso legitimando enunciados que irão legitimá-la...

É possível que haja obras que não possuam *ethos*? Como queria Mallarmé, é possível haver o “desaparecimento elocutório do poeta”? Maingueneau (1995: 149) informa que houve períodos na literatura ocidental em que se tentou “desestabilizar o etos”. A partir da segunda metade do século XIX, pretendeu-se escrever de tal maneira que os textos estivessem isentos de qualquer vocalidade e quaisquer referências enunciativas. Para (Maingueneau, 1995: 150), a abolição do *ethos* é um processo que se constrói, com um fim estético, nada tendo de natural. “Pode-se usar de artimanhas com o etos, porém não é possível aboli-lo”.

Essa impossibilidade de não existir obra literária sem *ethos* (um ou mais) revela-nos uma especificidade desse fenômeno, a saber, de que ele evidencia a dimensão *analógica* da comunicação literária (Maingueneau, 1995: 153). Na

---

<sup>79</sup> “Le lecteur reconstruit la scénographie d’un discours à l’aide d’indices diversifiés, dont le repérage s’appuie sur la connaissance du genre de discours, la prise en compte des niveaux de langue, de rythme, etc. ou même sur des contenus explicites. Dans une scénographie comme en toute situation d’énonciation la figure de l’énonciateur, le garant, et la figure corrélatrice de coénonciateur sont associés à une chronographie (un moment) et une topographie (un lieu) dont prétend surgir le discours” (p. 85).

comunicação literária o enunciado é dado pelo tom de voz de um fiador que estabelece o contato com o co-enunciador que, a seu turno, não se restringe a decifrar os significados que a obra implica, mas é convidado a entrar na cenografia da obra e a participar, ficcional e fisicamente, das dimensões da vida que a literatura (“o sopro na argila”, diria Osman Lins) é capaz de evocar.

Segundo Maingueneau (1999: 100), caso o *ethos* fosse pensado isoladamente das noções de dispositivo enunciativo e cenografia, pois, como vimos, o universo do discurso toma corpo ao se colocar em cena um discurso que encarna sua verdade através de sua enunciação, seria reduzido de uma forma de manifestação da subjetividade enunciativa e a uma consciência empírica.

Talvez seja por isso que a noção apresente instabilidade conceitual, pois tem de ser pensada em associação com outras categorias. Mesmo assim, o *ethos* não deixa de ser uma questão interessante, pois, a sua maneira, trata da problemática da subjetividade na linguagem. O *ethos*, aconselha A Auchlin (2001), *apud* Maingueneau (2002), deve ser encarado como uma noção cujo interesse central é prático e não teórico: “A noção de *ethos* é uma noção de interesse essencialmente prático, e não um conceito teórico claro”<sup>80</sup>.

Em última instância, o estudo do *ethos* é uma decisão teórica (variando segundo o objeto estudado) do analista em saber se deve relacioná-lo somente ao material verbal ou se a este material deve integrar elementos de natureza não lingüística. Mas qualquer que seja a decisão, deve ser tomada em relação a uma disciplina, com um objetivo de aplicação bem delineado, inserido numa rede de conceitos articulados.

## 2.3 Alguns conceitos e categorias da Lingüística Textual

O que é um texto? Como defini-lo? Questões como essas provocam discussões intermináveis entre os lingüistas. Mesmo no interior da Lingüística Textual, o conceito de texto varia conforme o autor e/ou a posição teórica escolhida. Adotaremos a concepção sócio-interacionista de linguagem (Koch,

---

<sup>80</sup> “La notion d’ethos est une notion dont l’intérêt est essentiellement pratique, et non un concept théorique clair”.

2002), segundo a qual o texto é tido ao mesmo tempo como objeto e processo dialógico de interação social em que sujeitos ativos, seja seu produtor ou seu receptor, buscam, a partir da superfície do objeto textual, estabelecerem sentidos para suas ações lingüísticas.

A partir dessa perspectiva, a produção textual será entendida como uma ação dinâmica de natureza lingüística e social que demanda a participação de sujeitos inseridos num determinado contexto sócio-cultural. Sua realização é presidida por dois grandes movimentos, um de retroação e outro de prospecção, responsáveis pela confecção da tessitura textual (Koch, 2002). Dentre esses movimentos, percebemos que existe uma tendência entre os lingüistas brasileiros voltados para questões textuais discursivas a estudar mais a retroação textual. Anáforas indiretas, associativas, as formas de referenciação em geral têm recebido mais atenção dos pesquisadores se comparadas à progressão tópica ou temática. Essa é, pois, uma das causas que nos motivaram a fazer do movimento prospectivo objeto de nossa investigação.

Também denominada seqüenciação, a progressão textual diz respeito aos procedimentos lingüísticos por meio dos quais são estabelecidas entre segmentos do texto – sejam eles enunciados, parágrafos e seqüências textuais – relações semânticas e/ou pragmático-discursivas à medida que o texto progride (Koch, 2002). A compreensão desse mecanismo de funcionamento das relações estabelecidas por certos procedimentos lingüísticos requer uma determinada concepção de texto. Nos valeremos aqui da concepção de Weinrich (1964 *apud* Koch, 2002: 121), segundo a qual o texto é uma “estrutura determinativa” de partes interdependentes que se necessitam mutuamente. A garantia da interdependência das partes de um texto se dá, “em parte, pelo uso dos diversos mecanismos de seqüenciação existentes na língua e, em parte, pelo que se denomina encadeamento tópico” (Koch, 2002: 121). Para o presente estudo, interessa-nos este último.

Primeiramente, trataremos dos “diversos mecanismos de seqüenciação” para em seguida tratarmos do encadeamento tópico. Segundo Koch (1989:53), a progressão textual pode realizar-se com a existência ou não de elementos recorrentes. Quando realizada por atividades formulativas segundo a opção do

locutor de empregar recorrências de variados tipos (reiteração de itens lexicais, paralelismos, paráfrases, recorrência de elementos fonológicos e de tempos verbais), a seqüenciação é denominada *parafrástica*. Embora cada tipo de seqüenciação parafrástica acrescente um efeito de sentido específico ao texto, todas elas estão unidas pelo fato de produzirem efeito de intensificação, de ênfase sobre o ouvinte/leitor, induzindo-o a criar hábitos ou a aceitar uma orientação argumentativa (Koch, 2002: 123).

Quando não há procedimentos de recorrência estrita, a seqüenciação é denominada *frástica*. Neste caso, são os *fatores de coesão textual* os recursos que garantem a coesão textual, podendo interferir diretamente na construção da coerência do texto na medida em que são responsáveis pela manutenção do tema e pelo “estabelecimento de relações semânticas e/ou pragmáticas entre segmentos maiores ou menores do texto, a ordenação e a articulação de seqüências textuais” (idem). São mecanismos de seqüenciação frástica a *progressão temática*<sup>81</sup> e o *encadeamento* (Koch, 1989).

O encadeamento é um mecanismo que opera por *justaposição* ou *conexão*. Ele permite o estabelecimento de relações semânticas e/ou discursivas entre orações, enunciados ou seqüências maiores do texto. A diferença entre a justaposição e a conexão é que a primeira se faz sem o uso de articuladores textuais, diferentemente do processo de conexão. A **Quarta** narrativa de *Relações* é um bom exemplo de encadeamento por justaposição. O leitor só compreende o texto se extrapolar os limites da superfície textual, estabelecendo mentalmente relações semânticas e/ou discursivas as frases.

### 2.3.1 Mecanismos de articulação textual

Os articuladores textuais, ou operadores de discurso, têm constituído importante objeto de pesquisa da Lingüística Textual, diz Koch (2004: 129). Trata-se de recursos lingüísticos que visam concatenar segmentos textuais de todas as dimensões, operando em diferentes níveis: na organização global do texto, explicitando as articulações das seqüências ou partes maiores do texto; em nível intermediário, assinalando encadeamentos entre parágrafos ou

---

<sup>81</sup> Para uma descrição mais detalhada de alguns procedimentos de progressão temática, ver Koch (2002) e Koch (1989: 62-65).

períodos; por fim, no nível micro-estrutural, em que articulam orações ou mesmo membros oracionais (idem).

Estes elementos lingüísticos têm por função: 1) relacionar elementos de conteúdo, situando no espaço e no tempo o que é falado no enunciado, bem como estabelecer entre os enunciados relações de natureza lógico-semântica; 2) exercer funções enunciativas ou discursivo-argumentativas; 3) funcionar como organizadores textuais; 4) por fim, desempenhar, no próprio texto, funções de ordem metadiscursiva. De acordo com a função que detêm, os articuladores textuais, segundo a classificação de Koch (2004: 130), podem ser agrupados em quatro grandes classes, a saber, os de conteúdo proposicional, os enunciativos ou discursivo-argumentativos, os organizadores textuais e os metadiscursivos<sup>82</sup>.

Articuladores de conteúdo proposicional marcam relações espaço temporais entre elementos do texto, bem como lhes indicam relações lógico-semânticas (de condicionalidade, causalidade, finalidade, mediação, oposição/contraste, disjunção). Já os articuladores enunciativos ou discursivo-argumentativos se incumbem de encadear atos de fala distintos, em que o segundo se baseia no primeiro com o fito de justificá-lo, explicá-lo; contrapor-lhe ou acrescentar-lhe argumentos; especificar e concluir. São articuladores responsáveis pela orientação argumentativa dos enunciados que introduzem (Koch, 2004: 131).

Os organizadores textuais objetivam estruturar a linearidade do texto, de modo a organizá-lo sucessivamente em fragmentos complementares, o que facilita a interpretação do leitor (Maingueneau descreve-os como “marcadores de integração linear”<sup>83</sup>). Por fim, os articuladores metadiscursivos, cuja função é introduzir comentários “ora sobre a forma ou o modo de formulação do enunciado [...], ora sobre a própria enunciação” (Koch, 2004: 135).

---

<sup>82</sup> Em trabalho anterior, Koch (2002), a autora agrupa os articuladores textuais em três classes: os de conteúdo proposicional, os enunciativos ou discursivo-argumentativos e os meta-enunciativos.

<sup>83</sup> c.f. Cap. 3, análise da **Quarta** narrativa.

### 2.3.2 A progressão tópica

Jubran et al. (1993: 360-361) explicam que, para que o analista possa abordar um texto (numa perspectiva textual-interativa, ressalte-se) com segurança, é preciso que se valha de categorias que lhe possibilitem delimitar “unidades discursivas objetivas” para seu trabalho de análise textual. Segundo os autores, dizer que um texto possui assuntos ou temas é insuficiente, pois ambos os termos têm significado amplo e vago e são assaz subjetivos para serem utilizados como unidades de análise numa tarefa que demanda mais precisão. Mesmo com essa dificuldade, dada a necessidade de uma base objetiva sobre a qual se possa estabelecer traços que definam uma categoria operacionalizável com alguma segurança e objetividade, os autores propõem a categoria do tópico discursivo.

Os autores afirmam que o tópico

Tomado no sentido geral de “acerca de”, [...] manifesta-se, na conversação, mediante enunciados formulados pelos interlocutores a respeito de um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis, concernentes entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem (p.361).

Koch (1992), tratando também da questão do tópico discursivo, afirma que uma interação envolve mais de um assunto, passíveis de serem delimitáveis num texto. Embora freqüentemente se passe quase insensivelmente de um assunto a outro, ao final de uma conversa, se for perguntado aos participantes sobre o quê falaram, provavelmente serão capazes de enumerar os principais “tópicos” abordados (*op.cit.*: 72). Para a autora, a organização tópica é um recurso de grande valia na análise textual.

Embora a noção de tópico discursivo tenha sido pensada para a interação oral (o diálogo) – sendo que a elaboração dessa categoria tem por objetivo mostrar que esse tipo de interação não é desorganizado, mas apresenta estratégias próprias de organização –, reiteramos que nos valeremos de tal noção para analisar textos escritos que não necessariamente apresentam organização tópica linear. Interessa-nos usar a noção de organização tópica como uma ferramenta para conseguirmos observar as idas e vindas, no tempo e no espaço (e no próprio texto), dos narradores em seu trabalho de progressão textual. Mais: por meio da observação da organização

tópica, poderemos entender melhor o papel que os articuladores textuais desempenham ao concatenarem esses diferentes “fragmentos” textuais com vistas a atribuir-lhes relações lógico-semânticas e /ou pragmático-discursivas.

E quais são as propriedades do tópico discursivo? Como reconhecer um? Para os autores, a compreensão do tópico discursivo pressupõe identificar padrões – de natureza tanto discursiva quanto lingüística – recorrentes e formalizáveis como indicadores da estruturação textual (Jubran et al. 1993: 394). Ou seja, o tópico é uma porção textual reconhecida por uma certa repetitividade lingüística e temática, estreitamente conjugadas. Interessar-nos-á, sobretudo, o padrão lingüístico dos tópicos a serem analisados aqui, vez que, reiteramos, é por meio da observação das formas lingüísticas que poderemos analisar a construção do *ethos* de alguns dos narradores de *Relações*.

O tópico é definido por duas propriedades fundamentais, a saber, **centração** e **organicidade**. A centração é constituída por:

- a) *concernência* – relação de interdependência semântica entre os enunciados [...] pela qual se dá sua integração no referido conjunto de referentes explícitos ou inferíveis (Jubran et al. 1993: 361 –362);
- b) *relevância* – proeminência desse conjunto, dada sua posição focal assumida pelos seus elementos (idem: 362);
- c) *pontualização* – localização desse conjunto, tido como focal, em determinado momento da mensagem ou do texto. (idem, ibidem).

Em suma, a centração diz respeito ao conteúdo do tópico. É a partir dos traços a, b e c acima referidos que podemos ter mais precisão quanto ao assunto ou tema de um texto.

Quanto à organicidade, os autores lembram que os primeiros estudos da análise da conversação tratavam o tópico como uma questão apenas de conteúdo. Só recentemente ele passou a ser encarado sob o aspecto da sua estruturação. Maynard (1990 *apud* Jubran et al.,1993: 362) diz que a importância de se estudar a estrutura de um tópico reside no argumento de que “aquilo de que se fala” não pode ser desvinculado do “como se fala”. Portanto, se a topicalidade desponta como um princípio organizador do discurso, será

sua segunda propriedade, a organicidade, a responsável, no âmbito da realização discursiva, pela constituição de uma estrutura passível de ser identificada e analisada (Jubran et al., 1993: 362).

A organicidade se manifesta pelas relações de interdependência concomitantemente estabelecidas em dois planos: o hierárquico e o seqüencial. No plano hierárquico, as relações tópicas se dão conforme as dependências de super-ordenação e sub-ordenação entre tópicos que se implicam pelo grau de abrangência do assunto. No plano seqüencial, os tópicos se relacionam de acordo com as articulações intertópicas em termos de adjacências ou interposições na linha discursiva (idem: 362 –363). É o mesmo que dizer que é em função da organicidade que podemos transitar nas articulações que um tópico tem com outros na seqüência discursiva, bem como pelas relações hierárquicas entre tópicos mais ou menos abrangentes (Koch, 2002: 129).

A centração está para o que se fala; a organicidade para o como se fala. São, portanto, características que definem o tópico “enquanto categoria abstrata, primitiva” (Jubran et al., 1993: 363).

Mas se estamos falando em relações hierárquicas é porque a categoria tópico discursivo se manifesta em diferentes níveis. Em termos de sua extensão, o tópico pode ser mais ou menos abrangente, podendo estar inter-relacionado a outros de qualquer extensão. As unidades mínimas do tópico discursivo são, segundo Jubran et al.(1993: 360), depreendidas dos segmentos discursivos [...] articulados em torno de um tópico proeminente. Porém, explica Koch (1992: 72) que não é tão fácil assim “segmentar um texto” de modo que ele fique em “fragmentos recobertos por um mesmo tópico”. Para ela, “cada conjunto desses fragmentos irá constituir uma unidade de nível mais alto; várias dessas unidades, conjuntamente, formarão outra unidade de nível superior e assim por diante”. Em outras palavras, Jubran et al. (1993: 363) dizem que os tópicos, estando relacionados de acordo com a maior ou menor abrangência do assunto de que tratam, se organizam em níveis hierarquizados. Cada nível é recoberto por um superior e constituído por um inferior, e os limites dos diversos níveis são dados pelo grau de abrangência do assunto em foco. Neste sentido, a hierarquia tópica se dá assim (cf. Koch, 1992: 72):

- 1) **segmentos tópicos** – são os fragmentos textuais de nível mais baixo; têm maior grau de particularização;
- 2) **sub-tópico** – conjunto de segmentos tópicos;
- 3) **quadro tópico** – reunião de diversos sub-tópicos;
- 4) **supertópico** – o tópico superior, que abarca mais de um quadro-tópico e é suficientemente amplo para não ser recoberto por outro superordenado (Jubran, *op. cit.*: 363);

Dessa forma, observaremos como os narradores de *Relações* trabalham a relação de unidades tópicas menores com a(s) unidade(s) maior(es) a que pertencem (nível hierárquico). Observaremos também como se efetua a organização seqüencial de segmentos tópicos ou sub-tópicos entre si. Isto é, se os narradores trabalham com alternância e inserção tópicas. Estaremos voltados para a distribuição desta unidade na linearidade discursiva – a *continuidade* e a *descontinuidade* tópicas.

A continuidade decorre de forma que a abertura de um tópico apenas se dá após o fechamento de outro, precedente. Já a descontinuidade:

decorre de uma perturbação da seqüencialidade linear, verificada na seguinte situação: um tópico introduz-se na linha discursiva antes de ter sido esgotado o precedente, podendo haver ou não o retorno deste, após a interrupção. Nos casos em que há retorno, temos os fenômenos de inserção e alternância; nos casos em que não há retorno, temos a ruptura ou corte (Jubran 1993: 65, *apud* Koch, 2004: 98)

Chegamos ao ponto central de nossa formulação teórica. Como articular a questão da progressão tópica, auxiliada pelo emprego de articuladores textuais, com a noção de *ethos* discursivo? Ao assumirmos uma concepção sócio-interacionista de linguagem, segundo a qual o texto é pensado e explicado como processo em que sujeitos sociais interagem com o fito de estabelecer sentido(s) para suas ações lingüístico-discursivas, entendemos ser plausível procurar no objeto/processo textual certos usos (quase sempre regulares) discursivo-formais que nos permitam “entrever a existência de um sistema de desempenho lingüístico” (Koch, 1997: 83) elaborado pela instância subjetiva enunciativa. Assim sendo, muito além das marcas do processo enunciativo (reconhecidas como elementos indiciais de subjetividade), o leitor pode orientar-se pela inter-relação progressão tópica / articuladores textuais no intuito de construir uma representação da subjetividade da instância que

enuncia. Se todos os elementos lingüístico-enunciativos estão cristalizados na materialidade lingüística do objeto/processo textual, e se expõem por sua regularidade de manifestação em

tendências de estruturação, definidas pelo caráter sistemático de determinados processos de construção textual; pela recorrência em contextos definidos e pelo preenchimento de funções interacionais que lhes são específicas (Koch, 1997: 83),

o raciocínio também é válido para a categoria do tópico discursivo e para os articuladores textuais. Assim, tentaremos encontrar na progressão textual algumas dessas “tendências de estruturação” (resultado do trabalho de uma entidade subjetiva criadora) apoiando-nos na categoria da organização tópica. Sabemos que o texto não se nos oferece tranqüilamente, fixo e acabado, para ser compreendido, cabendo ao analista empregar procedimento(s) que o capacite(m) a “fixá-lo”, a retê-lo em sua dinamicidade, de forma a compreender seus processos de estruturação. A organização tópica e o uso de articuladores textuais, conforme acima exposto, são categorias que nos permitirão entender o que é repetitivo e permanente no fluxo textual das narrativas a serem analisadas.

Para que essa proposta seja aceitável, no entanto, não podemos vincular nosso entendimento de literatura a um ponto de vista estruturalista, mas a um ponto de vista pragmático (Maingueneau, 1996). Se considerarmos que

a utilização da linguagem, sua apropriação por um enunciador que se dirige a um interlocutor num contexto determinado, não se acrescenta de fora a um enunciado de direito auto-suficiente, mas quando a estrutura da linguagem é radicalmente condicionada pelo fato de ser a linguagem mobilizada por enunciações singulares e produzir um certo efeito dentro de um contexto verbal e não-verbal (Maingueneau, 1996: 03),

estaremos dentro do campo da pragmática lingüística. Nela, a linguagem é concebida como uma atividade social capaz de modificar situações. A comunicação descentra-se do núcleo do EU para distender-se no par EU-OUTRO. É por isso que Maingueneau (1996:32) diz que num sentido “é o co-enunciador que enuncia a partir das indicações (dadas pelo enunciador) cuja rede total constitui o texto da obra”. Interpretar um enunciado ou um texto pela pragmática lingüística vai além do mero fato de encarar suas unidades

constitutivas (palavras, frases ou tópicos discursivos) como unidades que carregam um sentido identificável e compreensível. Mais do que isso, a tarefa da interpretação, assente nessa concepção de linguagem, passa pela urdidura de “uma rede de instruções que permitem que o co-enunciador construa o sentido” (Maingueneau, 1996: 21).

Não seria contraditório falar de *ethos* de narrador(res)? Afinal, corremos o risco de, em nossa análise, centrarmos-nos num único ponto da cenografia enunciativa, o EU, esquecendo-nos de que é no par EU-TU que a comunicação literária (ainda que assimetricamente) se constrói. Ou: não soaria “psicologizante” falar do caráter (e corporalidade) de uma entidade cuja existência é discursiva? Para que isso não ocorra, evitaremos primeiro imaginar um *ethos* para só depois tentar dar provas de sua existência lingüística. Ao contrário, nosso percurso analítico terá no texto sua origem e no enunciador seu fim. Uma vez o texto “concebido como um dispositivo que organiza os percursos de leitura” (Maingueneau, 1996: 59), será a partir de indicações lingüístico-discursivas da progressão textual que nos orientaremos na construção do *ethos* do enunciador desse texto. O *ethos* discursivo, assim como o sentido, não se encontra *no* texto, mas pode ser compreendido *a partir* dele. Só chegaremos a uma possível representação desse efeito de sentido – *ethos* – se trilharmos os caminhos das indicações textuais.

Posto de outra forma, o *ethos* discursivo está ligado ao papel que o enunciador desempenha discursivamente, a seu exercício da palavra, e não ao “indivíduo ‘real’, apreendido independentemente de seu desempenho oratório” (Maingueneau, 1996: 39). Portanto, é o sujeito da enunciação – o locutor L, na terminologia de Ducrot – enquanto está enunciando que está em jogo. Já que almejamos vislumbrar a imagem discursiva que narradores fazem de si próprios, devemos tentar descrever e compreender como estão dispostas determinadas estruturas lingüísticas das narrativas, se temos como propósito a construção dessas imagens. Para tanto, “a superfície do texto narrativo aparece como uma rede complexa de artifícios que organizam a decifração, condicionando o movimento da leitura” (idem), o que justifica nosso percurso.

# 3

## A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DISCURSIVO EM TRÊS NARRATIVAS

Convivemos todos os dias com as narrativas escritas e isto esconde o seu mistério. Uma viagem está no texto, íntegra: partida, percurso e chegada. Nele, há o ir e o estar, isto é, coincidem o fluxo e a permanência.

Osman Lins, *Avalovara*.

No Capítulo 1 refletimos sobre uma das principais características de *Relações*, que despertou nosso interesse para a realização deste estudo. Trata-se, como foi dito, da multiplicidade de narradores que a obra apresenta e de como cada um destes diferentes narradores constrói seu *ethos* discursivo, pelo uso que faz dos articuladores textuais ao longo do processo da progressão tópica. Dessa diversificação de narradores resultam narrativas com estruturas diferentes, pois cada um manipula recursos da língua consoante seu projeto de dizer.

Desta forma, do total de oito narrativas que compõem a obra, selecionamos a **Quarta**, a **Quinta** e a **Sexta** para análise. Os motivos para tal escolha? Primeiramente, porque são narrativas que sempre despertaram nossa empatia (posto de outra forma, o *ethos* destes narradores, ao que tudo indica, parece ter sido mais eficaz em sensibilizar nosso *pathos*): o filho que lamenta o envelhecimento da mãe; a tragicômica “tia epiléptica” e seu anacronismo; a filha que suportou um esposo “feio e fraco” por quantos anos sem jamais se rebelar contra sua condição. São histórias na quais, mais ou menos explicitamente, a passagem do tempo e seus efeitos são problematizados sob enfoques distintos; mas todos eles, a nosso ver, dolorosamente marcantes.

Em segundo lugar (e eis o motivo que importa para esta pesquisa) tais narrativas não guardam qualquer semelhança estrutural entre si<sup>84</sup>. Ora, a **Primeira**, a **Segunda** e a **Oitava** tampouco guardam. Por que não estudá-las?

Todas as narrativas da obra podem ser analisadas sob o aspecto de como se processa a construção do *ethos* discursivo dos narradores. No entanto, a percepção deste procedimento varia de uma narrativa para outra. Assim sendo, e segundo o critério estabelecido neste estudo, as narrativas selecionadas se nos afiguraram como as mais fáceis de se entender a construção do *ethos* discursivo de seus narradores. Daí um motivo a mais para sua escolha.

Além disso, julgamos que selecionar outras narrativas poderia suscitar discussões também interessantes, mas que, em algumas delas, sobrepujariam nosso projeto inicial (na verdade demandariam um outro olhar sobre *Relações*, em função mesmo da riqueza da obra): por que na **Primeira** o condutor da história oscila entre narrar e apresentar desconexas cenas (chegando a recorrer a didascálias, recurso da linguagem dramática) da vida de um jovem? Que efeito(s) narrativo(s) tem o fenômeno da polifonia na construção do tempo e do conflito entre pai e filho na **Terceira**? Que relação haveria, na **Sétima**, entre o recurso da meta-narração na construção do discurso irônico do narrador e a obra em seu todo, como bem observou Vicentini (1993)?

Foram selecionadas narrativas que também suscitam questões paralelas como as feitas acima (veja-se a **Quarta**: um diálogo?). No entanto, procuramos fazer com que estas questões não se convertessem no centro de nosso interesse, mas que se mantivessem em segundo plano, se comparadas à questão da constituição do *ethos* dos narradores a partir do trabalho empreendido sobre a progressão tópica e os articuladores textuais. Assim sendo, quanto maior o contraste entre as narrativas no quesito “construção do *ethos*”, melhor, pois desta forma conseguiremos expor as diferenças destas características lingüístico-discursivas das narrativas analisadas com mais

---

<sup>84</sup> Das oito narrativas de *Relações*, entendemos que algumas são estruturalmente semelhantes: **Segunda**, **Quinta** e **Sétima**, divididas em parágrafos; **Terceira** e **Sexta**, constituídas por um bloco textual único. Já a **Quarta** e a **Oitava**, embora não apresentem semelhança estrutural, são experimentos de uso de gêneros discursivos orais, conversação e entrevista, respectivamente, na modalidade escrita da língua. A **Primeira**, por fim, constitui um caso singular: em nada se assemelha às demais.

facilidade, isto é, melhor conheceremos a profundidade do desafio a que *Relações* se propõe no trato com estes recursos da língua.

### 3.1 QUARTA: “TUDO SOBRE MINHA MÃE”

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. [...] Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas...

Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*.

Vão indo daquele jeito que se sabe. É, eles estão velhos. Do mesmo jeito, papai ainda está com aquela ferida atrás da orelha. Não, não cicatriza não. Ainda. Sempre nervoso. Muito nervoso com minha irmã.

Helena Godoy. *Relações. Quarta*.

#### 3.1.1 Introdução: marcas de oralidade e progressão tópica

As epígrafes acima apontam uma semelhança estrutural entre os textos citados. Ambos simulam diálogos. Em ambos, duas pessoas conversam, embora o leitor “escute” uma só voz – a voz daquele que se instituirá como narrador. Apesar desse “privilégio” de um interlocutor ter seu discurso marcado lingüisticamente (e, por isso, converter-se, para nós leitores, em narrador) sua presença concreta não impede àquele com quem dialoga de existir discursivamente. Na verdade, isso só ocorreria se o texto caísse em mãos de um leitor desatento o bastante para não entender que as duas vozes existem por causa de uma relação de dependência mútua entre elas.

Tal dependência é perceptível vez que os interlocutores estabelecem um jogo: aquele que narra (para os leitores), narra a partir das intervenções do outro. Compare-se a epígrafe acima referente à **Quarta** com o quadro 1 a seguir:

### Quadro 1

(“Como vão seus pais?”) – “Vão indo daquele jeito que se sabe”.  
 (“Eles já devem estar velhos...”) – “É, eles estão velhos”.  
 (“E o seu pai, como está?”) – “Do mesmo jeito, papai ainda está com aquela ferida atrás da orelha”.  
 (“Não cicatriza não?”) – “Não, não cicatriza não”.  
 (“E ele continua nervoso como era?”) – “Ainda. Sempre nervoso. Muito nervoso com minha irmã. Eles nunca se entenderam. Ela é nervosa mesmo, uma chata”.

Caso a narrativa inteira fosse como o Quadro<sup>85</sup>, com as duas vozes registradas textualmente, a **Quarta** apresentar-se-ia excessivamente longa e – indubitavelmente – impossível de ser contada da forma como é feita, em poucas páginas. Isso desobedeceria a um dos princípios norteadores de *Relações* (c.f Cap. 1): de que as narrativas sejam curtas, semelhantes a contos. Portanto, a supressão da voz do outro interlocutor concorre para este aspecto. Mas outro aspecto deve ser lembrado, pois possui implicações estéticas. Uma vez suprimida, a voz do outro interlocutor, para existir, precisa de que o leitor necessariamente a pressuponha. Assim, a **Quarta**, para ser satisfatoriamente entendida, demanda um leitor “**cooperativo**” (Maingueneau, 1996: 37)<sup>86</sup>, leitor que, a partir das respostas daquele que narra, é capaz de preencher as lacunas desse diálogo em que “falta” a fala de um dos parceiros. Como diz Maingueneau (1996: 40 - 41),

se o texto exige dessa maneira um trabalho do leitor, não é somente por uma economia de meios necessária, mas também porque o estatuto estético da obra literária requer que o destinatário contribua para elaborar sua significação e não se contente em descobrir uma significação que estaria *nele* (grifo do autor).

Se a narrativa é, pois, a simulação de um diálogo, a direção que ela toma é dada pela relação entre os inter-actantes neste diálogo. O modo como a narrativa progride é de responsabilidade, em parte, do próprio narrador, e, em parte, desta fala “inaudível”. Mas, para que sua contribuição seja possível e

<sup>85</sup> Para facilitar a identificação, nesta análise serão colocadas entre parênteses todas as falas possivelmente atribuídas ao interlocutor que é pressuposto pelo narrador.

<sup>86</sup> O que o autor (e ele próprio esclarece isso) denomina leitor cooperativo, Umberto Eco chama de “Leitor Modelo”. ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Miraflores: Difel, 1997.

inteligível, é preciso que o leitor pressuponha coerentemente a existência discursiva dessa voz, cuja existência é refratária daquela que pode ser lida, registrada no papel.

Os exemplos em epígrafe, porém, apresentam uma diferença no que diz respeito à quantidade de interpelações que o interlocutor “invisível” faz. Nesta **Quarta** narrativa o outro interlocutor é muito mais presente do que o “doutor”, interlocutor de Riobaldo, que não colabora com a mesma frequência na condução da fala do sertanejo.

A comparação é intencional. Se comparada com *Grande Sertão...*, na **Quarta** a presença do outro interlocutor é quase que constante (sobretudo na primeira parte do texto, como veremos), desempenhando funções narrativas determinantes para sua estruturação. Em grande parte a abertura/retomada de tópicos nesta narrativa é iniciativa do próprio narrador. Porém, o interlocutor cuja voz não é marcada lingüisticamente induz o narrador (com mais frequência do que Riobaldo o faz) a abrir, retomar e/ou fechar determinados tópicos discursivos, o que aproxima em muito a narrativa de uma interação face a face.

Fala e escrita caracterizam duas modalidades de uso de um mesmo sistema lingüístico, cada uma com características próprias. Marcuschi (1995: 13 *apud* Koch 1997: 77) entende que “as diferenças entre fala e escrita se dão dentro do *continuum tipológico* das práticas sociais e não na relação dicotômica de dois pólos opostos”. Dessa forma, explica Koch (1997: 78), no interior deste *continuum* há textos escritos que se aproximam mais do pólo da “fala conversacional” e textos falados mais próximos da “escrita formal”. Sob esse enfoque, a narrativa em questão situar-se-ia mais próxima da fala conversacional do que da escrita formal, pois, como explica Marcuschi (1986 *apud* Koch 1997: 80), em situações como a da **Quarta** (um diálogo) “o interlocutor que detém a palavra não é o único responsável pela produção do seu discurso”. Donde concluímos que a progressão tópica desta narrativa é de co-responsabilidade tanto do narrador quanto de seu interlocutor, na medida em que este também tem posse da palavra – ainda que não seja visível, mas pressuposta, por nós, leitores.

As interpelações feitas pelo interlocutor na narrativa podem ser vistas como recurso estruturador do texto, recurso que lhe confere características da modalidade oral da língua<sup>87</sup>. Mas, devido ao nosso interesse de análise, ater-nos-emos, dentre estas marcas, à estratégia de inserção como estratégia de processamento textual (Koch, 1997). Procuraremos observar como esta estratégia colabora para a progressão tópica e com o uso de articuladores textuais na construção do *ethos* discursivo do narrador.

Tal como a **Oitava**, a **Quarta** é informal e prosaica. Assemelha-se a narrativas que diariamente construímos – tecidas com outras narrativas menores (das quais podemos ser narradores-personagens) podendo estar integradas ou não –, instaurando uma cenografia enunciativa do cotidiano, na qual trocamos informações com um interlocutor que, não raro, assume o papel de nosso confidente. Um dos atributos desta cenografia é permitir que o foco narrativo seja de terceira ou de primeira pessoa. No caso da **Quarta**, o narrador oscila, ora participa dos fatos, ora observa-os.

A relação do pai do narrador, o homem da “voz rouca” (o avô da família, protagonista da **Segunda**), com sua mãe – personagem central desta **Quarta** (e avó da família, que morrerá de câncer na **Primeira**); o relacionamento de ambos com sua irmã, “uma chata”, (a tia solteira da família, protagonista da **Quinta**); a história de seu avô louco (o bisavô, protagonista da **Oitava**); estes são os tópicos que ao mesmo tempo em que constituem a narrativa, colaboram com o leitor, pois auxiliam-no na organização dos tempos narrativos de outras histórias de *Relações* e na montagem da genealogia da família<sup>88</sup>. Além dessas pequenas narrativas, há ainda um episódio maior, o do “capado”, quando o

---

<sup>87</sup> Algumas delas: predominância de frases curtas; existência de períodos simples justapostos; presença também de períodos compostos por coordenação (c.f. Koch, 1997: 79-80).

<sup>88</sup> Por conter personagens em comum com outras narrativas, a **Quarta** funciona como um “resumo” temático de *Relações*, uma vez que contempla algumas, não todas, narrativas da obra. Analisá-la poderá ajudar os leitores a “montar” (para usar um termo de Heleno Godoy) o quebra-cabeças que *Relações* é, auxiliando-os no estabelecimento de algumas relações de parentesco entre os personagens do fragmentário universo das três gerações da família-tema do livro. Além disso, a **Quarta** especula sobre acontecimentos posteriores à **Primeira** e à **Segunda**, que só saberemos ao fim da **Quinta**: com quem a irmã epiléptica do narrador irá viver após a morte do pai.

narrador (agora também na condição de personagem) constata que sua mãe se apercebera de seu próprio envelhecimento<sup>89</sup>.

Conquanto a narrativa seja um diálogo, não há, porém, qualquer sinal fático que marque seu “início” ou seu “fim”, nem indicação de outros assuntos que porventura estiveram ou estarão em pauta. Construído num único parágrafo, o texto lido pode ser apenas um “trecho” de um diálogo mais extenso; parte de um todo maior. Segundo Heleno Godoy (em entrevista que nos concedeu), dentro de seu propósito de experimento lingüístico e estético – escrever narrativas que apresentassem diferentes técnicas de narrar, de modo que isso fosse cuidadosamente marcado lingüística e discursivamente (c.f. Capítulo 1) –, por que não trabalhar com uma forma narrativa sem início e fim bem definidos, e que exigisse do leitor ouvir uma voz não manifesta, mas latente? Nas palavras do autor, como seria escrever, principalmente por causa deste último aspecto, uma narrativa do “discurso pela metade”?

Lembremos mais uma vez que as histórias de *Relações* são narradas por narradores diferentes, no período que compreende de 1909, 1910 a 1967. As narrativas não são contemporâneas: a **Quarta** é anterior à **Quinta**, que, em seu final, remete a um fato posterior à **Primeira**, a saber, com quem a filha solteira e epiléptica irá viver. Disso resulta não partilharem a mesma cenografia enunciativa (c.f. Capítulo 1). O que significa dizer que necessariamente cada uma tem de obedecer a e, ao mesmo tempo, legitimar a situação de enunciação que a fez surgir. Cada uma, à sua maneira, objetiva ser um experimento lingüístico-discursivo em busca de um formato narrativo singular. De acordo com Koch (1997: 79), a fala:

É relativamente não-planejável de antemão, o que decorre de sua natureza altamente interacional; isto é, ela necessita ser *localmente planejada*, ou seja, planejada e replanejada a cada novo “lance” do jogo da linguagem.

Sendo assim, segundo nossa reflexão, a singularidade lingüístico-enunciativa da **Quarta** reside em seu caráter interacional (mais intenso do que

---

<sup>89</sup> Segundo nos parece, a mãe se dá conta de sua velhice ao não conseguir carregar uma bacia com carne: “Estava [a bacia] no chão. Ela quis levantar a bacia, agachou, fez força, não deu conta, eu corri depressa, deixa mãe, eu carrego pra senhora. *Ela me olhou meio espantada, se afastou, abaixou a cabeça, ficou parada um pouco, depois voltou a participar. Mas já não era a mesma coisa*” (grifo nosso).

na **Oitava**), em sua implícita estruturação dialogal e no uso recorrente da estratégia de inserção (Koch, 1997, 2004) para a construção do *ethos* discursivo da figura narrativa.

Para efeitos de análise, dividimo-la em duas partes. O critério adotado para divisão: o número de intervenções do outro interlocutor que abrem ou retomam tópicos discursivos e a mudança no supertópico de uma parte para outra. Na primeira parte, é predominante a simulação de um diálogo, o que confere ao texto um caráter mais oral. Além disso, o supertópico, como veremos, centra-se na família do narrador. Já na segunda parte, o supertópico é centrado nas transformações da mãe do narrador. Some-se a isso o fato de que o caráter dialogal da narrativa perde espaço, já que o pressuposto interlocutor do narrador o induz à abertura de tópico apenas uma única vez. Esta mudança na estruturação da narrativa parece apontar uma “virada”: a segunda parte passa a apresentar uma orientação argumentativa explícita se comparada à primeira.

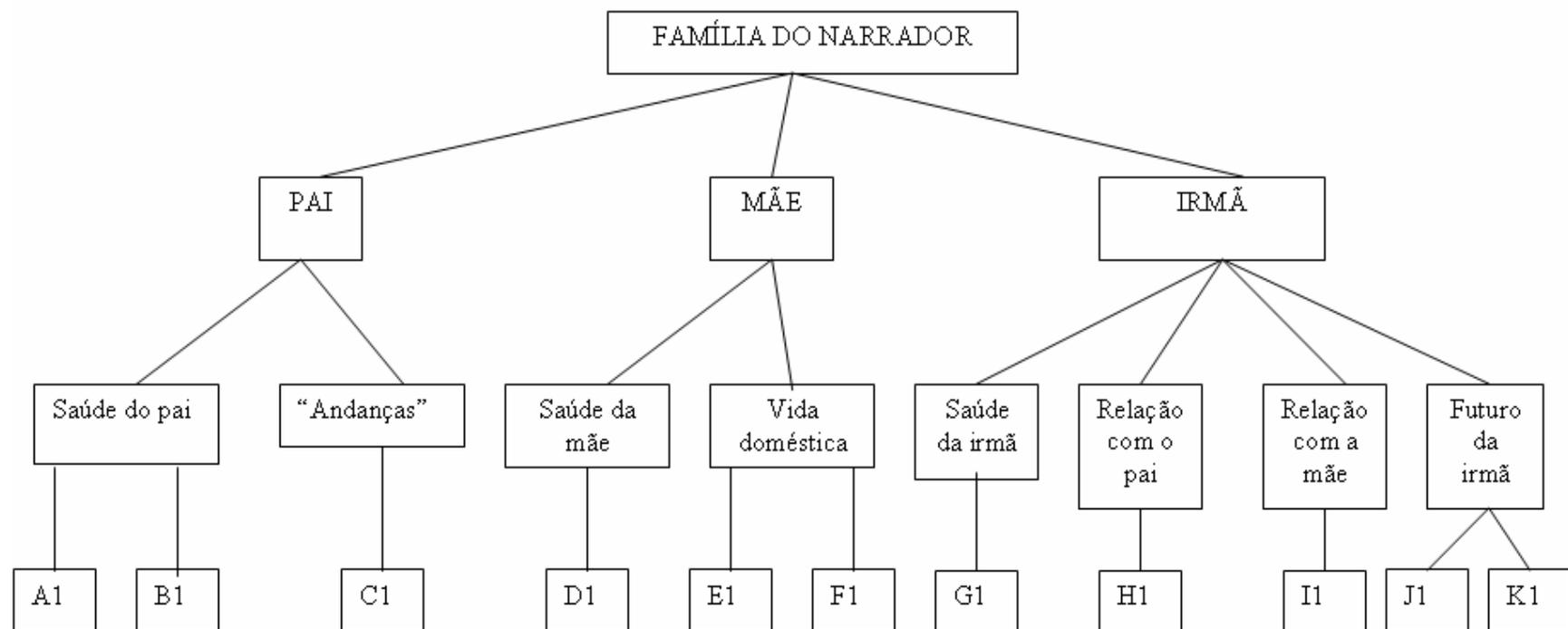
### 3.1.2 Primeira parte

A primeira parte está dividida em três quadros tópicos **PAI**, **IRMÃ** e **MÃE** que se ligam ao supertópico **FAMÍLIA DO NARRADOR**, desdobrando-se em sub-tópicos, por sua vez compostos por segmentos tópicos (representados alfa-numericamente), como segue:

Supertópico	Quadro tópico	Sub-tópico	Segmento tópico
<b>FAMÍLIA DO NARRADOR</b>	<b>PAI</b>	“Saúde do pai”	<b>A1</b> – ferida atrás da orelha/ nervosismo; <b>B1</b> – começo de derrame;
		“Andanças”	<b>C1</b> – sair de casa (episódio do guarda-chuva);
	<b>MÃE</b>	“Saúde da mãe”	<b>D1</b> – “aquela” doença;
		“Vida doméstica”	<b>E1</b> – o amontoado de gente (episódio do irmão); <b>F1</b> – cuidar da casa (lavar, passar, fazer biscoitos);
	<b>IRMÃ</b>	“Saúde da irmã”	<b>G1</b> – nervosismo/ desmaios;
		“Relação com o pai”	<b>H1</b> – desentendimento/ implicância com o pai;
		“Relação com a mãe”	<b>I1</b> – dependência (episódio do fogão);
		“Futuro da irmã”	<b>J1</b> – após a morte do pai e da mãe; <b>K1</b> – não viver com os irmãos e irmãs;

O gráfico 1 na página seguinte apresenta a estrutura do eixo hierárquico dos tópicos discursivos da primeira parte.

**Gráfico 1** – Primeira parte: Eixo hierárquico



Quanto à distribuição linear dos segmentos tópicos ao longo do texto, observaremos nos excertos a seguir<sup>90</sup> uma distribuição linear descontínua, dada a ocorrência do fenômeno da descontinuidade tópica.

No excerto 1 abaixo, perceberemos o narrador recorrer à estratégia formulativa do tipo “inserção” – aquela que atua, segundo (Koch, 2004: 104), no sentido de “facilitar a compreensão dos enunciados pelo interlocutor e/ou provocar sua adesão àquilo que é dito”. Na verdade, o uso de inserções (de natureza variada) será recorrente em toda a narrativa, conforme veremos. Tomemos como exemplo o segmento tópico **H1** (“desentendimento/implicância com o pai”, em azul):

**EXCERTO 1**

Eles nunca se entenderam. Ela é nervosa mesmo, uma chata. De uma implicância com ele; não deixa que ele durma depois do almoço, ele resmungá, vai até o fundo do quintal, senta-se na sala, ela vai atrás dele, reclama dos móveis.

O trecho em vermelho exemplifica como o narrador interrompe o segmento tópico **H1** (“desentendimento/implicância com o pai”), em andamento, para avaliar sua irmã: em sua ótica, seu pai e sua irmã não se entendem porque *e/la* é nervosa e chata e, por ser assim, torna-se implicante com ele. A inserção é curta, no entanto, e o segmento é logo retomado.

Já outros momentos desta parte da narrativa caracterizam-se pela descontinuidade tópica (c.f. Cap. 2), através do recurso da alternância. Como explica Koch (2002: 130), este fenômeno consiste na “divisão de um tópico em partes intercaladas [...] provocando uma descontinuidade provisória e indicando, também, o revezamento de dois tópicos”. Vejamos, por exemplo, a alternância **F1/ E1 / F1** no excerto a seguir:

**EXCERTO 2**

não tem mais aquela vivacidade; não, fazer muita coisa, lavar a roupa de todo mundo, fazer comida, não, acabou tudo. Há muito tempo. É, era sim,

---

<sup>90</sup> Segundo Kronka (2003), os segmentos tópicos funcionam como uma espécie de ponto de encontro entre os eixos linear e hierárquico. Trata-se do nível mais particularizado do eixo hierárquico, ao mesmo tempo responsável por determinar a configuração e a estruturação linear (contínua e descontínua) dos enunciados.

isso mesmo, sempre ocupada. Ela sempre foi muito inquieta, me lembro bem, sim. Você se lembra, muita gente em casa, aquele monte de meninos brincando e correndo. Desde o tempo em que a gente era criança. Depois, os netos. Sabe que eu não sei quantos. Pois é. Não, nada, não se importava com nada. Mamãe nunca se importou com o barulho e amontoado de gente em casa. Ora, lembra aquele meu irmão? É, aquele que jogava futebol. Quando era pequeno, moleque ainda, ora, mesmo depois, já rapaz, isso mesmo, homem, adulto, pois é, ele trazia os amigos para almoçar, dormir, sei lá o que mais. [...] Teve aquele que morou com a gente aqueles anos todos, ora. [...] Minha mãe nunca se importou em perguntar quem era, nunca reclamou. Depois, nem tinha tempo mesmo, era aquela trabalhadeira toda, fazia tanto biscoito. Você se lembra, era de casa. Latas de biscoitos, pães-de-queijo. Não, brevidades não. Brevidades eram com minha irmã mais velha. É, ela mesma, ela é quem fazia as brevidades. A gente implicava com ela, dizia que não gostava de brevidades só porque era ela quem fazia. Comia escondido. Não. Continua solteira até hoje. Mamãe é quem toma conta, vigia.

O trecho ilustra o fenômeno da inserção do tipo “alternância” entre os segmentos tópicos, **F1** (“cuidar da casa: lavar, passar, fazer biscoitos”, em azul), **E1** (“o amontoado de gente”, em vermelho). Temos aqui também um bom exemplo de como a progressão tópica é de co-responsabilidade do narrador e de seu interlocutor (isto é, pelo fato de os tópicos serem abertos a partir de perguntas deste ou pela própria iniciativa daquele, conforme exposto no início desta análise) e um exemplo de manifestação da “macro-função cognitiva” da inserção, que, como vimos no excerto 1, traz ao texto algum tipo de material lingüístico que facilite a compreensão dos interlocutores (Koch, 1997: 84). Neste caso, a introdução de uma ilustração (o episódio do irmão, sublinhado) e uma informação (quem fazia brevidades, sublinhado, ao fim do excerto).

O segmento **F1** (“cuidar da casa: lavar, passar, fazer biscoitos”, em azul) é iniciado a partir de uma pergunta do interlocutor. O fenômeno da alternância ocorre entre ele e o segmento tópico **E1** (“o amontoado de gente”, em vermelho), por sua vez, iniciado pelo narrador. A retomada de **F1** pelo narrador se dá através do uso do articulador discursivo argumentativo “depois” (Koch, 2004)<sup>91</sup>, que

---

<sup>91</sup> O uso da forma “depois” é mais comum na indicação de relações espácio-temporais (neste excerto, o “depois” em vermelho). Em azul, a forma tem valor discursivo-argumentativo, na medida em que acrescenta um argumento ao fato de a mãe nunca reclamar da quantidade de gente em casa. Segundo nos parece, o emprego dessa forma com valor argumentativo é marca de oralidade que a narrativa traz. No excerto 6, “depois” é usado com esse mesmo valor.

adiciona um argumento (o próprio segmento **F1**) ao trecho sublinhado que o antecede.

Ambos os trechos sublinhados caracterizam-se como inserções. No primeiro, uma inserção ilustrativa, o narrador especifica a situação do amontoado de gente em casa, ao mostrar como seu irmão contribuía para que assim fosse. Já o segundo trecho é uma correção do narrador a seu interlocutor: era a irmã mais velha quem fazia as brevidades. A frase: “Você se lembra, era de casa” (pouco antes do início do segundo trecho sublinhado), uma alusão do narrador a um conhecimento partilhado por ele e seu interlocutor, converte-se num convite para que o interlocutor intervenha na narrativa. Note-se que é em função dessa interpelação – cujo intuito era manter aberto o tópico em andamento – que o narrador corrige seu parceiro. E é por motivo de uma possível questão (“Sua irmã casou?”) – e aqui percebemos novamente o caráter dinâmico-interacional da progressão tópica desta narrativa – que o próximo segmento tópico **I1** (“dependência”) é iniciado: “Não, continua solteira até hoje. Mamãe é quem toma conta, vigia”.

No excerto 3 também é possível observar uma seqüência de segmentos tópicos em alternância (**I1/G1/I1/G1**) com estrutura semelhante à do excerto anterior. O segmento tópico **I1** (“dependência”, em vermelho) alterna com **G1** (“nervosismo/desmaios”, em azul) e com uma inserção ilustrativa – o episódio do fogão:

### EXCERTO 3

Mamãe é quem toma conta, vigia. Ela agora cuida da cozinha, mas sabe como é, não é? minha mãe tem que ficar o tempo todo em volta. **Outro dia mesmo ela se queimou muito, quase a mão toda.** A doença que ela sofre. Aqueles desmaios, ela diz. Não são desmaios. Eu acho até que ela nem sabe. É, é meio difícil. Mas não deixa transparecer. Para ela os desmaios são outra coisa, distúrbio nervoso, vista, dor de cabeça, qualquer coisa. Mamãe não pode descuidar um minuto. Não, ela não tem desmaios todo dia não, mas pode ter algum na rua, em qualquer lugar [...] É, é chato, mas que se pode fazer? [...] Já deixou muita camisa queimar. Há poucos dias foi a mão. Ela foi acender a chama, botar uma panela no fogo, fritar não sei o quê. Ela ligou o gás e levou o fósforo. A chama acendeu e ela ficou lá parada, a mão no fogo. Mamãe demorou a ver e a acudir. Ficou com os dedos pretos, a pele saiu todinha. Dá, dá muito trabalho. Mamãe fica muito preocupada. *Claro, não é pra menos. E depois, ninguém mais tem paciência com ela não.*

Os dois trechos não destacados do excerto representam a inserção com função ilustrativa. É interessante perceber aqui que dentro da alternância entre os segmentos **I1** (“dependência”, em vermelho) e **G1** (“nervosismo/desmaios”, em azul), o narrador tenta ilustrar como sua mãe tem de vigiar sua irmã. No entanto, interrompe seu exemplo, re-introduzindo **G1**, que, segundo nos parece, é reiniciado como resposta do narrador a uma possível demanda de seu interlocutor para que aquele discorresse mais sobre a necessidade de sua irmã ser vigiada (“Por quê?”) “A doença que ela sofre”, seria o início da resposta. Só após fornecer mais informações acerca do problema de sua irmã é que o narrador volta a falar das razões pelas quais a mãe se preocupa muito com a filha, dando como ilustração um acontecimento recente: “Há poucos dias foi a mão”.

Como se pode perceber, as inserções – seja para marcar a alternância, ou seja desempenhando funções cognitiva, ilustrativa e explicativa (Koch, 1997) – apesar de “perturbarem a seqüência linear” do texto, não acarretaram incoerência, mas acrescentaram à narrativa informações importantes, além de serem constitutivas da dinamicidade dialogal que a cenografia enunciativa instaurada – uma conversa cotidiana, que aproxima a narrativa de uma interação face a face – requer.

Ao final do excerto 3 percebemos a retomada do sub-tópico **I1** (“dependência”, em vermelho) seguido de uma inserção avaliativa (em itálico), exemplo de como o narrador opina sobre os fatos que narra. A continuação do trecho seria o excerto seguinte,

#### **EXCERTO 4**

*E depois, ninguém mais tem paciência com ela não.* Eu não sei o que vai acontecer quando mamãe morrer. Aliás, pra falar a verdade, depois que meu pai morrer. Porque, minha mãe morrendo primeiro, ela ainda continua morando com meu pai. Não, eles não combinam mesmo não, eu disse sim. Mas tem outro jeito? Comigo ela não mora, não combina com minha mulher. Pra falar a verdade com nenhuma das cunhadas. Com as irmãs ela não mora também. Tem aquela minha irmã viúva. Mas é muito difícil que ela vá para lá, com todos os filhos de minha irmã. Gostar gostam, mas as meninas já estão ficando mocinhas, querem sair, arranjar um namoradinho. Ela implica. Olha, a mamãe morrendo eu não sei o que vai ser. A mamãe? Não sei não, é muito pouco tempo.

em que os segmentos tópicos **J1** (“após a morte do pai e da mãe”, em vermelho) e **K1** (“não viver com os irmãos e irmãs”, em azul), ambos pertencentes ao subtópico “**Futuro da irmã**”, apontam, respectivamente, para a incerteza sobre o futuro da irmã (em caso da morte dos pais, quem cuidará da irmã doente?) e a raiva que o narrador sente dela ela. Veja-se que o segmento **H1** (“desentendimento, implicância com o pai”, em verde) é interposto entre os segmentos **J1** e **K1**: a irmã doente tampouco viveria com o pai. A repetição do segmento tópico **J1**, ao final do excerto, no qual a morte da mãe é tematizada, sugere uma certa preocupação do narrador menos quanto ao futuro da irmã do que com a possibilidade da morte de sua mãe. Será em virtude da pergunta do narrador, na seqüência, “A mamãe?”, que poderemos pressupor que seu interlocutor também se preocupa com o tempo de vida restante da pobre mulher. Mas obtém como resposta – “Não sei não, é muito pouco tempo” – um novo subtópico. Inicia-se a segunda parte.

### 3.1.3 Segunda parte

Ao fim da primeira parte, tornou-se evidente a preocupação do pressuposto interlocutor do narrador pelo futuro de sua mãe. Demonstra menos interesse em saber o que se passará com a irmã epiléptica de seu interlocutor, caso sua mãe morra, do que perguntar sobre quanto tempo a velha mulher ainda tem de vida. A partir deste momento, a narrativa concentra-se completamente nesta personagem, de modo que todos os tópicos da conversa estão relacionados a ela<sup>92</sup>. Há agora apenas um quadro tópico, **HISTÓRIA DA VIDA DA MÃE**, mais completo e com mais detalhes sobre a vida da protagonista se comparado ao quadro-tópico **MÃE**, da primeira parte. A existência desse quadro tópico único se dá em virtude de tudo o que é falado nesta parte estar relacionado à vida da protagonista. O supertópico que o engloba só é compreendido se se entender necessariamente a **VIDA DA**

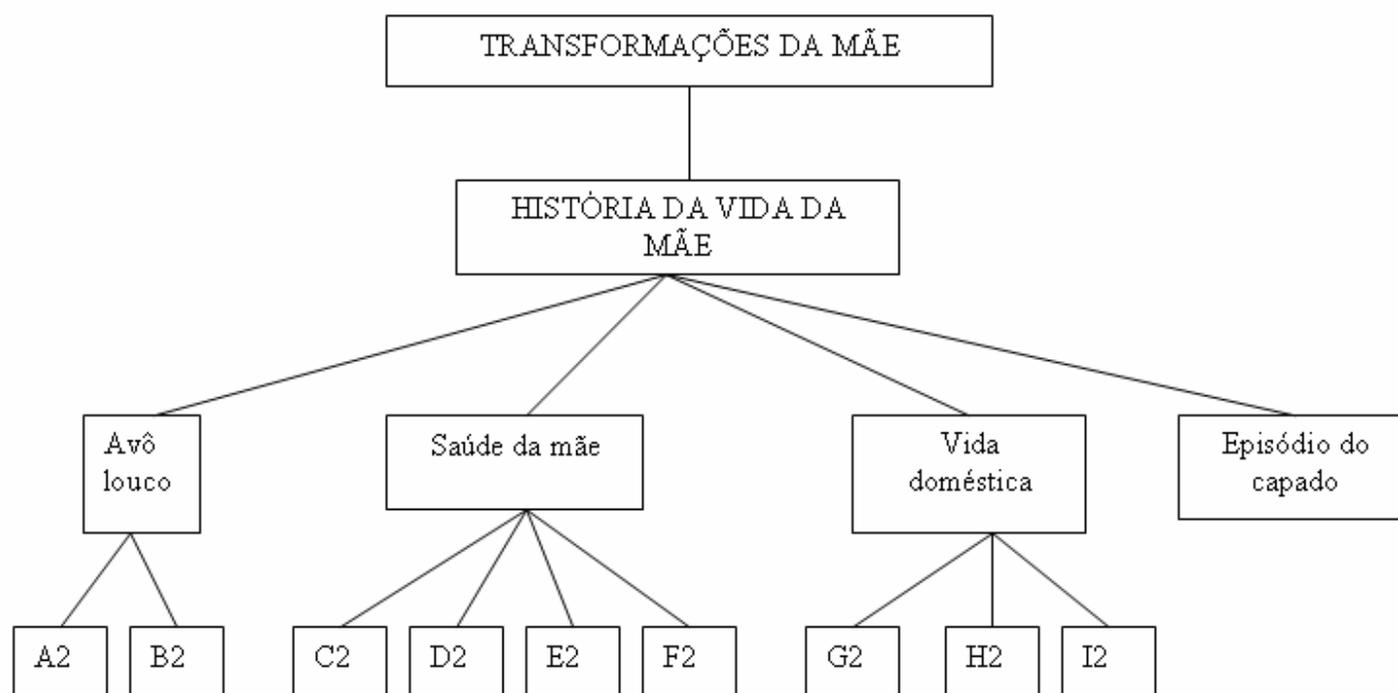
---

<sup>92</sup> Havíamos dito que a diferença entre as partes está na mudança do perfil da interação entre os interlocutores. Se na primeira parte a responsabilidade de abertura e retomada de tópicos discursivos era dividida entre os locutores, na segunda, a condução dos tópicos é mais centrada no narrador. Isso se dá porque o outro interlocutor se concentra na questão da saúde da mãe do narrador, o que automaticamente faz com que não abra ou retome outros tópicos.

**MÃE** do narrador como único lugar possível e aglutinador de todos os fatores possíveis para sua transformação. A redução no número de quadros tópicos (três na primeira parte e apenas um na segunda parte) revela uma diferença temática e estrutural entre elas. Além dessa mudança com relação à primeira parte, outras se fazem presentes: a ampliação dos sub-tópicos “**Vida doméstica**” e “**Saúde da mãe**”. E a adição do sub-tópico “**Avô louco**” à narrativa. Desta forma, temos:

Supertópico	Quadro tópico	Sub-tópico	Segmento tópico
<b>TRANSFORMAÇÕES DA MÃE</b>	<b>HISTÓRIA DA VIDA DA MÃE</b>	<b>“Avô louco”</b>	<b>A2</b> – história do avô
			<b>B2</b> – características do avô
		<b>“Saúde da mãe”</b>	<b>C2</b> – proximidade da morte (problema cardíaco)
			<b>D2</b> – “aquela doença”
			<b>E2</b> – saúde no passado
			<b>F2</b> – mudança da mãe
		<b>Vida doméstica</b>	<b>G2</b> – cuidar da filha com câncer
			<b>H2</b> – cuidar da madrinha
			<b>I2</b> – cuidar da filha epiléptica

**Gráfico 2** – Segunda parte: Eixo hierárquico.



No que diz respeito à distribuição linear dos segmentos tópicos ao longo da segunda parte, perceberemos um significativo aumento de inserções avaliativas na narrativa, além do surgimento de um inserção argumentativa, inexistente na primeira parte. Essa diferença revela a mudança ocorrida: na primeira parte o narrador é constantemente interpelado por seu parceiro a *informar-lhe* sobre a família. Em seu próprio auxílio, ou quando o outro interlocutor demanda (por meio de uma inserção de conhecimento prévio – quem fazia brevidades), o narrador ilustra ou explica o que narra. Na segunda parte, entretanto, sua postura é fundamentalmente *avaliativa*. O narrador *pondera, pesa* o valor daquilo que narra. Que efeitos tiveram tantos acontecimentos sobre a saúde de sua mãe? Além disso, tece comentários que argumentam em favor de um ponto de vista – de que sua mãe se transformou –, sinalizando-o a seu interlocutor através do uso de articuladores textuais. Pelo excerto 5 veremos como essa idéia é introduzida na narrativa e como, num primeiro momento, o narrador recorre ao operador discursivo “mas” para iniciar a orientação argumentativa que desenvolverá ao longo deste trecho.

#### EXCERTO 5<sup>93</sup>

Olha, a mamãe morrendo eu não sei o que vai ser. A mamãe? Não sei não, é muito pouco tempo. Olha, desconfio que é um ano, quando muito um ano e meio. É mais pelo jeito que ela está, sabe? O médico diz que o problema, agora, é o coração. Tomara que seja só isso. Aquilo de doze anos atrás, [...]. É sofrimento demais. Não tem cura mesmo, não se pode fazer nada. Bem, de qualquer jeito, ela mudou. *Não, você nem a reconheceria. Claro, pela fisionomia, pelo jeito dela.* Mas (1) está muito diferente. Pra certas coisas não, continua a mesma. Quando fala com a gente, não escuta direito; com o papai, ele pode estar lá no quarto e ela na cozinha, ele diz alguma coisa baixo [...], ela entende tudo. [...] Engraçado? Você precisa ver [...] Tá, está sim. Tá fazendo tratamento. Mas (2) o pior é que ela está mesmo muito diferente. Ah, mas (3) muito diferente mesmo. Está muito diferente agora (4).

Logo no início da segunda parte (excerto 5) vemos o narrador explicar que, apesar de “aquela doença” (segmento tópico **D2**, em verde), sua mãe mudou (segmento **F2**, “mudança da mãe”, em vermelho). Afinal, ela cuidou (e cuida) da irmã epiléptica; viveu – em silêncio – em função da vida doméstica anos a fio; padeceu de uma doença terrível o bastante a ponto de o narrador se recusar a

<sup>93</sup> As enumerações nos articuladores são para facilitar sua identificação no corpo do texto.

nomeá-la (“Aquilo de doze anos atrás...”). Motivos suficientes para se converter em outra pessoa. A princípio, o narrador não estabelece uma relação clara de causa e efeito entre isso, os fatos, e a mudança de sua mãe. Mas é instado por seu interlocutor: (“Eu a reconheceria? Nem pela fisionomia?”), “Claro, pela fisionomia, pelo jeito dela” – inserção explicativa, trecho em itálico.

Apesar de sua resposta, o narrador ainda insiste: “Mas está muito diferente”; de uma diferença que vai além dos traços fisionômicos. O articulador discursivo-argumentativo “mas” (1) não faz oposição à capacidade do outro interlocutor de reconhecer sua mãe neste quesito (ele nem mesmo discorda disso). “Mas” (1) assinala uma atitude de recusa do narrador quanto a este tipo de reconhecimento *superficial*. O “muito diferente”, para ele, é da ordem da essência. Traços fisionômicos ou gestos não bastam para explicar o quanto isso significa. Este uso do articulador discursivo-argumentativo denota um *ethos* (melhor perceptível se relacionado aos demais articuladores que lhe seguem, como veremos) que apresenta a necessidade de se ter uma posição privilegiada, de intimidade familiar. Intimidade que capacita o narrador a entender o significado de “muito diferente”; capacita-o a falar, apesar da mudança, da permanência de outras coisas na vida da velha mulher, por exemplo, a maneira como ela conversa com seu pai (inserção ilustrativa – diálogo entre pai e mãe, em azul).

Finda a inserção ilustrativa, o narrador é novamente questionado sobre a saúde de sua mãe, a última intervenção do outro interlocutor na retomada de um segmento tópico: (“Mas sua mãe está fazendo tratamento?”), “Tá, está sim. Tá fazendo tratamento”, responde já retomando (agora por iniciativa sua) o segmento **F2** (“mudança da mãe”, em vermelho) que abriu antes, e em favor do qual voltará a argumentar.

Vejamos agora o excerto 6<sup>94</sup>:

---

<sup>94</sup> Estão presentes no excerto os segmentos tópicos **F2** (“mudança da mãe”, sem destaque) e **E2** (“saúde no passado”, em azul) e as inserções: de conhecimento prévio (quando do casamento dos pais, em vermelho); avaliativa (o fato de a mãe ser nova, em verde); inserção como suporte para argumentação (projeto de vida imposto à mãe, em negrito) e inserção avaliativa (em itálico). Segue-se a isso a abertura do segmento tópico **A2** (“história do avô”, sem destaque).

**EXCERTO 6**

Tá, está sim. Tá fazendo tratamento. Mas (2) o pior é que ela está mesmo muito diferente. Ah, mas (3) muito diferente mesmo. Está muito diferente agora (4). Eu me lembro, naquele tempo ainda (5), minha irmã mais nova, a caçula, devia estar com três anos, foi quando nasceu meu primeiro filho, mamãe estava ótima. Mesmo depois (6) daquele tratamento que ela teve que fazer, e muito tempo depois (7), ela ainda estava ótima. Quando ela era mais nova (8), você sabe como é, moça de fazenda, ela foi criada para isso mesmo, ter muitos filhos, cuidar do marido, da casa. Ela, quando casou com meu pai, tinha quatorze anos. Ele tinha dezenove. Não, ele não, mas (9) ela era muito nova. Era sim, era costume naquele tempo, mas, (10) mesmo sendo costume, ela era muito nova. **Depois** (11), **sempre viveu para isso mesmo, nunca teve jóias, vaidade, nunca foi de passear, sair, sempre foi de ficar em casa.** *Sabe que, pensando bem, olhando para trás, eu tenho pena dela. Veja só, acho que nunca te contei isso não, mas sabe que a família de minha mãe já foi alguma coisa, assim, importante? Bem, importante, importante mesmo, não. É, depende de quando e do lugar. Hoje em dia isso não conta mais mesmo, nem vale a pena falar. Meu pai? Não, ele foi. Hoje não é mais não. Sabe, não foi para frente, não ampliou o que teve. Ficou estacionado. Com minha mãe, não que tenha importância, só que é, sei lá. Primeiro* foi o pai dela, meu avô, ficou doido. É, dele você se lembra.

Diferentemente de “mas”(1) (excerto 5), “mas”(2) não contrapõe nenhum argumento à assertiva que lhe antecede (a questão do reconhecimento). “Mas”(2), na verdade, redireciona o foco da argumentação em curso: do mal “doença” para outro ponto, segundo o narrador, “pior”. Para ele, mais triste do que a doença é sua mãe estar “muito diferente”. A mudança da mãe, cujas causas serão explicitadas, é inadmissível em sua ótica. Em (3), por repetição, essa orientação argumentativa é reiterada.

Porém o leitor só poderá afirmar com segurança que houve, no passado, causas para a transformação da matriarca da família em função da seqüência de articuladores de conteúdo proposicional (Koch, 2004) que se seguem ao emprego do “mas”(2), estando a ele relacionados.

A começar pelo “agora”(4), que parece englobar acontecimentos mais recentes (o que incluiria o próprio momento da enunciação; o episódio da irmã ao queimar-se no fogão e o do capado, que conheceremos ao fim do texto) na vida da velha mulher. Este articulador funciona como ponto de inflexão na linha temporal da narrativa. É a partir de sua enunciação que o narrador vai ao fundo do

tempo lembrar acontecimentos anteriores àqueles que narrara na primeira parte, para organizá-los como argumentos. Este processo de desenvolvimento gradual de uma linha argumentativa (paulatinamente o narrador dá a entender que a transformação de sua mãe é consequência da vida que viveu), é marcado por alguns articuladores textuais.

São eles: “naquele tempo ainda” (5), “mesmo depois” (6), “muito tempo depois” (7) e “Quando ela era mais nova” (8) e os organizadores textuais “primeiro” (excerto 6) e “depois” (excerto 7). Todos são articuladores que coordenam o sinuoso movimento da voz narrativa pela da linha do tempo. Através do uso de (8), o narrador introduz a inserção de conhecimento prévio (sobre o casamento de sua mãe); suspende na linha discursiva o sub-tópico “**Saúde da mãe**” para buscar as razões sócio-culturais que, anteriores a “aquela doença”, condicionaram sua mãe à vida doméstica que, no futuro, colaboraria para seu envelhecimento.

Em função do comentário implícito do interlocutor sobre a juventude dos pais do narrador (“Eles eram muito jovens...”) é que a voz narrativa introduz a inserção avaliativa (em verde): “Ele não, mas ela era muito nova”. A contraposição que “mas”(9) efetua não é só entre duas assertivas. “Mas” (9) impõe uma diferenciação<sup>95</sup> entre os pais do narrador – diferentemente de como foi usado em (1), (2), (3) e em (10).

O articulador “depois”(11) acrescenta o argumento final “sempre viveu para isso mesmo”. Não adiantou ser nova. O “costume da época” prevaleceu em detrimento dela.

É mister ressaltar a importância da concatenação dos articuladores entre si na fala do narrador. Devem ser observados em conjunto, pois formam uma malha que permite ao interlocutor construir a imagem do narrador, seu *ethos* de

<sup>95</sup> Não é esta a única comparação estabelecida pelo narrador. Uma releitura da primeira parte revelará que toda a narrativa é construída de modo a expor: relações antitéticas entre os pais do narrador (o pai, símbolo de força e permanência; a mãe, frágil e vulnerável às ações inexoráveis do tempo) e entre estes personagens em diferentes momentos de suas vidas. Se para o pai, passado e presente em pouco se diferenciam, para a mãe, sua história de ontem, repleta de vida, contrasta com um hoje envelhecido e cansado. A narrativa também expõe a influência, direta ou indireta, de alguns personagens sobre a vida da mãe do narrador (por exemplo, a irmã epilética).

compaixão e lamento em relação à sua mãe. Este *ethos* é construído na medida em que os articuladores (todos eles pertencendo a diferentes classificações) de que o narrador faz uso: 1) estabelecem comparação entre seus pais (o “mas” (9), articulador discursivo-argumentativo); 2) indicam, pior do que uma terrível doença, a ocorrência das transformações; 3) apontam no tempo momentos diferentes do estado de saúde de sua mãe.

Ainda com relação ao excerto 6, a inserção avaliativa “Sabe que, pensando bem, olhando para trás, eu tenho pena dela” (em itálico) é um momento interessante do texto, pois contradiz o postulado no Capítulo 2, de que o *ethos* não se dá no ato de o orador dizer abertamente sobre si, mas de, através de sua própria enunciação, apresentar seu caráter. Observando o trecho em itálico no excerto 6, vê-se que o narrador fala de si, faz-se tema de sua enunciação. Tenta elaborar uma explicação para seu sentimento. Mas interrompe seu percurso – “Com minha mãe, não que tenha importância, só que é, sei lá. Primeiro foi o pai dela, meu avô, ficou doido” – interrompendo o próprio emprego da inserção avaliativa.

Por meio desta inserção podemos observar claramente que “o texto falado apresenta-se ‘em se fazendo’, isto é, em sua própria gênese, tendendo, pois, a “pôr a nu” o próprio processo da sua construção”. É notório como o narrador se corrige e reinicia seu discurso (abrindo um novo tópico) de um modo diferente (pois recorre ao organizador textual “depois”), o que demonstra que “no texto falado planejamento e verbalização ocorrem simultaneamente, porque ele emerge no próprio momento da interação: ele é o seu próprio rascunho” (Koch, 1997: 79). Isso se comprova quando o narrador, já com o segmento **A2** (“história do avô”) em andamento, retoma o que pretendia dizer na inserção explicativa: “Era o que eu ia dizer”.

É por este motivo, a tentativa de explicação da mudança de sua mãe, que o narrador recorre ao organizador textual (Koch, 2004) “Primeiro”. Uma de suas funções é ligar a inserção avaliativa ao segmento tópico **A2** (“história do avô”).

Na verdade, não é só neste trecho que o narrador se vale de articuladores textuais visando orientar sua fala no sentido de: A) sugerir o ônus que alguns de seus irmãos foram para sua mãe; B) diferenciar o pai da mãe ou compará-los a si próprios em diferentes momentos de suas vidas. Isto é perceptível em passagens da primeira parte. Para A temos:

**EXCERTO 7**

Mamãe nunca se importou com barulho e o amontoado de gente em casa. Ora, lembra aquele meu irmão? É, aquele que jogava futebol. Quando era pequeno, moleque ainda, ora, mesmo depois, já rapaz, isso mesmo, homem, adulto, pois é, ele trazia os amigos para almoçar, dormir, sei lá o que mais. Eles ficavam lá em casa dias, meses. Mamãe dava comida, cama, lavava roupa, não dizia nada. Teve aquele que morou com a gente aqueles anos todos, ora.

As ocorrências de “ora”, articulador discursivo-argumentativo, neste excerto revelam ao mesmo tempo um narrador indignado (com seu irmão) e hábil orador, capaz de usar o mesmo termo em posições diferenciadas (atribuindo-lhe mais de um sentido), para expressar o incômodo que seu irmão era para a mãe. Conforme diz Koch (2004: 131), os operadores discursivo-argumentativos “articulam dois atos de fala, em que o segundo toma o primeiro como tema”. Assim, na primeira ocorrência, o “ora” que introduz a pergunta “lembra aquele meu irmão?” faz dela uma especificação em relação ao conjunto de pessoas referido pela expressão “amontoado de gente em casa”. Introduzido o exemplo, a mesma palavra agora é encarregada de outra função argumentativa: adicionar um argumento (a permanência do comportamento do irmão, apesar de já ser adulto) ao enunciado que o circunscreve (em vermelho). Em sua última ocorrência no trecho, o articulador especifica uma situação levada ao extremo: um amigo de seu irmão morar com sua família.

Vejamos agora o excerto 8, ilustrativo de B

**EXCERTO 8**

Bem, teve aquele começo de derrame. Não sabia não? Foi. Mas ele recuperou rápido. Uns quatro anos mais ou menos. É, é isso mesmo, quatro anos e três meses. Em maio, fez quatro anos e três meses. Mas ele ainda está forte” [...] “Não, não anda muito bem. [...] Sabe, aquela doença de quase doze anos atrás. É, isso mesmo. Está magra, pequeninha, o cabelo sempre cortado curto, as mãos sempre arrumando

o vestido, a manga da blusa, muito cuidadosa com ela mesma, mas está muito abatida, não tem mais aquela vivacidade.

Pelo excerto percebemos que o narrador diferencia seus pais ao empregar o mesmo articulador discursivo-argumentativo “mas”. Compara-os quanto à saúde: o pai, embora tenha sofrido um derrame, permanece vigoroso; a mãe já não apresenta a mesma disposição de antes – “não tem mais aquela vivacidade”. Lembremos que o excerto 8 é um trecho que integra a primeira parte. Assim, o excerto exemplifica aquilo que havíamos exposto, que, se há uma diferenciação feita pelo narrador entre seus pais, não é com a bem delineada força argumentativa característica da segunda parte.

A análise dos trechos reforça mais uma vez nossa de leitura de que a narrativa converte-se de informativa em argumentativa, mas em toda sua extensão é sustentada por um mesmo *ethos* de compaixão e lamento que pode ser percebido, em tonalidades diferentes, segundo o uso de alguns articuladores que trabalham conjuntamente para uma linha de orientação argumentativa comum. Estes articuladores tecem, conjuntamente, uma “rede de instruções” (Maingueneau, 1996: 21) que permite ao interlocutor reconstituir o desenho dessa linha.

No que diz respeito ainda ao excerto 6, havíamos analisado a função do articulador “Primeiro”, presente naquele trecho, de introduzir um segmento tópico. Restou-nos mencionar uma outra função, diretamente vinculada ao articulador “depois”, presente no excerto 9 (abaixo). Segundo Jubran (2003 *apud* Koch 2004: 133), esta outra função de “Primeiro” e “depois” é a de “marcação do estatuto discursivo de um fragmento do texto”, isto é, indicar o estatuto discursivo de determinado fragmento na composição textual (por exemplo, como é o caso aqui, na marcação das fases de estruturação da linha argumentativa). Para Maingueneau (2003: 187) tais articuladores, por ele denominados **marcadores de integração linear**, têm por função “estruturar a linearidade do texto, organizá-lo em uma sucessão de fragmentos complementares que facilitam o tratamento

interpretativo”<sup>96</sup>. O autor explica que estes articuladores manifestam-se em séries, a mais conhecida das quais é “primeiro (amente) /depois/ em seguida/ enfim” (idem). Tais articuladores atuam, segundo Maingueneau, na organização espacial do texto abrindo, intermediando ou fechando tópicos.

Neste sentido, “Primeiro” (do excerto 6) não pode ser dissociado de “Depois” (sublinhado, excerto 9), o outro organizador textual que lhe faz par:

#### **EXCERTO 9**

Primeiro foi o pai dela, meu avô, ficou doido. É, dele você se lembra [...] Bom, em todo caso, isso foi o começo. Depois do meu avô, outro sofrimento foi minha irmã mais velha. Não, essa não. Foi outra. Acho que essa você não conheceu. Ela morreu de câncer no osso, na clavícula. Terrível, você nem pode imaginar. Ela gemia baixinho a noite inteira, sofreu demais. Meu pai e minha mãe viajaram com ela, fizeram uma operação, mas não adiantou não. Minha mãe é quem cuidava dela. Minha mãe é quem sempre tomou conta de tudo. Outra coisa foi minha outra irmã. É, essa que é doente. Desde os sete anos. Outra vez, minha mãe tomando conta. Ela teve de deixar tudo, escola, brinquedos, tudo. Tinha que ser vigiada sempre. Até hoje, já não te disse? Tudo isso interfere, modifica muito as pessoas. Minha mãe nunca teve tempo para ela mesma, nunca. Sempre viveu para a casa e para os filhos.

Ambos iniciam tópicos: “Primeiro” inicia **A2** (“história do avô”, em verde); “Depois” inicia **G2** (“cuidar da filha com câncer”, em vermelho). Juntos, estes articuladores ordenam as etapas de desenvolvimento da linha de raciocínio do narrador, “pondo à mostra a sua organização estrutural” (Koch, 2004: 133). As inserções avaliativas (em azul, no excerto)<sup>97</sup> atuam reiterando a argumentação em desenvolvimento, de modo a tecer conjuntamente com os operadores discursivos presentes no texto a “rede de instruções” que permite o co-enunciador reconstituir a imagem discursiva – o *ethos* de compaixão e lamento – do narrador.

#### **3.1.4 Considerações finais**

Finalmente, o episódio do capado, resumo de toda a narrativa – momento em que o *ethos* do narrador se manifesta com mais força. “Sabe, outro dia eu

---

<sup>96</sup> “Il existe aussi des éléments, les **marqueurs d’intégration linéaire** dont la fonction est de structurer la linéarité du texte, de l’organiser en une succession de fragments complémentaires que facilitent le traitement interprétatif”.

<sup>97</sup> O trecho sem destaque no excerto 9 corresponde ao segmento tópico **I2** (“cuidar da filha epilética”).

fiquei chateado mesmo, muito mesmo. Você se lembra daquele meu irmão que comerciava com porcos? Até hoje”. Num dia de venda, um dos animais caiu do caminhão e quebrou a espinha. Não podendo mais ser vendido, o capado foi levado para a casa da família. Lidariam com ele lá, sugeriu o pai. “Minha mãe, sabe que parece que deu uma coisa nela, assim de repente, ficou animada”, a ponto de entusiasmar-se para preparar a comida, para tanta gente em casa, como nos velhos tempos. Quando uma de suas filhas interrompe-a: “que é isso, mãe? a senhora não vai fazer nada não”. Ao que o narrador intercede:

**EXCERTO 10**

eu fiz um gesto para ela, como quem diz, não interfere não, deixa. Ela entendeu, mas ainda quis insistir, disse assim, a gente não pode deixar. Digo, pode sim, agora mesmo ela se cansa e pára. Pois foi o que aconteceu. Isso é que é triste, foi isso mesmo que aconteceu.

A mãe tentava carregar uma bacia cheia de carne, “uma bacia bem grande, tinha quase uma banda de porco lá dentro”. Não conseguiu. Era demasiado pesada para ela; era demasiado pesada para esta mulher que se descobriria incapaz. Era o peso de sua derrota. O trecho em azul no excerto antecipa, no texto, a tentativa frustrada da mãe do narrador em continuar o trabalho. O uso do articulador “pois” (sublinhado), depois de ponto final e no início de uma outra frase, entendemo-lo como Maingueneau (1996: 84): permite que o narrador justifique sua enunciação anterior – que, neste contexto, é a previsão do que acontecerá (“agora mesmo ela se cansa e pára”) no auge do ânimo e alegria de sua mãe, também o começo de sua fraqueza. O trecho revela o *ethos* de compaixão do filho atencioso e sensível que lamenta por sua mãe. “Pois” marca a emergência desse *ethos*, momento em que o narrador prevê o que se passaria com sua mãe, entristecendo-se tanto com o fato ocorrido quanto com sua previsão.

Motivo de lamento para ele; motivo de tristeza para a mãe que percebeu seu esforço inútil – já não tinha mais (nem teria de volta) “aquela vivacidade” de outros tempos. Face à sua fraqueza, a mãe diminui o ritmo, até parar. Arranjou-se numa cadeira e “Ficou lá sentada, arrumando o vestido, a manga da blusa”. Fora vencida por sua insuficiência e pela força do tempo.

Como ficou demonstrado, as duas partes, se observadas isoladamente, revelaram-nos características discursivas próprias. Apesar das diferenças constatadas, ambas exigiram do leitor o trabalho de pressuposição das interpelações do outro interlocutor. Só assim o leitor seria capaz de elaborar o significado dialógico da narrativa e perceber, à medida que ela progride, que o narrador vai se dando conta da mudança de sua mãe e, por percebê-lo, desenvolve o *ethos* de compaixão e lamento do filho sensível, que lamenta o sofrimento de sua mãe.

Esse *ethos* é o substrato comum que une as partes: sobretudo a partir da segunda parte, quando gradativamente ganha mais precisão, torna-se mais facilmente perceptível, em virtude do desenvolvimento argumentativo do discurso do narrador. A imagem final, não há melhor, como expressão do dó e lamento: “Um dos netos chegou perto [...], ela passou a mão na cabeça dele, sorriu. Ficou assim, acariciando o menino. Ainda estava com ele quando eu fui embora”. Ao mesmo tempo em que sintetiza a imagem que a voz narrativa tem de sua mãe, este final é um momento de confluência entre uma geração que se vai e uma que chega. E *Relações* não é um pouco disso, um jogo cíclico das gerações que vão e vêm cumprir o seu dever de passagem pela vida? Travessia.

### 3.2 SEXTA: “UNE OUTRE BELLE DU JOUR?”

O tempo presente e o tempo passado  
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro  
E o tempo futuro contido no tempo passado.  
Se todo tempo é eternamente presente  
Todo tempo é irredimível.

T. S. Eliot. *Quatro quartetos*.

...o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar.

José Saramago. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ela não faz da dor um estandarte, guarda-a como um segredo.

Osman Lins. *Retábulo de Santa Joana Carolina*.

#### 3.2.1 Considerações iniciais

Começemos fazendo o que o narrador não faz: narrar linearmente. A constatação vem ao caso, já no início da análise, por dois motivos. Primeiramente, o mais elementar: uma leitura ainda que superficial da narrativa é suficiente para se perceber que a não linearidade é uma de suas marcas – as idas e vindas do narrador no espaço e no tempo demonstram-no claramente. Em segundo lugar, essa forma não linear de narrar os acontecimentos torna-se um atributo estético específico do texto (sobretudo em seu “desfecho”) e está diretamente ligada à constituição do narrador. Será, pois, enfocando o segundo motivo que faremos nossa análise. Nosso objetivo será o de perscrutar a construção da progressão tópica e o uso de articuladores textuais, procedimentos estes por meio dos quais o narrador tece uma narrativa não linear. Antes, porém, organizemo-la sobre uma superfície para posteriormente fazê-la ondular.

A matéria narrada da **Sexta** é lugar-comum do temário da literatura realista: a vida de uma mulher a partir de seu casamento (tema de *Senhora* e *Madame Bovary*, para ficarmos com dois exemplos bastante conhecidos)<sup>98</sup>. O espaço, uma

---

<sup>98</sup> Nesta narrativa é tematizado o casamento por conveniência (o que a aproxima, neste sentido, mais de *Senhora* do que da obra de Flaubert) tão caro às escolas romântica e realista. No entanto, o assunto em si não é o ponto central do texto, mas como sua instauração lingüístico-

cidade interiorana. Toda a ação se passa ali: o processo de negociação do consórcio, a escolha do vestido, a cerimônia, a primeira noite nupcial da noiva... seguida da vida cotidiana nessa pequena cidade: criar os filhos, conviver com o marido subordinado ao pai coronel, e morrer. Adicione-se a isso um caso extra-conjugal com o dono da farmácia e suas implicações e, pronto, contamos a história da **Sexta** narrativa.

A questão é que o modo como a cena enunciativa é instaurada em nada lembra a cidadezinha drummondiana de casas entre bananeiras e mulheres entre laranjeiras. O narrador não se restringe a falar sobre os acontecimentos que cercearam a personagem em sua liberdade de escolha; não se atém a falar sobre a vida de uma mulher pressionada por obrigações, mas enuncia de forma a fazer o leitor sentir-se também cerceado e pressionado, pois, como explica Maingueneau (1996: 154), a “enunciação da obra, longe de flutuar acima do mundo que exhibe, deve dele participar”. Resulta daí que, apesar de a história se passar numa cidade interiorana, o ritmo intenso (imposto pela narração) do desenrolar dos fatos não corresponde ao desta cidade, certamente, mas é um artifício do narrador em fazer com que o leitor sinta fisicamente – nas poucas páginas que lê – aquilo que a personagem vivenciou durante “seus vinte e poucos anos de casada e frustração seguida”. O tempo instaurado pela narrativa, portanto, é assaz distinto de um mundo em que “devagar... as janelas olham”.

A enunciação da **Sexta** “participa” do mundo narrado na medida em que, intensa e atribulada, instaura uma história de vida também atribulada; principalmente porque o narrador rompe com a ordem de acontecimento dos fatos. Em sua ótica, a protagonista viveu sob um nível de exigência que aniquilou seu poder de tomar decisões sobre sua própria vida. À exceção de quando conheceu o amor verdadeiro ao trair seu esposo, os demais acontecimentos são tomados como castigo a serem suportados – em silêncio e com resignação. Ela “teria que

---

discursiva se desenvolve na constituição desse mundo que envolve este tipo de prática e suas possíveis conseqüências. Em nosso entendimento, a escolha pelo autor de um tema antigo (séc. XIX) e já gasto pela tradição literária não vai de encontro ao projeto literário do qual ele se imbuu ao escrever *Relações* (c.f. Cap.1). Pelo contrário, mostra o desafio que o escritor se colocou para contar um tipo de história tão conhecido, mas que pusesse a língua e a própria arte de narrar em evidência.

carregar para sempre o peso daqueles dois, o velho & o filho, a loja, os filhos, seu tudo, existência pequena, resistência pouca”, conta.

Assim, o narrador cria uma engrenagem narrativa de ritmo intenso, em que fatos se interseccionam e acontecimentos futuros são antecipados ou narrados como possíveis de acontecer (quando na verdade o narrador já sabe o que acontecerá). Um sentido possível para este procedimento narrativo seria o de criticar o casamento por conveniência e a vida de frustração que dele decorre. Desta forma, mundo narrado e a enunciação que o institui comungam de um princípio comum: o sofrimento causado na personagem pelo casamento por conveniência tem na superfície lingüística seu correlato, a saber, um trabalho sobre a progressão tópica – a engrenagem a que nos referimos – que objetiva fazer com que o leitor experimente, através da leitura, o que a personagem viveu. Eis o procedimento do narrador para conquistar a empatia do leitor em relação à personagem principal, para que este não veja a traição cometida por ela como algo ruim, um crime ou vingança – tendo ela preparado tudo –, mas como um desabafo compreensível, suscitado pelo cansaço “de tudo aquilo que eles exigiam dela”.

Outro efeito de sentido dessa engrenagem de manipulação do tempo instituída pelo narrador é o de provocar uma perturbação no leitor, deixando-o perdido na fragmentação dos fatos narrados. Ater-nos-emos mais detalhadamente a este aspecto no tópico 3.2.4, posto que será observando o uso dos articuladores textuais para/nos processos de construção da progressão tópica empreendido pelo narrador que poderemos melhor entender este efeito de sentido. Por ora, cuidemos de alguns aspectos lingüístico-textuais – a pontuação e a paragrafação – que também contribuem para a construção estética do texto.

### **3.2.2 Alguns aspectos lingüístico-textuais da narrativa: pontuação e paragrafação**

Se olharmos para a **Sexta** narrativa como um todo, perceberemos que ela “começa” e “termina” com o mesmo sintagma – “exigiam dela”. As aspas são imprescindíveis, pois a narrativa é construída em forma de círculo vicioso. O

primeiro e último contato que o leitor tem com o texto é justamente esse mesmo sintagma, artefato lingüístico que, porta de entrada e de saída do leitor na vida da protagonista, denota um todo que não aponta caminhos distintos – a entrada e a saída, o “começo” e o “fim”, são os mesmos, têm a mesma origem temática e lingüística. Caminho sem volta, o casamento da protagonista se converte num labirinto de privações. Tanto a história quanto a narrativa se coadunam, formando o mesmo dédalo do qual a protagonista e nós, leitores, não conseguimos nos livrar, pois, finda a leitura, estamos no mesmo ponto em que ela começou.

No que diz respeito à pontuação, em nenhum momento o ponto é empregado. Esta forma de pontuar, que revela uma escolha significativa do enunciador, colabora para a construção de um ritmo intenso para a narrativa, pois, um texto sem o ponto não admite “a pausa máxima da voz depois de um grupo fônico final descendente” (Cunha & Cintra, 2001:650). Não há ponto final encerrando enunciados ou ponto simples separando períodos simples ou compostos; tampouco há ponto-parágrafo (já que não há qualquer parágrafo, como veremos), aquele que marca a transposição de “um grupo a outro grupo de idéias” com um repouso maior na voz (Cunha & Cintra, 2001: 651). Vejamos, por exemplo, o começo da narrativa:

**EXCERTO 11**

exigiam dela e de seu corpo e cansaço, o que ela não tem para dar: que eles possam pedir compreensão, seria normal, e até relativo; que eles possam pedir conformação, nem seria necessário, e até inútil, sua vida tinha sido isso desde o dia em que o conheceu, ou ele a conheceu? feio e fraco, dominado pelo pai, minúsculo perto dele

A primeira passagem sublinhada no excerto (“... até inútil, sua vida...”) mostra que o narrador passa de um assunto a outro sem a “pausa na voz”, da qual falam Cunha & Cintra (2001), em virtude da existência de uma vírgula num lugar em que poderia haver um ponto simples (“... e até inútil. Sua vida tinha sido...”). Na segunda passagem sublinhada, após o uso do ponto de interrogação, um novo período é iniciado; porém, com letra minúscula.

Já a inexistência de parágrafos sugere que as ações presentes na história parecem acontecer simultaneamente, dada a maneira rápida e atribulada como

são apresentadas, induzindo-nos a acreditar que assim aconteceram. Os acontecimentos são narrados como se fossem indissociáveis, não se dividindo em unidades de composição que possuem uma idéia central à qual se agregam outras, secundárias (Garcia, 1974). No excerto 12 (continuação do anterior)

**EXCERTO 12**

minúsculo perto dele, que era quem mais falava ou só quem falava e falava por ele, combinava detalhes, fazia projetos, e ela se sentia como mercadoria a ser vendida, negociada: que ele pudesse vir a ser seu marido, afinal nem lhe indagaram se ela o queria ou se ela o aceitava, isso não tinha importância entre os pensamentos de seu pai, que ele gostava das coisas em seus lugares, ou onde achava que podia colocá-las

observa-se no trecho sublinhado que a vírgula ali presente poderia ser substituída por um ponto simples, de maneira que a frase seguinte (“isso não tinha importância”) pudesse ser iniciada num outro parágrafo – o que não acontece.

Esta forma singular de lidar com a paragrafação, com a pontuação e de construir o “início” e “desfecho” da **Sexta** permitem ao leitor entrever, desde seu primeiro contato com a narrativa, que se trata de um texto cuja estrutura é permeada pela idéia de que seus recursos lingüísticos são elementos diferenciais na construção de sua significação. Estes recursos – e outros mais a serem descobertos pelo leitor à proporção que lê – são trabalhados de modo a se tornarem significativos para a história contada e para o próprio objeto narrativa literária.

### 3.2.3 O narrador

Este ritmo do qual tanto falamos, portanto, é consequência da pontuação e da paragrafação da narrativa. Mas é principalmente instituído pelo poder da voz narrativa de deslocar-se no eixo do tempo: indo a diferentes situações pelas quais a protagonista passou e passará, o narrador conhece todos os fatos passados, os concomitantes à enunciação e ainda mesmo os futuros. Assim, ele é capaz de transitar entre fatos os mais distantes, narrando-os na tentativa de fazê-los parecer simultâneos. Há circunstâncias em que o narrador fala estando presente no instante em que o fato ocorre:

**EXCERTO 13**

a costureira sugeria e sua mãe concordava e suas tias lhe vestiam aquele modelo que lhe agradava menos e que foi o escolhido, até nisso ela se sentia outra e lhe exigiam mais do que ela estava em condições de dar, dando agora os primeiros passos já dentro da pequena capela

O articulador “agora”, de conteúdo proposicional (Koch, 2004), indica a sincronia do narrador com relação ao tempo da entrada da noiva na igreja: é o momento da própria enunciação. Além disso, o articulador reforça a ordenação dos acontecimentos – a escolha do vestido antecedendo à cerimônia – instituída pela mudança nos tempos verbais efetuada pelo narrador: de pretérito imperfeito (“sugeria”, “concordava”, “vestiam”) para a forma gerúndio (“dando”).

Há casos, porém, em que o narrador se encontra distante temporalmente de um fato ocorrido ou por ocorrer. Mas sempre está ciente deles, fatos passados ou futuros, pois, mais de uma vez, reativa-os ou antecipa-os na linha discursiva. Isso se dá porque não raro a voz narrativa promove uma alternância entre o tempo de acontecimento dos fatos e o seu tempo, e/ou o tempo das personagens, de percepção destes fatos. Isto é, o narrador promove uma alternância entre tempo cronológico e tempo psicológico – este último em função de sua capacidade de penetrar no mundo interior das personagens, sobretudo da protagonista, partilhando de seu ponto de vista.

**EXCERTO 14**

1. dando agora os primeiros passos já dentro da pequena capela que
2. seu bisavô ajudara a construir, em direção ao altar onde ele esperava
3. por ela, ao lado o padre e o pai, e ela pensava que, até no quarto, na
4. que seria sua primeira noite, o pai haveria de estar presente e estar
5. dizendo sim, que o aceitava, que o amaria, respeitaria, seria fiel,

Pelo excerto 14 percebemos a capacidade do narrador de estabelecer uma alternância entre aproximar-se e distanciar-se do que narra, deslocando-se no tempo e no espaço. Conforme disséramos, “agora” e o verbo “dar” no gerúndio (linha 1) situam o narrador no mesmo tempo da ação. Logo a seguir, linha 2, ao empregar o pretérito imperfeito (“onde ele esperava por ela”), o narrador afasta-se do instante da cerimônia, projetando-se para um momento e lugar que desconhecemos, mas de onde ele prevê – pela perspectiva da protagonista – um aspecto da noite nupcial ao partilhar da previsão que faz a personagem (“e ela

pensava que, até no quarto”). No entanto, este afastamento da cerimônia é rapidamente interrompido: o narrador emprega novamente uma forma verbal no gerúndio (“estar dizendo”, linhas 4 e 5), para retornar à igreja e ouvir a personagem jurando (discurso indireto, em vermelho) os deveres do matrimônio<sup>99</sup>.

É interessante perceber que o poder do narrador em instituir esse jogo com o tempo pode se manifestar: quando ele associa seu ponto de vista ao da personagem, estando próximo (em vermelho) ou distanciado (em azul) da cena narrada; ou quando, por seu próprio ponto de vista, avalia uma situação narrada, sem adotar a perspectiva de personagem algum (em vermelho no excerto 15):

**EXCERTO 15**

que paciência ela sempre teve, paciência para agüentá-lo todos os dias, feio e fraco, trabalhando na loja o dia todo, enquanto o pai tecia suas manobras políticas, mandando indagar quem era que tinha chegado na cidade, o que tinha vindo fazer, era isso mesmo seu sogro

Em outras palavras, a voz narrativa ora conduz a história acompanhando o ponto de vista de sua protagonista (interna ou externamente a seus pensamentos), ora segundo seu próprio olhar (conforme suas próprias avaliações e opiniões), ao mesmo tempo em que promove uma intercalação entre aproximar-se e distanciar-se daquilo que narra. Pelo excerto 14, vimos que pode ocorrer de o narrador partilhar do ponto de vista da protagonista e estar tanto afastado quanto próximo da cena, isto é, não há uma relação teleológica entre a proximidade/distanciamento do narrador com relação à história contada e sua assunção/não-assunção do ângulo de visão de um personagem.

Pelo parágrafo acima, ao mencionarmos “voz narrativa” e “ponto de vista”, acabamos por estabelecer, ainda que implicitamente, uma diferença entre estas duas categorias. Há diferenças entre elas? Se sim, quais? Para evitar qualquer

---

<sup>99</sup> Nossos comentários sobre o excerto 14 se atêm mais ao deslocamento espaço-temporal do narrador somente para efeito de análise. Na verdade, não se pode falar do deslocamento do narrador nos planos espacial e temporal sem mencionar, por exemplo, onde e como este narrador se posiciona (interna ou externamente?) com relação ao aspecto psicológico da personagem. Como veremos a seguir, os planos de manifestação do ponto de vista – psicológico, espaço-temporal, fraseológico e ideológico, segundo postula Ricoeur (1995) – estão inter-relacionados de tal maneira que tentar analisá-los isoladamente seria um grande equívoco. Mais adiante apresentaremos o excerto 16 na tentativa de fazer com que nossa análise não reduza a complexidade (e a riqueza) das diferentes formas de manifestação do ponto de vista.

imprecisão teórica, antes de prosseguirmos em nossa análise, julgamos acertado refletir mais acerca das noções de “ponto de vista” e “voz narrativa”, vez que são categorias que nos auxiliarão a entender o jogo de aproximação/distanciamento entre o narrador e os personagens. Mais do que isto, esta distinção nos será de grande valia para nosso próprio entendimento da **Sexta** narrativa e de *Relações*, pois, não nos esqueçamos, uma das características centrais desta obra é ser fundamentada na multiplicidade de pontos de vista diferentes de uma narrativa para outra. E, no caso desta narrativa<sup>100</sup>, essa multiplicidade parece também ter lugar em seu interior. Teremos em Ricoeur (1995) nosso alicerce teórico para tratar dessa questão.

### 3.2.3.1 Ponto de vista e voz narrativa segundo Paul Ricoeur

A distinção entre “ponto de vista” e “voz narrativa” no trabalho de Paul Ricoeur (1995) vem a propósito de suas reflexões acerca da experiência fictícia do tempo. Segundo o autor, a configuração do tempo pela narrativa de ficção “não pode evitar” os conceitos de “ponto de vista” e “voz narrativa”, pois, explica ele, o “ponto de vista é ponto de vista sobre a esfera de experiência da personagem” (Ricoeur, 1995:147), enquanto a voz narrativa “é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado (para retomar o termo de Harald Weinrich)” (idem). Ricoeur trabalha estas duas noções a partir da seguinte problematização:

Como incorporar as noções de ponto de vista e de voz narrativa ao problema da composição narrativa? Essencialmente, vinculando-as às categorias de narrador e de personagem: o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador (ibidem).

Segundo ele, a noção de personagem é estável na teoria narrativa: nenhuma narrativa pode ser uma *mimese* de ação sem ser igualmente uma *mimese* de seres agentes que realizam ações; seres que pensam e sentem; “melhor, seres capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações” (idem ibidem). Logo, diz o autor, toda *mimese* da ação e *mimese* do personagem é também *mimese* do discurso da personagem. Desta forma, Ricoeur

---

<sup>100</sup> Conforme dissemos em nota no Capítulo 1, é possível que outras narrativas, por exemplo, a **Primeira** e a **Terceira**, possuam mais de um narrador, isto é, mais de uma voz narrativa. Conseqüentemente, teriam também múltiplos centros de perspectiva.

(1995:148) procura entender as noções de ponto de vista e de voz como procedimentos narrativos que fazem com que a narrativa se constitua “*em discurso de um narrador que conta o discurso de seus personagens*” (grifo do autor)<sup>101</sup>.

O ponto de vista designa “a orientação do olhar” do narrador: em direção aos seus personagens ou entre os próprios personagens entre si. Ricoeur explica que esta noção é de extremo interesse para o entendimento da composição da obra literária: a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis [...] permite ao artista permutar pontos de vista dentro da mesma obra, multiplicá-los e incorporar suas combinações à configuração da obra (Boris Uspensky, *apud* Ricoeur, 1995: 154 -155).

Ricoeur explica ainda que a noção de ponto de vista toma corpo nos seguintes planos: ideológico (a maneira como o narrador e os personagens vêem o mundo); fraseológico (o das características do discurso); espaço-temporal (o das perspectivas e da posição temporal do narrador com relação aos personagens e entre eles mesmos); plano dos tempos verbais e dos aspectos; e, por fim, plano psicológico, no qual, diz o autor, “é legítimo opor ponto de vista externo (uma conduta vista por um espectador) e ponto de vista interno (interno ao personagem descrito) sem que a localização do locutor no espaço e no tempo seja necessariamente determinada” (Ricoeur, 1995: 157).

Vejamos o excerto 16 – na verdade, continuação do excerto 14:

#### **EXCERTO 16**

1. dando agora os primeiros passos já dentro da pequena capela que
2. seu bisavô ajudara a construir, em direção ao altar onde ele esperava
3. por ela, ao lado o padre e o pai, e ela pensava que, até no quarto, na
4. que seria sua primeira noite, o pai haveria de estar presente e estar
5. dizendo sim, que o aceitava, que o amaria, respeitaria, seria fiel,
6. mas jamais passou pela sua cabeça que estar jurando tudo isso
7. seria jurar em falso, porque era sua intenção amá-lo e respeitá-lo,
8. ser-lhe fiel, dar-lhe filhos e amar esses filhos, educá-los, era o que
9. ela mais queria e faria tudo para que assim fosse e, se não foi, ali,

---

<sup>101</sup> Mais à frente (p.154), o autor reitera esse princípio: deve-se incorporar “as noções de perspectiva e de voz [...] em relação direta com essa propriedade principal da ficção narrativa que é produzir o discurso de um narrador que relata o discurso de personagens fictícios”. Para um melhor entendimento do tema, veja-se Ricoeur (1995: 147-163).

10. naquela hora, ela não poderia saber, não poderia saber que tudo o
11. que jurara não aconteceria: deixar de amá-lo ou, mesmo, e isso é
12. mais verdadeiro, nunca amá-lo, respeitá-lo poucas vezes, traí-lo

Conforme disséramos, o articulador espácio-temporal “agora” juntamente com o uso do verbo no gerúndio (“estar dizendo”) sinalizam a sincronia do narrador com a cena descrita: é como se ele caminhasse ao lado da noiva “em direção ao altar” e pudesse ver, da perspectiva dela, o noivo e “ao lado o padre e o pai”. Porém, ainda antes do juramento, enquanto caminham, o narrador, porque afasta-se da cena, adota, no plano psicológico (“e ela pensava que”), o ponto de vista interno da personagem – ambos sabem como será a primeira noite nupcial. Atenção, pois: há uma permutação entre os planos espácio-temporal e psicológico. Quando está inserido na própria cena, o narrador comunga dos limites da visão da personagem; distanciado fisicamente e temporalmente, aproxima-se do mundo interno desta mesma personagem, ampliando seu conhecimento a respeito dela, a ponto de revelar-nos o que a personagem pensa (e que é o que de fato ocorrerá).

No trecho em vermelho, linha 5 (discurso indireto), outra vez a voz narrativa se encontra no instante em que o fato ocorre – sem, no entanto, especificar sua posição no plano psicológico com relação à personagem. E porque adota, da linha 6 até a linha 10, um ponto de vista no âmbito psicológico externo ao da personagem – diferentemente do que fizera antes – distancia-se novamente do fato narrado.

O uso dos articuladores “ali” e “naquela hora” (sublinhados, linhas 9 e 10), associado ao uso do pretérito perfeito (“mas jamais *passou* pela sua cabeça”; “e se não *foi*, ali, naquela hora”) e do imperfeito (“*era* sua intenção amá-lo, respeitá-lo”; “*era* o que ela mais queria e faria tudo para que assim fosse”) corroboram este afastamento espácio-temporal da voz narrativa para um momento ulterior ao dos fatos, ao mesmo tempo em que indicam que o narrador é ciente dos anseios e vontades da personagem. Não pode passar despercebido como o narrador vai estabelecendo um jogo de aproximação/distanciamento entre circunstâncias da

história e sensações e sentimentos da personagem. O que é mais interessante: tudo isso, se dá, para nós, leitores, num intervalo de poucas linhas.

O excerto 16 é, sem dúvida, um trecho de extrema sofisticação quanto à maneira como a manifestação dos pontos de vista é sutilmente imbricada. A complexidade de sua composição está na adoção, pelo narrador, de diferentes perspectivas temporais, espaciais e psicológicas, o que revela um acurado trabalho empreendido por este narrador de aproximação e distanciamento entre o mundo interior da personagem e a cena narrada. Pelo excerto podemos comprovar que, dada a oscilação entre um ponto de vista externo e interno no plano psicológico, tal como postula Ricoeur (1995: 157), não é possível determinar a localização espaço-temporal do narrador quando este se afasta do momento da cena que narra. Mais do que isso: dentro do próprio excerto 16, o segundo trecho em azul, se comparado ao primeiro, mostra a tentativa da voz narrativa de inocentar a personagem quanto ao futuro – de que se ela jurava em vão, ao menos fazia-o sem saber do futuro, segundo conta o narrador: “ela não poderia saber, não poderia saber que tudo o que jurara não aconteceria”.

A noção de ponto de vista, portanto, resume Ricoeur (1995:157-158), é associada a

uma poética da *composição* e assim colocada no espaço de gravitação da *configuração* narrativa. Nesse sentido, a *noção de ponto de vista* marca o ponto culminante de um estudo centrado na relação entre *enunciação* e *enunciado* (grifo do autor).

Quanto à noção de “voz narrativa”, assim como a de ponto de vista, também pode ser definida por uma metáfora “personalizante” (Ricoeur, 1995: 158) – lugar de origem, orientação, ângulo de abertura –, explica o autor, “na medida em que o narrador é autor fictício do discurso” (idem).

Sobretudo com a reflexão feita por Bakhtin acerca do romance polifônico, segundo a qual há uma categoria de romances (incluindo-se aí os romances de Dostoiévski) que são construídos por uma polifonia de vozes ao mesmo tempo distintas e dispostas cada uma em sua relação com as demais, a noção de “voz

narrativa”, segundo Ricoeur (ibidem), não pode ser escamoteada dos estudos literários.

Na verdade, a noção de voz é solidária da noção de ponto de vista. Conforme postula Ricoeur (1995: 162), ponto de vista e voz são uma única função, “considerada sob o ângulo de questões diferentes”. Enquanto o ponto de vista deve responder à questão “De onde se percebe o que é mostrado? ou “De onde se fala?”, a noção de voz deve responder à questão: “Quem está falando aqui?” Desta forma, argumenta o autor, subsiste tão somente uma diferença entre ponto de vista e voz: o ponto de vista pertence a um problema de composição da narrativa; a voz, aos

problemas de comunicação, na medida em que se dirige a um leitor; situa-se, assim, no ponto de transição entre configuração e refiguração, na medida em que a leitura indica a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor (Ricoeur, 1995: 163).

Ricoeur finaliza a questão afirmando que as duas funções são intercambiáveis. Se o ponto de vista é um convite para o leitor direcionar seu olhar na mesma direção do narrador ou de um personagem, a voz é a “palavra muda” (idem) que apresenta ao leitor o mundo textual.

Ter estes conceitos bem definidos é imprescindível para o entendimento da **Sexta**. Como demonstramos, há situações nesta narrativa em que o narrador adota seu próprio ponto de vista ou o da protagonista (ou de outro personagem, como veremos), alternando, assim, entre diferentes perspectivas de percepção do mundo narrado. Faltou-nos mencionar – e por isso recorreremos à distinção estabelecida por Ricoeur – que, em outras passagens, não é só a mudança de ponto de vista que se faz notar. A própria voz narrativa cede espaço para outras vozes, como atesta o excerto 17:

#### **EXCERTO 17**

isso [a opinião da jovem com relação a seu casamento] não tinha importância entre os pensamentos de seu pai, que ele gostava das coisas em seus lugares ou onde achava que podia colocá-las, que filha é para isso mesmo, casar, ter filhos e não desonrar o marido nem o nome que tem, e o seu já nem é lá muita coisa, todo mundo sabe que seu avô é doído mesmo, que essa doidura até pode ser hereditária, e, pior, sua irmã morreu há pouco tempo, de câncer

O trecho em azul demonstra que quem está falando é o pai da protagonista, cuja voz é introduzida pelo articulador discursivo-argumentativo “que” (sublinhado). Note-se, porém, a gradação que há no excerto: antes da fala do pai ser introduzida, o narrador, acoplado sua visão à deste personagem (em vermelho), reporta seu discurso, procedimento também introduzido por um articulador discursivo-argumentativo (sublinhado)<sup>102</sup>.

A **Sexta**, portanto, é narrada por uma voz narrativa em terceira pessoa que pode adotar o ponto de vista de outros personagens – principalmente o da personagem central – e/ou dialogar com as vozes dessas outras personagens, cedendo-lhes espaço na narração. Por meio do jogo entre os diferentes tipos de perspectiva, associado à manipulação dos tópicos discursivos, perceberemos como o narrador, demiurgicamente, antevê o futuro; como partilha da perspectiva de algumas personagens, perscrutando-lhes as sensações, enfim, como, segundo seu projeto textual-discursivo, constrói seu *ethos*. Vejamos a distribuição dos tópicos da narrativa para em seguida demonstrar como isso se processa.

### 3.2.4 A distribuição tópica – eixos hierárquico e linear – e o uso de articuladores textuais

Vejamos como se dá a distribuição tópica nos eixos hierárquico para em seguida apreender em que medida a distribuição linear dos tópicos discursivos tem como um de seus efeitos, em associação com o uso de articuladores textuais, a construção do *ethos* discursivo da voz narrativa.

Segundo nossa reflexão, o tema central da **Sexta** é como a vida da personagem principal se constituiu em função de seu casamento arranjado. O supertópico, portanto, intitulamo-lo **VIDA DA PROTAGONISTA**. Estão

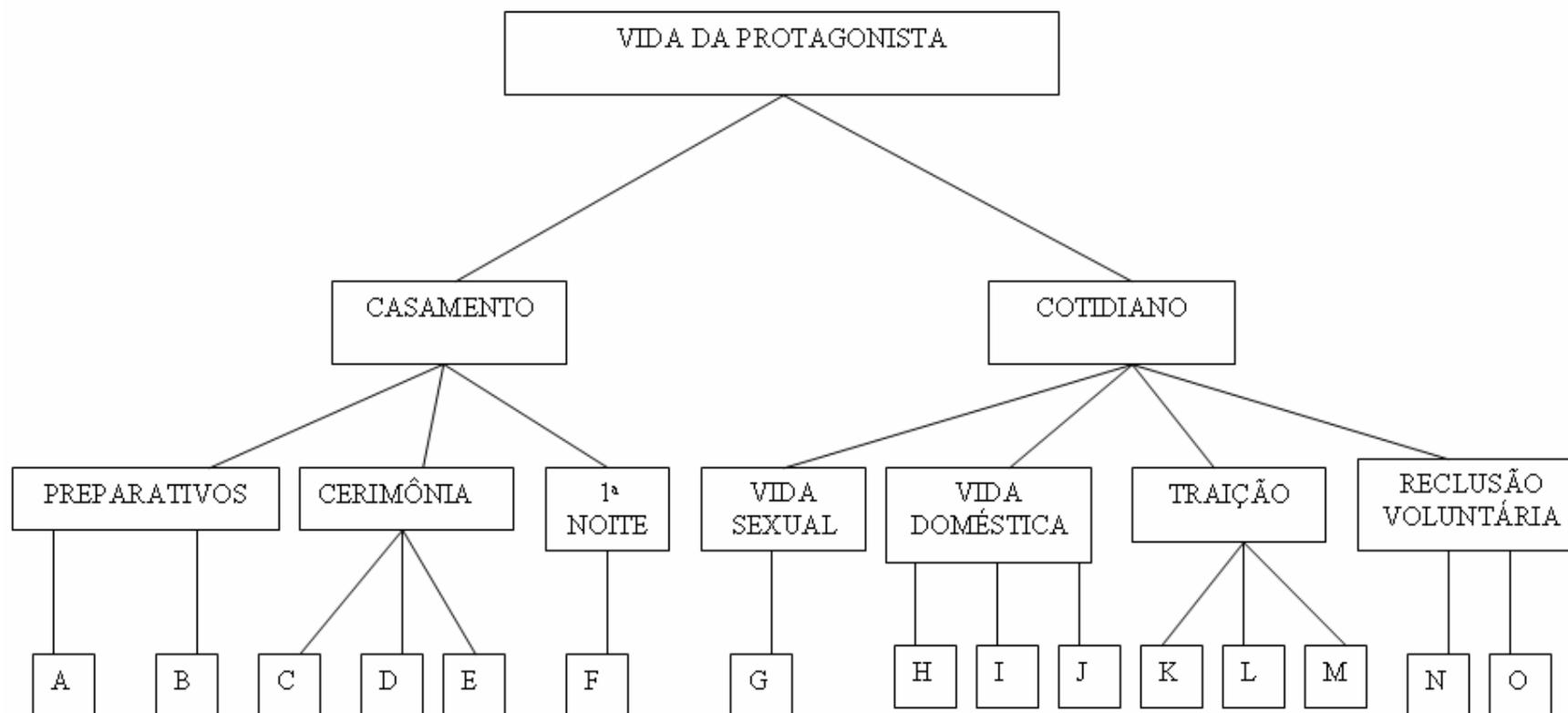
---

<sup>102</sup> Em outro trecho: “sua mãe dizia, tirar medidas para o vestido e os outros, que moça casada deve cuidar-se e cuidar de não vestir os mesmos vestidos de quando solteira, comprar pano, ir até a costureira, escolher modelo, *seu palpite de pouco valendo*, que o melhor é esse aqui, afinal sua irmã morreu há tão pouco tempo [...] a costureira sugeria e sua mãe concordava”, temos uma situação semelhante à do excerto 17: os articuladores “que”, discursivo-argumentativos, introduzem argumentos através do discurso de personagens. Neste trecho ainda podemos ver como a opinião do narrador (em itálico) contrasta com a atitude das personagens; ele avalia como, no processo de escolha do vestido para o casamento, a fala da mãe (em azul) e da costureira (em vermelho) sobrepõem a inexistência de qualquer palavra da protagonista.

subordinados a ele os quadros tópicos **CASAMENTO** e **COTIDIANO**, sendo seus sub-tópicos: “**Preparativos**”, “**Cerimônia**”, “**Primeira noite nupcial**”, “**Vida sexual**”, “**Vida doméstica**”, “**Traição**” e “**Reclusão voluntária**”.

Supertópico	Quadro tópico	Sub-tópico	Segmento tópico
<b>VIDA DA PROTAGONISTA</b>	<b>CASAMENTO</b>	“ <b>Preparativos</b> ”	<b>A</b> – negociação do casamento;
			<b>B</b> – escolha do vestido;
		“ <b>Cerimônia</b> ”	<b>C</b> – entrada na igreja;
			<b>D</b> – troca de alianças/juramento;
			<b>E</b> – saída da igreja;
	“ <b>Primeira noite nupcial</b> ”	<b>F</b> – no quarto;	
	<b>COTIDIANO</b>	“ <b>Vida sexual</b> ”	<b>G</b> – vida sexual regular;
		“ <b>Vida doméstica</b> ”	<b>H</b> – cuidar dos filhos e da casa;
			<b>I</b> – ficar na loja/agüentar o marido;
			<b>J</b> – ser cortejada e elogiada;
		“ <b>Traição</b> ”	<b>K</b> – ser atraída pelos olhos;
			<b>L</b> – a consumação (o ato em si);
			<b>M</b> – calar-se às críticas;
“ <b>Reclusão voluntária</b> ”		<b>N</b> – trancar-se em casa;	
	<b>O</b> – ser agredida ao ir à igreja;		

**Gráfico 3 – Eixo hierárquico**



Similarmente à **Quarta** narrativa, perceberemos na **Sexta** uma elevada quantidade de inserções feitas pelo narrador na composição de seu texto. Com a diferença de que na **Sexta** o número de inserções de caráter avaliativo supera as inserções desse tipo na **Quarta**. Por outro lado, a **Quarta** possui inserções ilustrativas e inserção de “conhecimento prévio” (Koch, 2004), inexistentes na **Sexta**. Esta, por sua vez, contém inserções de outro tipo, que antecipam tópicos futuros, também inexistentes na **Quarta**.

Essa quantidade de inserções, entremeadas entre os segmentos tópicos, significa que, assim como a **Quarta**, a **Sexta** caracteriza-se mais pelo fenômeno da descontinuidade do que pela continuidade tópica. Por intermédio dos excertos a seguir, observaremos que a quase todo momento ocorre a “perturbação da seqüencialidade linear” (Jubran, 1993) da narrativa: o narrador interrompe segmentos tópicos em andamento para avaliar e comentar aquilo que narra, o que confirma a idéia de que este narrador (capaz de associar sua perspectiva à dos personagens) ou comenta diretamente as cenas narradas ou, quando é o caso, contrapõe sua voz à de alguns personagens. Vejamos, por exemplo, ao início da narrativa, como algumas destas avaliações do narrador se manifestam:

#### **EXCERTO 18**

exigiam dela e de seu corpo e cansaço, o que ela não tem para dar: que eles possam pedir compreensão, seria normal, e até relativo; que eles possam pedir conformação, nem seria necessário, e até inútil, sua vida tinha sido isso desde o dia em que o conheceu, ou ele a conheceu? *feio e fraco, dominado pelo pai, músculo perto dele, que era quem mais falava ou só quem falava e falava por ele, combinava detalhes, fazia projetos, e ela se sentia como mercadoria a ser vendida, negociada: que ele pudesse vir a ser seu marido, afinal nem lhe indagaram se ela o queria ou se ela o aceitava, isso não tinha importância nem estava incluído entre os pensamentos de seu pai, que ele gostava das coisas em seus lugares ou onde achava que podia colocá-las, que filha é para isso mesmo, casar, ter filhos e não desonrar o marido nem o nome que tem [...] e você deve até se sentir feliz de que ele queira se casar com você [...] você não tem muita escolha, não pode decidir, pois* até nisso eles a despersonalizavam, *de agora em diante* ela iria fazer parte da loja do sogro & filho & cama do filho, satisfazendo-lhe mais que suas vontades e as suas não eram contadas e ele nem poderia pensar que elas existissem, se é que algum dia passou pela cabeça dele que elas, as suas vontades, pudessem existir, pouco ou nada lhe importaria em se preparar, aceitá-lo, vir até a sala onde seu noivado era planejado [...], olhar o sogro, entender que seu casamento seria mais com ele que com o filho, sendo outras as sua preocupações daí em diante, como, por exemplo, sua mãe dizia, tirar medida para o vestido e os outros

Logo em seu início, a narrativa é marcada pelo comportamento avaliativo do narrador. No trecho em azul, que apresenta um paralelismo sintático e que se constitui em um comentário avaliativo (a vida de exigências e a conformação da protagonista), a voz narrativa mostra a situação da personagem e como ela reage a tal: com conformação, não porque aceita sua situação, mas porque não dispõe de meios para libertar-se de sua condição submissa.

Unido por justaposição ao comentário avaliativo em azul que lhe antecede, o segmento tópico **A** (“negociação”, os dois trechos em itálico), logo em seu início, é também uma demonstração de que o narrador mantém essa atitude avaliativa, mas de formas variadas: quando partilha do ponto de vista da protagonista na caracterização do futuro noivo, “feio e fraco, dominado pelo pai, minúsculo perto dele”<sup>103</sup>; ou então, no plano psicológico de manifestação do ponto de vista (Ricoeur, 1995), na maneira como explora o mundo interior da protagonista (“e ela se sentia como mercadoria”), o de seu pai (“e isso não estava incluído entre os pensamentos de seu pai”) ou ainda o de seu futuro esposo (“se é que algum dia passou pela cabeça dele que elas, as suas vontades, pudessem existir”).

Nesta ocorrência do segmento **A** (“negociação”), tem-se o articulador “afinal” (sublinhado) com um efeito de sentido encontrado em Koch (2004: 132), mas com um uso diferenciado. Segundo a autora, a força argumentativa de “afinal” reside em obter a concordância do leitor/interlocutor com relação a uma idéia apresentada em um enunciado anterior. Da maneira como está no excerto, “afinal” indica, de fato, que o enunciado “que ele pudesse vir a ser seu marido” é a conclusão do enunciado “afinal, nem lhe indagaram se ela o queria”. A questão é que da forma como “afinal” foi empregado estabelece entre as duas orações por ele articuladas a idéia de inevitabilidade. O casamento era de tal forma tido como certo que não haveria nenhum porquê em perguntar à futura noiva se ela o queria, já que “isso não tinha importância entre os pensamentos de seu pai”.

---

<sup>103</sup> Devemos salientar o cuidado do narrador em, a cada vez que caracteriza o esposo da protagonista, ou mesmo quando menciona qualquer coisa a seu respeito, sempre o faz falando de seu pai, o “velho e sogro”. Toda vez que se enuncia sobre o filho, a figura do pai é mencionada – como se não se pudesse dissociar um do outro, por aquele ser “apenas um prolongamento” deste. Em outras palavras, o personagem é *enunciativamente* caracterizado como alguém insignificante, sem autonomia e identidade própria.

No decorrer do segmento **A**, observa-se ainda a inserção avaliativa (“despersonalização da protagonista”), em vermelho, introduzida pelo uso do articulador discursivo-argumentativo “pois”. Este articulador contrapõe a voz do narrador à do pai da protagonista. Ao mesmo tempo em que contesta a visão do pai, “pois” mostra o que o narrador conclui do fato de a personagem não poder escolher com quem se casar; se para o pai a filha simplesmente “não pode decidir”, para o narrador trata-se de um ato de despersonalização.

Despersonalizada, reificada, portanto, “de agora em diante”, ela se tornaria um artigo a mais da “loja do sogro & filho”, sobretudo no departamento “cama do filho”, para satisfazer-lhe “mais que as suas vontades”. Podemos perceber pelo uso do articulador espaço-temporal “de agora e diante” que, mesmo em sincronia com a cena da negociação do consórcio, o narrador projeta – o trecho sem destaque, no excerto – os segmentos tópicos **G** (“vida sexual regular”) e **I** (“ficar na loja/agüentar o marido”)<sup>104</sup>, constituindo uma inserção antecipadora de tópico futuro.

Tamanho deslocamento espacial e temporal na história se dá, para o leitor, no espaço de duas linhas apenas. Seria já uma primeira tentativa (que se repetirá no texto) do narrador de fazer o tempo da narrativa parecer “eternamente presente”, como escreveu T.S. Eliot, e assim, torná-lo irredimível? Após esta inserção, o segmento tópico **A** é retomado para em seguida dar lugar a **B** (“escolha do vestido”, em negrito), ao fim do excerto 18.

Pode-se perceber ainda outra ocorrência de uma inserção que antecipa tópicos futuros: em itálico, excerto 19. Esta inserção se interpõe entre a ocorrência dos segmentos tópicos **F** (“no quarto”, em vermelho) e **D** (“troca de alianças/juramento”, em azul), adiando a alternância que ocorrerá (excerto 20) entre estes segmentos.

---

<sup>104</sup> Se observarmos o gráfico 3, veremos que estes segmentos tópicos pertencem a diferentes sub-tópicos, respectivamente, “**Vida sexual**” e “**Vida doméstica**”. No decorrer da narrativa, estão assaz distantes do segmento **A** em curso. Isso demonstra o salto dado pelo narrador tanto no tempo – afinal, seria preciso que o casamento acontecesse para só depois a protagonista ter uma vida sexual e uma vida doméstica como esposa – quanto na própria linha discursiva da narrativa.

**EXCERTO 19**

dando agora os primeiros passos já dentro da pequena capela [...] em direção ao altar onde ele esperava por ela [...], e ela pensava que até no quarto [...] o pai estaria presente e estar dizendo sim, que o aceitava [...] seria fiel, mas jamais passou pela sua cabeça que estar jurando tudo isso seria jurar em falso, porque era sua intenção amá-lo e respeitá-lo, ser-lhe fiel, dar-lhe filhos e amar esses filhos, educá-los, era o que ela mais queria e faria tudo para que assim fosse e, se não foi, ali, naquela hora, ela não poderia saber, não poderia saber que tudo o que jurara não aconteceria: deixar de amá-lo, respeitá-lo poucas vezes, traí-lo, e o mais que acarretava esse casamento que não era o que ela sonhava ou com o qual sonhara, é isso, ela estava destinada a qual outro? [...], afinal haveria outra saída? que outro homem poderia estar ali no lugar dele a seu lado, agradecendo presença e presentes, tanta gente no que seria sua alegria festejada e eram mais temores seus em esperar e ver o que poderia acontecer: por exemplo, não passaria nunca pela sua cabeça desejar que o velho, pai e sogro, morresse e, depois, de que adiantaria? ela teria que carregar para sempre o peso daqueles dois, o velho & o filho, a loja, os filhos, seu tudo, existência pequena, resistência pouca, ela era muito jovem para que a negociassem como agora

O excerto 19 exemplifica, como analisamos anteriormente, o jogo estabelecido pelo narrador de aproximação e afastamento da cena. No excerto 16, chamávamos a atenção para o fato de que o narrador interrompe o segmento **D** (“troca de alianças/juramento”, em azul), isto é, abandona seu lugar próximo à personagem, para deslocar-se para um outro ponto distante da ação (marcado pelos articuladores espaço-temporais “ali” e “naquela hora”) de onde adota a perspectiva psicológica interna à protagonista para justificar-lhe sua limitação em desconhecer o futuro. O uso do articulador discursivo-argumentativo “mas” (sublinhado acima, após o segmento **D**) evidencia essa limitação da personagem ao mesmo tempo em que a inocenta, vez que contrapõe o juramento da noiva à fala do narrador. Este, por seu turno, por já saber o que acontecerá à personagem, explica<sup>105</sup> que, apesar das boas intenções dela, a traição aconteceria. Desta forma, o sub-tópico “**Traição**” é antecipado ao leitor.

Na verdade, o narrador antecipa a traição “e o mais que acarretava esse casamento que não era o que ela sonhava ou com o qual sonhara” porque também sabe que não haveria outro homem para estar ali no altar. Apesar de questionar-se, e de associar a voz da protagonista à sua – “afinal, haveria outra

---

<sup>105</sup> Tem-se, no interior da inserção de antecipação de tópicos futuros, uma inserção explicativa, introduzida pelo “porque”, marcador de um relação lógico-semântica de causalidade (Koch, 2004).

saída?” –, não haveria outra opção: o único homem a estar ali era aquele, feio e fraco, prolongamento de seu pai, e que seria traído. E mesmo que o pai de seu esposo morra, e de fato morrerá, uma vez consumado o matrimônio, a noiva estaria fadada, segundo o narrador, a carregar “para sempre” aquele fardo: “o velho & o filho, a loja, os filhos, seu tudo, existência pequena, resistência pouca”. Novamente é feita a projeção de segmentos tópicos futuros, agora **I** (“ficar na loja/agüentar o marido”) e **H** (“cuidar dos filhos e da casa”). Note-se que o narrador gradativamente dá matizes diferentes à sua postura avaliativa: primeiramente, finaliza esta inserção já avaliando o futuro da personagem – “existência pequena, resistência pouca” – para depois inserir diretamente sua opinião, a inserção avaliativa: “ela era muito jovem para que a negociassem como agora” (em verde, no excerto).

Caberia perguntar, pois: no excerto 19, que significado teria essa interrupção da incipiente alternância dos segmentos tópicos **D** (“troca de alianças/juramento”, em azul) e **F** (“no quarto”, em vermelho), desencadeada pelas inserções? Por se tratar de um momento crucial na vida da protagonista – a partir dali, sua “existência pequena” estaria consumada –, no instante em que ela jura os deveres do matrimônio<sup>106</sup>, o narrador intencionalmente interrompe-a, antecipando-nos o futuro. O que significa que a palavra desta mulher em nada alteraria o percurso de sua vida, de nada valeria. Mais: informando-nos sobre o devir da personagem, o narrador dá à narrativa um anti-clímax. Já na segunda página sabemos do fracasso que seria aquele casamento.

O articulador de conteúdo proposicional “agora” (Koch, 2004), em verde, marca, após todo este movimento projetivo, o abrupto movimento de retorno do narrador ao instante da negociação (inserção avaliativa, em verde):

#### **EXCERTO 20**

ela era muito jovem para que a negociassem como agora, agora tendo sentido aquelas mãos sobre as suas, a aliança sendo colocada em seu dedo, sua mão pequena, a esquerda e frágil, o ter que empurrá-lo depois, a dor lá em baixo, ela bem sabia que seria assim: tímido e apressado, ele nem procuraria saber de seu prazer ou dor, era direito dele, feio, magro e

<sup>106</sup> É justamente no momento em que a protagonista jura fidelidade, que o narrador interrompe-a (“seria fiel, mas jamais passou pela sua cabeça”).

peludo sobre seu corpo branco, suas lágrimas, o suor e o sangue, quantas vezes aquelas estocadas, e tocada ela estava naquele momento em que sua outra mão, a direita, segurava o ramo de flores de pano branco e o padre fazia uma cruz no ar, aquele som abafado do outro lado da parede era ele, o velho, ela bem podia adivinhar, deitado e ressonando, escutando, invadindo seu corpo, não o filho, que esse era apenas um prolongamento dele, como sempre fora e era **agora**, sentado no tamborete de couro cru, a velha construção de mil novecentos e nove, que ainda era a mesma, a loja que fora do velho, a mesma posição, o mesmo cruzar de pernas, que as suas se abriam e deviam recebê-lo ao menos três vezes por semana durante o que seria seus pouco mais de vinte e poucos anos de casada e frustração seguida e, em seguida, sair dali em linha reta

É interessante perceber ainda no excerto 20 os outros usos de “agora” (em azul e em negrito) marcando o movimento do narrador sobre o eixo do tempo: da inserção avaliativa (em verde) relacionada ao segmento tópico **A** (“negociação”) para **D** (“troca de alianças/juramento”, em azul) e de **F** (“no quarto”, em vermelho) para **I** (“ficar na loja/agüentar o marido”, sem destaque) e **G** (“vida sexual regular”, em itálico). A cada vez que “agora” é empregado, a enunciação coincide com o momento da ação<sup>107</sup>, isto é, o narrador aproxima-se espacial e temporalmente daquilo que narra e nos traz consigo para assistirmos de perto a estes acontecimentos. Veja-se a diferença entre “agora” e outros articuladores espaço-temporais: “depois” (em vermelho), “naquele momento” (em azul) e “em seguida” (sublinhado, fim do excerto). Não indicam a presença do narrador no momento da ação – na verdade, seu uso não nos possibilita saber onde ele se situa<sup>108</sup> –, mas mostram o conhecimento que ele tem da ordem dos fatos. Se “depois” marca a ordenação entre **D** (“troca de alianças/juramento”) e de **F** (“no quarto”), o articulador “naquele momento” mantém essa marcação: a protagonista sentia-se “tocada”, emocionada, naquele instante anterior às “estocadas”. Já o articulador

<sup>107</sup> Atenção para o fato de que, no começo do excerto, “agora” foi empregado por duas vezes: ao fim da inserção avaliativa (em verde) e no início do segmento **D** (em azul). Ao fim do excerto, este mesmo articulador é empregado novamente, agora apenas uma vez (em negrito), pertencendo, portanto, ao mesmo tempo ao segmento tópico **F** (“no quarto”, em vermelho) e ao segmento **I** (“ficar na loja/agüentar o marido”, sem destaque). Isto é, o articulador “agora” faz menção tanto ao fato de o filho ser um prolongamento do pai na noite de núpcias, quanto ao fato de estar na loja, repetindo os mesmos gestos do velho.

<sup>108</sup> Isto também é perceptível na alternância entre os segmentos **M** (“calar-se às críticas”, em itálico) e **O** (“ser agredida ao ir à igreja”, em negrito) na qual o articulador “naquele dia” aponta para um distanciamento do narrador, sendo-nos impossível identificar onde se encontra: *“ela nem saberia dizer, nem nunca iria dizer nada mesmo, nem quando a mulher dele avançou sobre ela na igreja naquele dia e arrancou a fita da irmandade do santíssimo de seu pescoço, nem aí ela diria nada sobre aquele amor: quietude, reconciliação, forma de sua nova conduta”*

“em seguida” faz referência à consolidação do casamento (“e o padre fazia uma cruz no ar”), indicando que o fato narrado no segmento tópico **E** (“saída da igreja”) é imediatamente posterior ao fato narrado no segmento **D**, embora não apareçam nesta ordem na narrativa.

No excerto 20 vemos, pois, como o narrador constrói o fenômeno da alternância entre os segmentos tópicos **F** (“no quarto”, em vermelho) e **D** (“troca de alianças/juramento”, em azul), concomitantemente à manutenção de seu jogo de aproximação e afastamento das personagens, alternando entre adotar seu próprio ponto de vista (em verde) ou o da protagonista (em vermelho), no plano psicológico. A seqüência **F / D / F** que vemos neste excerto, na verdade, havia se iniciado no excerto anterior, mas fora interrompida por algumas inserções. Isso mostra que a existência de inserções (de natureza variada) entre segmentos tópicos, além de não impedir que estes segmentos sejam retomados na linha discursiva, não prejudica a coerência do texto.

Caberia fazer outra pergunta: e que efeito narrativo se obtém desta alternância? Além de mostrar uma quase simultaneidade entre estes fatos, a alternância antecipa-nos como será a desagradável e repetitiva (na ótica da personagem e do narrador) vida sexual da personagem, a ser reiterada pelo segmento tópico **G** (“vida sexual regular”) que só surge na linha discursiva após esta alternância. Neste sentido, a imagem da aliança sendo colocada no dedo da mão “esquerda e frágil” é uma metáfora que simboliza a inserção definitiva da personagem num círculo vicioso de uma vida sexual maçante e sem prazer; de uma vida cotidiana que a narrativa apresenta como repetitiva (“a loja que fora do velho, a mesma posição, o mesmo cruzar de pernas”). Enfim, trata-se de uma vida que a própria narrativa, pela sua estrutura, imita.

Essa idéia de um círculo vicioso que permeia a narrativa (e a constitui) é reiterada, no excerto 21, pela repetição dos segmentos tópicos **I** (“ficar na loja/agüentar o marido”, em verde), **G** (“vida sexual regular”, em rosa) e pelo aparecimento do segmento tópico **H** (“cuidar dos filhos/ cuidar da casa”, em

vermelho); bem como na repetição da inserção que antecipa tópicos futuros (em azul) e pelas inserções avaliativas (em itálico):

#### EXCERTO 21

e, em seguida, sair dali em linha reta, [...] e o velho é que fazia cara de orgulhoso e satisfeito, [...] em ver o filho casado e levando a mulher para casa, ali mesmo, perto, ao redor da igreja, a mesma capela que ela passaria a freqüentar sempre, depois que tudo aconteceu, depois que toda a cidade sabia, ali, refúgio e fuga, sua fita da irmandade do santíssimo no pescoço, ali também ela não teria paz, que paciência ela sempre teve, paciência para agüentá-lo todos os dias, feio e fraco, trabalhando na loja o dia todo, enquanto o pai tecia suas manobras políticas [...] *era isso mesmo seu sogro [...] e ele [...] sentia-se dono da rua, da praça, da casa, do filho*, aquele que dormia a seu lado, usava-a com certa regularidade, os filhos vindo com regularidade também, até quando isso duraria? era a indagação que ela fazia, só que a resposta, mesmo vindo na forma de outro homem magro que não era feio e nem controlado pelo pai, teria que esperar por mais tempo, o seu de tomar conta dos filhos, ajudá-los a crescer, vesti-los, entregá-los ao avô & ao pai, do primeiro ao último, e um deles não seria dele e ele não sabia nem nunca ficaria sabendo o que a cidade toda sabia e comentava

O recurso da repetição também se emprega, em muitos momentos, com relação aos articuladores textuais<sup>109</sup>. No excerto acima, por exemplo, atente-se para o uso repetido dos articuladores de conteúdo proposicional (Koch, 2004) “depois” e “ali”. O articulador “depois” indica a ordenação dos eventos: a busca de abrigo na igreja é posterior à traição e à disseminação da notícia por toda a cidade. Mas sua repetição (“depois que tudo aconteceu, depois que toda a cidade sabia”), na medida em que separa a traição do fato de toda a cidade saber de tudo, enfatiza cada um destes eventos, distingue-os: têm pesos diferentes – mas que se somam – na decisão da personagem de buscar refúgio (tanto para seu arrependimento quanto contra as perseguições que sofreria) na igreja. Certamente este efeito não seria conseguido caso o período fosse: “depois que tudo aconteceu e que toda cidade sabia”.

Neste sentido, a repetição do articulador “ali” está relacionada à repetição do articulador “depois”. Muito além de ser um marcador de espaço, o duplo uso de “ali”, associado às predicções que o seguem (as próprias inserções feitas pelo

---

<sup>109</sup> Se olharmos para os excertos anteriores, veremos que o narrador repete, por exemplo, o articulador “agora” (excerto 20) ou emprega articuladores de que fará uso mais de uma vez no decorrer da narrativa (dentre eles “depois”, “ali”, “pois” e “que” – com valor discursivo-argumentativo).

narrador), dá ênfase à igreja, ora como um abrigo, ora como um lugar onde também a protagonista seria perseguida. Isso pode ser afirmado em virtude do valor dêitico deste articulador: é como se o narrador apontasse para a igreja, indicando sua proximidade com a cena. Seu uso relaciona o enunciado ao momento da enunciação.

Por fim, em itálico, o articulador discursivo-argumentativo “que” (Koch, 2004), cujo valor adversativo marca a introdução de outra inserção avaliativa do narrador: era preciso a protagonista ter paciência para suportar sua vida, já que não conseguira paz (nem proteção o bastante), opina ele.

### 3.2.4.1 E o *ethos*?

Como se pôde observar, os articuladores textuais na **Sexta** estão dispostos no sentido de argumentar em favor da inocência da personagem principal com o intuito de inocentá-la e, em certa medida, protegê-la das perseguições que sofreu. Se retrocedermos aos excertos anteriores, veremos esta tentativa do narrador de inocentar a protagonista, seja indicando que a traição não seria planejada (excerto 19, pelo “mas”); seja explicando quais eram as reais intenções da personagem quanto ao casamento (excerto 19, pelo “porque”). Quanto à tentativa de proteger (que não deixa de estar associada à de inocentar), vemos que é construída pela voz narrativa (excertos 20 e 21) por meio das inserções, sobretudo as avaliativas, ao serem introduzidas ou finalizadas pelos articuladores de relações espaço-temporais tais como “agora”, “ali” e “depois” (Koch, 2004). Somos levados a ver – e a sentir – de perto como a protagonista se tornou alvo de perseguições e como o narrador, em resposta a isso, revela-nos seu *ethos* de ternura com relação a ela. Esta ternura se manifesta, por exemplo, no trecho em azul abaixo (excerto 22),

#### **EXCERTO 22**

o que a cidade toda sabia e comentava, afinal, ela seria também fraca o suficiente para se deixar levar, no futuro, pelos elogios que receberia por sua beleza, sua certa elegância no andar, o corpo bem-feito, mesmo depois de quatro filhos, um logo depois do outro, que ele, embora tímido e apressado, seria pontual e regular em procurá-la três vezes por semana, mesmo velho, pois ele era velho, ele ficaria mais velho depois da morte do pai, depois que ele ficasse sozinho na loja e ela passasse a contar ainda menos

no qual o articulador discursivo-argumentativo “afinal” (Koch, 2004) ameniza a traição na medida em que argumenta em favor de uma postura passiva da personagem: a traição ocorreu (após ela cumprir seus “deveres” de cuidar, criar e educar os filhos) não porque a protagonista tivesse planejado seduzir algum homem, mas, porque continuava, naturalmente, atraente. O articulador “afinal” introduz um argumento que enfoca a questão da traição não como erro, mas como consequência de um tipo de vida, forma de alívio para uma beleza reprimida.

Não podemos deixar de mencionar ainda a manifestação deste *ethos* de ternura no segmento tópico L (“consumação – o ato em si”, excerto 23):

**EXCERTO 23**

e ele era mais que isso subindo até seus lábios que ele circundava, alvo e alga, até se diluir, metálico, em seus braços ao redor de seu corpo e copo, aquelas mãos nela e em seus seios sobre o peito dele, largo e largo onde, planta, seu banhar encontrava uma ilha naquela verdade, luz e solicitude, geografia relativa, suas mãos tangendo seu corpo eram mais que aquele amor, distância e presença, a dualidade de tantos membros que mais de dois eram os dois e mãos à sua volta, ela voltando para casa depois, vindo do quintal, vindo lá do fundo do quintal, quantas vezes, à noite, ela saíria da cama e casa para ir ao fundo do quintal, quantas vezes ele ficaria até mais tarde na farmácia e pularia o muro que a separava dele, quantas vezes alguém da farmácia veria que ele saía e pulava o muro? não, nada disso ela diria, ela ficaria quieta, ouvindo o que lhe diziam ao telefone

Conforme explica Maingueneau (1995: 153), o fenômeno do *ethos* evidencia “a dimensão *analógica* da comunicação literária”<sup>110</sup>. Se neste segmento assistimos ao único momento de beleza da vida da protagonista, momento no qual a personagem não é despersonalizada, este efeito é alcançado em grande parte pelas aliterações dos fonemas /a/, /v/, /w/, /g/, /k/, /o/, e /p/. Através deste recurso o narrador mais do que conta um momento lírico, enuncia-o de modo poético; traz para a enunciação, sob uma roupagem que até então não empregara, sua ternura pela personagem. A traição, em virtude de como é enunciada, se converte, de pecado, em um gesto de amor, sublimação e auto-reconhecimento.

---

<sup>110</sup> Grifo do autor.

### 3.2.5 Conclusão

Vê-se, portanto, que o narrador pode manifestar seu *ethos* de ternura sob mais de uma forma. No entanto, prevalece na narrativa a manifestação deste *ethos* através das relações que os articuladores de conteúdo proposicional e discursivo-argumentativo (Koch, 2004) estabelecem entre os fatos narrados. Sobretudo porque apresenta grande quantidade de articuladores discursivo-argumentativos, a **Sexta**, assim como a **Quarta**, possui cunho argumentativo – embora esteja estruturado e desenvolvido de maneira distinta.

A narrativa ainda segue com a defesa do narrador argumentando em favor da inocência da personagem. Veja-se o trecho em itálico abaixo (Tópico de transição) entre os segmentos tópicos **M** (“calar-se às críticas”, sem destaque) e **N** (“trancar-se em casa”, em negrito):

#### EXCERTO 24

não, nada disso ela diria, ela ficaria quieta, ouvindo o que lhe diziam ao telefone, tantos insultos, [...], ela apenas iria conformar-se: *afinal mulher é para isso mesmo, conformar-se, e ela concordara em se casar com ele mesmo não gostando dele; respeitar o marido, mas ele era um fraco, feio e peludo homenzinho dominado pelo pai e que sem o pai passara a ser menos ainda; não trai-lo, mas o que ela podia fazer se aqueles olhos a seguiam e foram, quando pertos, bem juntos a ela, mais que abismo? Ela se trancou, ela se anulou, ela vestiu um penhoar e não mais saiu de casa, a não ser para ir à igreja*

No trecho é perceptível como o narrador se vale, em dois momentos, do “mas” (sublinhado), articulador discursivo-argumentativo, para introduzir argumentos contrapostos à idéia de que a personagem deva conformar-se com sua situação (“afinal, mulher é para isso mesmo, conformar-se”) ou obedecer às obrigações do matrimônio (“gostar do marido” e “não trai-lo”). Mas contra os argumentos *de quem* o narrador se posiciona? Segundo nosso entendimento, contra os próprios moradores da pequena cidade que insultavam a protagonista (“lhe diziam, ao telefone, tantos insultos”)<sup>111</sup>. Sobretudo no trecho, “mas ele era um

<sup>111</sup> O trecho em itálico foi classificado como tópico de transição em virtude de não se encaixar em nenhum dos segmentos tópicos estabelecidos nesta análise. Trata-se de um trecho singular no interior desta narrativa, pois nele o narrador recorre a argumentos para que a personagem não aceite sua situação. É como se o narrador debatesse por ela (e a seu favor) com a cidade em geral – quem é o responsável por argumentar “e ela concordara em se casar com ele

fraco, feio e peludo homenzinho dominado pelo pai e que sem o pai passara a ser menos ainda”, fica evidente o quão próximos estão, nos planos psicológico e ideológico (Ricoeur, 1995), o ponto de vista do narrador e da personagem (na verdade, quem fala neste fragmento?). Esta proximidade revela a identificação do narrador com a personagem, de modo tal que ele refuta qualquer argumento que tente incriminá-la.

Enfim, estes são os aspectos que nos parecem relevantes na construção do *ethos* discursivo do narrador da **Sexta**. Alguns deles se repetem ao fim da narrativa (como é o caso da inserção avaliativa e da inserção explicativa), fato que nos faz julgar desnecessário comentá-los novamente. No entanto, para que a análise fique completa, é preciso comentar o desfecho da narrativa, afinal, ele está intimamente relacionado a seu início. No excerto 25 estão presentes, respectivamente, os segmentos tópicos **K** (“ser atraída pelos olhos”, em negrito), **N** (“trancar-se em casa”, em itálico) e **E** (“saída da igreja”, sem destaque):

**EXCERTO 25**

**ela apenas não resistiria ao pedido daqueles dois olhos por sobre o muro**, *assim como não resistiria ao ataque de coração que iria tirá-la definitivamente da reclusão voluntária a que ela se recolheria tanto tempo depois*, tanto tempo depois daquele dia em que ela saíra da igreja para ir para sua casa, sua nova casa ao lado da loja e da farmácia, tão bela e tão assustada, tão querendo ser feliz e tão com medo, tão cansada de tudo aquilo que eles exigiam dela,

Pelo excerto 25 observamos ainda uma vez mais a relação do narrador com o tempo e como essa relação lhe auxilia a conhecer a história de vida da personagem central. A repetição do articulador espaço-temporal “tanto tempo depois” evidencia esse conhecimento. “Tanto tempo depois”, o período entre o casamento e a reclusão voluntária, seria o muito tempo necessário para que a protagonista suportasse resignadamente a frustração de sua vida conjugal que começaria ali à saída da igreja, de onde ela saía bela e temerosa, mas já cansada de “tudo aquilo que exigiam dela”.

---

mesmo não gostando dele”? O trecho, portanto, está permeado de outras vozes que discutem com o narrador, o que caracteriza aí a presença do fenômeno da polifonia.

A narrativa então completa seu ciclo, seu fim incide sobre seu início. O momento da saída da igreja aproxima-se do instante da negociação. Ou seriam um só, na ótica do narrador, o mesmo tempo, presente e passado (e futuro do qual nós, leitores, acabamos de tomar conhecimento), um tempo em que todas as exigências se abateriam sobre a personagem? Pois, se toda a narrativa, para ela, foi este tempo intransponível, o tempo converteu-se em eternamente presente, como disse T.S. Eliot, e, por isso, irredimível.

### 3.3 QUINTA: “UM VESTIDO DE NOIVA”

Pra quem não sabe amar  
Fica esperando alguém que caiba no seu sonho  
Como varizes que vão aumentando  
Como insetos em volta da lâmpada

Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade,  
Pra essa gente careta e covarde

Cazuza. *Blues da Piedade*

#### 3.3.1 Introdução

Após as duas análises anteriores, é inevitável que comecemos esta última estabelecendo uma comparação entre as três narrativas: em que diferem, e por qual(quais) processo(s) a(s) diferença(s) se estabelece(m)? Apresentariam semelhanças? Quais? Numa análise feita nestes moldes, por comparação, ganha-se em didatismo – ao leitor serão repetidos informações e resultados fornecidos anteriormente – e em clareza: o contraste estabelecido entre as narrativas faz com que as propriedades textual-discursivas de cada uma sejam melhor percebidas.

Partindo desta perspectiva, portanto, comecemos por observar a estrutura da **Quinta** como um todo, antes mesmo de iniciar sua leitura. Desde aí constataremos uma primeira distinção com relação às demais narrativas, a saber, a divisão do texto em partes. Em oito parágrafos, mais precisamente. Conforme vimos, a **Sexta** é apresentada sob a forma de um bloco textual único (cujo objetivo é tentar construir um efeito de quase simultaneidade das ações narradas), não apresentando, pois, parágrafo algum. Já a **Quarta**, cuja estrutura simula um diálogo, é constituída por um único parágrafo: nele está contida a narrativa, possivelmente um trecho de um todo maior, uma conversa à qual nós, leitores, não temos acesso por completo.

Mas, uma vez feita a leitura da **Quinta**, descobrimos, a exemplo das narrativas já analisadas, uma temática simples, a saber, a vida repetitiva e enfadonha da tia “velha” e “epiléptica” da família tema de *Relações* e sua

obsessão por casar-se. Os dias desta personagem, segundo o narrador, se resumem: ao trabalho doméstico na casa de seu pai, com quem vive; à lembrança de carnavais antigos (quando tentava conseguir um pretendente a noivo...); e a seu recorrente sonho – ou obsessão? – por “sua casa que seria limpa”, onde ela possivelmente esperaria, talvez “entre um xale e um sapatinho de bebê” (como já o faz), por seu homem tão “lindo e limpo, seu marido”.

A narrativa é construída, portanto, sob dois enfoques: o do presente e o do passado (memória). Em ambos a personagem está (ou esteve) em busca de seu ideal: o casamento. Já no início dos dois primeiros parágrafos, a existência destes enfoques se torna evidente (em negrito, abaixo):

#### **EXCERTO 26**

Um de seus sonhos é casar. Sempre foi. Noivos mesmo não teve, nunca teve; **um namorado hoje, um encontro ontem que não se repetirá hoje, quando foi mesmo o encontro com o mecânico, aquele que chegava tão limpo, as mãos tão bem cuidadas?**

**Tinha que se conformar com o fato de que ainda** não era a casa de seus sonhos, nem povoada como sonhava.

Um raciocínio então seria o de se crer que esta divisão da narrativa em oito parágrafos visasse *separar e discernir* os fatos cotidianos reais das lembranças (também reais ou fantasiosas?) e do anseio da personagem pelo casamento. Desde o primeiro parágrafo, porém,

#### **EXCERTO 27**

Um de seus sonhos é casar. Sempre foi. Noivos mesmo não teve, nunca teve; um namorado hoje, um encontro ontem que não se repetirá hoje, quando foi mesmo aquele encontro com o mecânico, aquele que chegava tão limpo, as mãos tão bem cuidadas? Mas noivos, noivos mesmo, ela apenas sonha com eles: sua casa que seria limpa, bem-arrumada, sem pó sobre os móveis ou assoalho, e ela se via de vestido limpo e bem passado, à tarde, esperando pela sua volta, quando ele chegaria lindo e limpo, seu marido. Na verdade, não precisaria ser limpo, ele poderia voltar para casa e tomar banho e ficar limpo. Depois, também já se havia acostumado à idéia de que não seria bonito. Simpático talvez, ou mesmo feio. O que é que importava? Era velha, muitos anos entre seus desmaios, dores de cabeça, manter a casa limpa, sonhar com seu noivo, seu mundo ausente, o que não era o seu: a mãe, que sempre cuidara dela, e nisso punha muita paciência, já havia morrido; restava-lhe o pai rouco e de cabelos brancos pintados de preto e pouco falante e que gostava de dormir sentado. A casa, agora, era sua, apenas deixava sua cama e ia coar o café e buscar o pão.

sabemos que não é este o objetivo. Uma divisão assim tornaria a narrativa simples demais (ora, os planos do presente, da memória e do sonho poderiam estar separados em parágrafos) e destoaria do conjunto da obra, afinal, *Relações* tem como uma de suas preocupações extinguir qualquer dicotomia entre forma e conteúdo no intuito de atribuir também aos aspectos formais relevância significativa (c.f. Cap.1). A que se deveria, pois, esta divisão, assaz organizada, em parágrafos?

### 3.3.2 Ponto de vista e voz, segundo Ricoeur (1995), na Quinta narrativa

Fosse a questão acima “A *quem* se deveria esta divisão?” a resposta seria simples: ao próprio narrador. Ao menos no caso desta **Quinta** ou da **Sexta**, nas quais o narrador é o elemento responsável pela estruturação da narrativa – diferentemente do que ocorre na **Quarta**. Como dissemos, se *Relações* é uma obra que tem como característica a simbiose entre forma e conteúdo, certamente isso se dá porque alguns de seus narradores objetivam realizar esta simbiose: fazer da estrutura de sua narrativa um elemento a mais para a construção de seu sentido.

Mais do que isso, a estruturação textual de uma narrativa, à medida que vai sendo realizada, ou melhor, à medida que vai sendo percebida no decorrer da leitura, torna-se um atributo, dentre outros, através do qual os leitores podem reconhecer algo de singular em seu narrador, algo que o diferencie dos demais<sup>112</sup>. Foi a partir desta idéia que nos perguntamos: a estruturação de algumas narrativas de *Relações* não poderia ser considerada um elemento que também nos auxiliaria no entendimento da construção da imagem discursiva de seus narradores?

Mas é certo que a estrutura final que estas narrativas têm não é o elemento que define *per se* as características de seus respectivos narradores. Como vimos nas análises da **Quarta** e da **Sexta**, outros fatores textual-discursivos (em níveis

---

<sup>112</sup> De fato, antes mesmo de iniciar este estudo, perguntávamo-nos se haveria alguma relação (de que natureza?) entre a estrutura da narrativa e a constituição do narrador responsável por aquela narrativa.

mais particularizados), ou técnicas narrativas, podem ser analisados como recursos dos quais um narrador se vale na elaboração de sua narrativa e na construção de sua própria identidade.

Neste sentido, a pergunta à qual ainda não respondemos – “A que motivos se deve esta divisão da **Quinta**?” – será melhor respondida se observarmos como alguns procedimentos técnicos e textual-discursivos (incluindo-se aqui a progressão tópica juntamente com o uso dos articuladores textuais) são trabalhados pelo narrador dessa narrativa. É possível que, a partir deles, descubramos alguma(s) característica(s) deste narrador que certamente estará(ão) também envolvida(s) na estruturação final da narrativa – os oito parágrafos de que falamos.

Voltemos, então, ao excerto 27. Tomemos-lhe um fragmento. Trata-se de um bom exemplo de como a **Quinta** narrativa é construída, basicamente através da associação do ponto de vista, no plano psicológico (Ricoeur, 1995), do narrador ao da protagonista. Se no trecho em azul abaixo o narrador associa seu ponto de vista ao da personagem central, nos trechos em itálico

*quando foi mesmo aquele encontro com o mecânico, aquele que chegava tão limpo, as mãos tão bem cuidadas? Mas noivos, noivos mesmo, ela apenas sonha com eles: sua casa que seria limpa, bem-arrumada, sem pó sobre os móveis ou assoalho, e ela se via de vestido limpo e bem passado, à tarde, esperando pela sua volta, quando ele chegaria lindo e limpo, seu marido. Na verdade, não precisaria ser limpo, ele poderia voltar para casa e tomar banho e ficar limpo. Depois, também já se havia acostumado à idéia de que não seria bonito. Simpático talvez, ou mesmo feio. O que é que importava?*

o narrador não só ainda partilha da perspectiva da personagem, como também associa sua voz à da protagonista: quem fala nestes trechos em itálico, senão ambos? Este procedimento técnico de associação do ponto de vista do narrador ao da protagonista no plano psicológico permeará quase toda a narrativa em sua totalidade. É como se o narrador visse os fatos estando dentro da mente da “tia epiléptica”, a ponto de, em alguns momentos, ser extremamente difícil de sabermos quem fala, dada a maneira como a voz de ambos pode imbricar-se.

No entanto, há que se observar que, embora o ponto de vista do narrador esteja associado ao da protagonista – veja-se como no trecho acima em negrito ele é cuidadoso em mostrar o *status* daquilo que a personagem imagina –, ela “apenas sonha” com noivos. Há, pois, na ótica do narrador, uma distância (nem um pouco curta) entre o que a personagem sonha e o que ela vive. Há, ainda, um rompimento entre o discurso do narrador e o da personagem: o uso do articulador discursivo-argumentativo “mas” (sublinhado) no trecho acima marca este rompimento – “quando foi mesmo aquele encontro com o mecânico? (...) *Mas noivos mesmo...*”.

Ora, este distanciamento que o narrador promove entre ele próprio e a personagem é uma forma de mostrar a incompatibilidade, segundo o narrador, entre o que a personagem lembra e o que vive. E, havendo o rompimento, uma questão se impõe: como o narrador enxerga esta lembrança ou vivência, positiva ou negativamente? Se negativamente é porque há alguma divergência entre ele e a personagem. Mas divergência de que natureza?

Para responder a esta pergunta seria melhor selecionarmos trechos da narrativa nos quais ficasse explícita alguma divergência entre narrador e personagem, isto é, trechos em que este recorre à estratégia textual-discursiva da inserção avaliativa (Koch, 2004) para emitir sua opinião a respeito do que a protagonista vive ou lembra. Vejamos o excerto 28 abaixo (fim do quinto parágrafo):

**EXCERTO 28**

Tinha seus desmaios, seus óculos, seu crochê, seus muitos remédios. Bom gosto, não. *Aquelas fitinhas e lacinhos, tantas rosinhas esparramadas pelo vestido que, mais comprido que curto e bem rodado, deveria ter sido usado muito tempo antes. Muito tempo antes que tivesse ficado doente, isso havia sido quando bem menina, ou muito tempo antes que o bancário, e isso havia sido quando quase velha*

No trecho em itálico do excerto 28 não é difícil perceber como o narrador é extremamente crítico com a “tia epiléptica”: seu mau gosto era tal que o vestido que usa atualmente lhe torna uma figura ridícula por fazê-la parecer velha e ao mesmo tempo infantil. Vestido que melhor seria se fosse usado “quando [ela era]

bem menina”; ou então que fosse usado “muito tempo antes” de conhecer o bancário no carnaval de 1944, quando ela ainda era “quase velha”...

No entanto, não é sempre que se pode afirmar com plena certeza que um determinado trecho desta narrativa é uma inserção avaliativa. Não é tarefa simples, visto que, como dito anteriormente, a característica primordial desta **Quinta** reside na associação do ponto de vista do narrador ao da protagonista, a ponto de não raro haver a fusão da voz de ambos. Veja-se o segundo parágrafo da narrativa:

#### **EXCERTO 29**

Tinha que se conformar com o fato de que ainda não era a casa de seus sonhos, nem povoada como sonhava. Tudo estava limpo [...] o chão polido três vezes ao dia. Sobre uma cômoda na sala, uma toalha muito branca embrulhando seu croché. O tempo até poderia passar entre um xale e um sapatinho de bebê, mas logo era a hora de preparar o almoço. Bem que seus hábitos eram frugais ou a isso se acostumara por causa do pai que comia muito pouco e comia apenas o que lhe era servido e não reclamava e ela não se importava em variar ou preparar-lhe algo novo ou diferente. Sua situação nunca era diferente, seus remédios sempre os mesmos, a casa estava sempre limpa e brilhando, noivo não tinha, ainda não tinha. E ela cozinhava mesmo apenas o que gostava, e gostava de muito pouco. Gostaria de comprar, isso sim, uma televisão nova. Não que novelas a interessassem, interessava é que o tempo passava, ela não tinha marido, o pai a aborrecia com [...] suas andanças que a deixavam preocupada, que preocupada ela era, sempre fora, seja com a limpeza da casa, a perfeição do seu croché, [...], a escolha de seu noivo. Tinha que se preocupar com isso, evidentemente. Poderia até se casar com o mecânico, ele era um moço limpo e educado, mas tinha que se preocupar com mais detalhes: a casa, por exemplo, e o mecânico não tinha a casa em que se via entrando, a casa de que tomaria conta, a casa da qual assumiria o controle.

Marcadas em azul, as inserções avaliativas feitas pelo narrador (segundo nosso entendimento) nos possibilitam compreender como a voz narrativa mostra-se, novamente, conhecedora daquilo que a personagem sonha e daquilo que ela vive; como a voz narrativa mostra-se, sobretudo, enfática no que diz respeito à repetitividade do cotidiano – atente-se para o zelo excessivo da personagem com a limpeza da casa – desta mulher e sua preocupação em conseguir um noivo.

Quanto aos trechos em vermelho, parece-nos difícil discernir quem fala, o narrador ou a própria protagonista pensando em seu noivo ou em uma televisão nova? Frases ambíguas assim estão espalhadas ao longo da narrativa e

dificultam-nos saber com exatidão se a personagem é crítica e exigente consigo mesma (cobrando de si um marido) ou se se trata de comentários do narrador com respeito a esta exigência, ou as duas hipóteses... Daí o porquê de não as classificarmos como inserções avaliativas, já que não se pode afirmar se são de responsabilidade exclusiva da voz narrativa.

O mais importante, porém, é perceber que, em primeiro lugar, o conteúdo das inserções avaliativas presentes no discurso do narrador ou contrapõe-se ao que personagem pensa e idealiza (como no início do excerto 29, em azul) ou é uma crítica (na maioria das vezes irônica) ao comportamento da protagonista:

**EXCERTO 30**<sup>113</sup>

Controlar sua vida sempre fora coisa exclusivamente sua, um combate feroz contra qualquer interferência, na mesma proporção em que se intrometia em tudo

Qualquer pessoa haveria de concordar com ela que o tempo de um carnaval como duração de um namoro era um erro

Inserções como estas revelam uma certa ambigüidade no comportamento do narrador. Se por algumas linhas ele vê o mundo consoante os anseios da protagonista, pode ocorrer de na linha seguinte (ou pode ter ocorrido na linha anterior) ele recorrer (ou ter recorrido) a uma inserção cujo conteúdo destoa daquilo que ela deseja. É possível, neste quesito, fazer uma aproximação entre o comportamento dos narradores da **Quarta**, **Quinta** e **Sexta** narrativas. Todos eles apresentam um comportamento avaliativo. Com a diferença de que se na **Quarta** e na **Sexta** as inserções desta natureza são críticas com relação a outras personagens que não as principais, na **Quinta** as críticas da voz narrativa recaem sobre a protagonista. Assim, naquelas, o *ethos* dos narradores, embora não seja o mesmo, tem conotação positiva e afirmativa com relação a suas respectivas protagonistas; nesta, desde já se observa justamente o contrário.

Em segundo lugar, é imprescindível ainda destacar que, a exemplo da **Sexta**, o narrador da **Quinta** também estabelece, no plano psicológico (Ricoeur, 1995), um jogo entre adotar seu ponto de vista ou o da personagem principal, a

---

<sup>113</sup> Os fragmentos deste excerto são o início, respectivamente, do terceiro e quarto parágrafos da narrativa.

ponto de em certos momentos suas vozes se misturarem. Com a diferença de que o narrador da **Sexta** afasta-se de sua personagem nos planos espaço-temporal e psicológico; o da **Quinta** se afasta da protagonista no plano ideológico de manifestação do ponto de vista (idem).

Mas é principalmente este processo de aproximação e afastamento da voz do narrador com a da personagem que torna o comportamento daquele ainda mais ambíguo. Afinal, se em alguns momentos o narrador é direto, expondo claramente uma visão contrária a um fato ou mesmo à personagem, em outros, sob o pretexto da camuflagem de sua voz com a da protagonista, deixa-nos em dúvida: está sendo crítico com ela ou é ela que, ao falar, mostra-se exigente demais consigo mesma a ponto de ser cômica? Este recurso demonstra como o narrador constrói, sutilmente, uma visão irônica<sup>114</sup> com relação à personagem central, componente da **Quinta** que a singulariza entre as narrativas aqui analisadas. Mais adiante dedicaremos um tópico à questão da ironia.

### 3.3.3 Divisão tópica e o uso de articuladores textuais

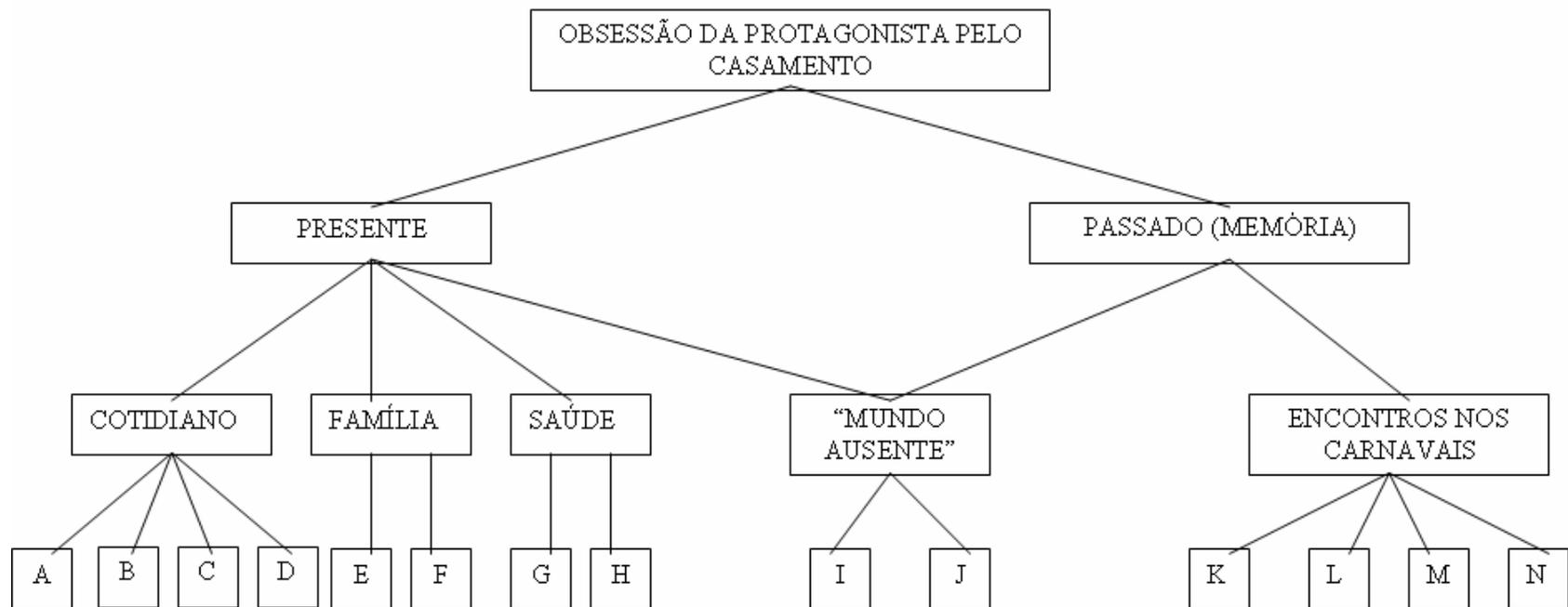
O tema central da narrativa é a obsessão da personagem principal por casar-se: ter um marido, filhos e uma casa “nova, ampla, limpa”. Desta forma, o supertópico, intitulamo-lo **OBSESSÃO DA PROTAGONISTA PELO CASAMENTO**. Estão subordinados a ele os quadros tópicos **PRESENTE** e **PASSADO (OU MEMÓRIA)**, sendo seus sub-tópicos formados por segmentos tópicos (representados pelas letras):

---

<sup>114</sup> Temos em Brait (1996) uma visão sobre a questão da ironia considerada como “um trabalho que está circunscrito aos mecanismos discursivos produtores de efeitos de sentido considerados ‘humorísticos’, procurando focalizar exclusivamente as articulações configuradas pela ironia como confluência de discursos, como cruzamento de vozes” (Brait, 1996:15). Assim, sob este enfoque, a ironia para esta autora é tida “como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia” (idem).

Supertópico	Quadro tópico	Sub-tópico	Segmento tópico
<b>OBSESSÃO DA PROTAGONISTA PELO CASAMENTO</b>	<b>PRESENTE</b>	<b>“Assumir a casa”</b>	<b>A</b> – limpeza da casa;
			<b>B</b> – tarefas de cozinha;
			<b>C</b> – demais afazeres domésticos
			<b>D</b> – gostos e necessidades pessoais;
		<b>“Família”</b>	<b>E</b> – o pai;
			<b>F</b> – mãe/outras membros;
		<b>“Saúde”</b>	<b>G</b> – envelhecer/usar óculos;
			<b>H</b> – “desmaios”/remédios;
		<b>“Mundo ausente”</b>	<b>I</b> – sonhar com noivos/ não os ter;
	<b>J</b> – sonhar com uma casa;		
	<b>“Encontros nos carnavais”</b>		<b>K</b> – o mecânico e sua casa;
			<b>L</b> – esperar o bancário;
		<b>M</b> – “outro, entre o bancário e o seguinte”	
<b>PASSADO (MEMÓRIA)</b>		<b>N</b> – “segundo depois do bancário”;	

**Gráfico 4 – Eixo hierárquico**



Diferentemente dos gráficos 1, 2 e 3, das análises da **Quarta** e **Sexta** narrativas, o gráfico 4 demonstra que a **Quinta** diferencia-se daquelas na medida em que um de seus sub-tópicos (“**Mundo ausente**”) pertence concomitantemente a seus dois quadros tópicos: **PRESENTE** e **PASSADO (MEMÓRIA)**. Tal fato, além de apontar para a existência de uma diferença estrutural entre a **Quinta** e as demais narrativas analisadas, revela como a protagonista é caracterizada: alguém para quem o sonho, seu “mundo ausente”, está vinculado tanto a seu passado quanto a seu presente. Isto é, o ideal do casamento parece ser um objetivo exaustivamente perseguido pela personagem (porém não alcançado) por toda a vida.

No que diz respeito à distribuição dos tópicos na linearidade discursiva, os excertos a seguir reforçarão algo que se mostrou comum nos textos anteriores, a saber, o fato de que a progressão tópica<sup>115</sup> de narrativas literárias, ao menos nas analisadas neste trabalho, nada possui de linear e contínuo. Como vimos nas análises da **Quarta** e **Sexta** narrativas, a progressão tópica destes textos caracteriza-se muito mais pelo fenômeno da descontinuidade do que pela continuidade tópica. No caso desta **Quinta**, a descontinuidade também ocorre em função do freqüente uso, pelo narrador, da estratégia textual-discursiva da inserção na composição da narrativa.

No entanto, ainda quanto ao fenômeno da descontinuidade na progressão tópica, a **Quinta** narrativa apresenta algumas seqüências nas quais há uma elevada quantidade de segmentos tópicos que se sucedem, alguns sendo retomados em outros momentos da narrativa, sem que haja inserções, de qualquer natureza, interpolando-os. Veja-se, por exemplo, a seqüência **K / L / G / M / N / K / J / H / G / C / H** no excerto 31 abaixo<sup>116</sup>. A seqüência está situada entre a inserção avaliativa (“o tempo de um carnaval”, em negrito) e a inserção

---

<sup>115</sup> Embora esta tendência à descontinuidade tópica se mantenha na **Quinta** narrativa, segundo nosso entendimento, é mais fácil de se entender o processo de construção do *ethos* do narrador se observarmos mais atentamente o afastamento/aproximação de seu ponto de vista ao da personagem central (fenômeno também já observado) e o uso de alguns articuladores textuais.

<sup>116</sup> O excerto 31 corresponde ao quarto e quinto parágrafos da narrativa.

avaliativa (“o vestido que a fazia parecer ridícula”, sem destaque, ao fim do excerto):

#### EXCERTO 31

**Qualquer pessoa haveria de concordar com ela que o tempo de um carnaval como duração de um namoro era um erro.** Mas (1) ela já sabia que o mecânico não tinha planos de comprar outra casa. Descobrir isso tinha-lhe tomado apenas parte da segunda noite de carnaval. Era previdente, melhor esperar por outro carnaval. E que durasse mais tempo o tempo de seu próximo encontro, tanto quanto o tempo que esperara pelo outro, o bancário: telefonar, perguntar quando passaria para um cafezinho, fazer brevidades e, no quintal, muita erva-doce plantada e cheirando, o bule quente, aquele calor de todos os dias. É, já estava ficando velha. Carnaval bom, ah! o carnaval de 44, bom, em todo o caso, não haveria de ser aquele, mas outro.

Outro com quem, entre o bancário e o seguinte, não havia memorizado com precisão, poderia ter sido outro mecânico ou outro bancário, outro o carnaval e, nesse, anjo, demônio, pirata, melindrosa, colombina, três noites se divertira. Desta vez, falhara a segunda noite. Foi com o segundo depois do bancário, lembrava-se de seu rosto de barba cerrada e bem-feita e o colarinho sujo da camisa. Mas (2) essa ela poderia lavar e passar e engomar. Quem teria sido mesmo? De nomes não se lembrava e dera para se esquecer também das profissões, embora negasse ser exigente. Que o mecânico tivesse outra casa era coisa normal, não uma exigência, **que noiva não desejava uma casa nova, ampla, limpa? Ela até se contentaria com uma casa pequena, não queria muitos filhos.** Tinha seus desmaios, seus óculos, seu croché, seus muitos remédios. Bom gosto não. Aquelas fitinhas e lacinhas, tantas rosinhas esparramadas pelo vestido que, mais comprido que curto e bem rodado, deveria ter sido usado muito tempo antes. Muito tempo antes que tivesse ficado doente, isso havia sido quando bem menina, ou muito tempo antes que o bancário, e isso havia sido quando quase velha.

Iniciado pela inserção avaliativa (“o tempo de um carnaval”, em negrito), o quarto parágrafo apresenta os segmentos tópicos **K** (“o mecânico e sua casa”), **L** (“esperar o bancário”) e **G** (“envelhecer/usar óculos”), respectivamente em verde, em azul e em vermelho. Nele vemos a personagem lembrar-se de carnavais passados (“Carnaval bom, ah! o carnaval de 44...”, ao fim do parágrafo), quando procurava algum pretendente a noivo. Veja-se a tentativa com o mecânico. Se aceitamos a premissa do narrador de que um carnaval como tempo de um namoro é um erro (em negrito), ao empregar o articulador discursivo-argumentativo “mas”(1), o narrador expõe a contumácia da personagem, vez que ela, mesmo descobrindo que os planos do mecânico vão de encontro a um de seus sonhos

(ter uma casa nova), insiste em arranjar um noivo ainda no carnaval. Neste ou no seguinte... “Era previdente, melhor esperar por outro carnaval”.

Quem fala aqui? Segundo nos parece, tanto a própria personagem falando de si mesma e seu plano – esperar –, quanto a um possível comentário (irônico, logo se vê) dessa voz narrativa tão conhecedora da psique da protagonista: a “tia epiléptica” era de tal forma “previdente” que lhe custaria um ano traçar uma estratégia satisfatória de conquista de um outro candidato a noivo...

O mesmo se dá ao fim do parágrafo com o segmento tópico **G** (“envelhecer/usar óculos”, em vermelho). A observação de que a velhice estaria chegando é uma mostra de como a protagonista se enxerga: velha e só. Mas ainda esperançosa em encontrar (“não haveria de ser aquele, mas outro”) seu noivo tão sonhado. Ao mesmo tempo, o segmento **G** pode ser uma avaliação irônica (novamente) da voz narrativa: “É, já estava ficando velha” (e ainda solteira). Afinal, o narrador dedicará o parágrafo seguinte a um dos efeitos do envelhecimento da personagem – a perda da memória.

O quinto parágrafo é, pois, a continuação da seqüência. Nele apresentam-se os segmentos tópicos **M** (“outro, entre o bancário e o seguinte”, sem destaque), **N** (“o segundo depois do bancário”, em azul), **K** (“o mecânico e sua casa”, em vermelho), **J** (“sonhar com uma casa”, em negrito), **H** (“desmaios/remédios”, em rosa), **G** (“envelhecer/usar óculos”, sublinhado), **C** (“demais afazeres domésticos”, novamente em negrito) e, outra vez, **H** (“desmaios/remédios”, em rosa). Continuamos a acompanhar a tentativa da protagonista em recuperar a memória (que, segundo o narrador, começa a dar sinais de fraqueza) de outros carnavais. Carnavais em que ela procuraria um outro mecânico – ou outro bancário?

O articulador lógico-semântico “ou” (Koch, 2004: 130) é empregado em dois momentos no excerto 31 (ambos sublinhados). No primeiro momento, o uso de “ou” denuncia ainda mais a fraqueza da memória da tia epiléptica: “não havia memorizado com precisão, poderia ter sido outro mecânico ou outro bancário, outro o carnaval”. A relação de disjunção exclusiva estabelecida (ou o mecânico ou o bancário) reforça a incapacidade da protagonista de discernir as pessoas em

sua memória. Já não se lembra delas, embora consiga se lembrar de outros aspectos, principalmente relacionados àquilo que mais a incomoda: a sujeira. “Foi com o segundo depois do bancário, lembrava-se de seu rosto de barba cerrada e bem-feita e o colarinho sujo da camisa”.

No segundo momento, ao fim do excerto 31 (“...mais comprido que curto e bem rodado [o vestido], deveria ter sido usado muito tempo antes. Muito tempo antes que [ela] tivesse ficado doente, isso havia sido quando bem menina, ou muito tempo antes que o bancário, e isso havia sido quando quase velha”), o articulador “ou” agora estabelece uma relação disjuntiva inclusiva entre diferentes fases da vida da personagem: o vestido, apesar do extremo mau-gosto, segundo o narrador, poderia ter sido usado tanto na infância quanto ao fim a vida adulta, quando ela era “quase velha”. Até seria aceitável. Mas usá-lo, ainda, depois de velha?

Note-se que nos dois casos as disjunções, respectivamente exclusiva e inclusiva, estabelecidas pelo articulador lógico-semântico “ou” revelam uma tentativa do narrador de ridicularizar a personagem. No primeiro caso, o uso do articulador mostra o quanto ela procurava (quem quer que fosse...) um candidato a noivo – se não era o mecânico, só podia ser o bancário. No segundo, o articulador “ou” indica as duas possibilidades de uso do vestido: na infância ou ao fim da vida adulta, tanto faz (o que já é algo cômico, afinal, algum dos leitores continua a usar roupas de sua infância?).

No excerto 31 vemos ainda como o narrador oscila entre impor sua voz ou mesclá-la à da personagem. O emprego do articulador discursivo argumentativo “mas” (2) (quando o narrador fala por si), ao centro do excerto, enfatiza como a personagem vê seu papel de esposa: o de cuidar das roupas de seu marido e de, ainda, ser responsável por sua aparência. Avaliamos que este “mas” apresenta um caráter adversativo: “lembrava-se de seu rosto de barba cerrada e bem-feita e o colarinho sujo da camisa. Mas (2) essa ela poderia lavar e passar e engomar. Quem teria sido mesmo?”. Definitivamente, a camisa de colarinho sujo não seria um obstáculo para a realização de seu sonho. A personagem até é capaz de

lembrar daquilo que lhe toca o sentimento de obsessão, aqui representado por um “colarinho sujo da camisa” (que ela, indubitavelmente, limparia); mas não sabe dizer com quem esteve – “Quem teria sido mesmo?”.

Quanto à expressão “Quem teria sido mesmo?”, questionamos novamente: quem fala? Mais uma vez nossa indagação se repete, não só porque este procedimento da associação das vozes do narrador e da personagem é empregado ainda neste excerto 31<sup>117</sup> (em quase toda a narrativa, como temos visto e ainda veremos), mas também porque esta questão interessa-nos sobremaneira, posto que o que nos motiva a fazê-la – esta confluência de vozes e discursos – aproxima-se do que propõe Brait (1996:15)<sup>118</sup> na caracterização do fenômeno da ironia que, segundo esta autora, pode ser entendido como uma “confluência de discursos, como cruzamento de vozes” e ainda como “princípio de estruturação de um texto” (idem, p. 56).

### 3.3.4 A construção lingüístico-discursiva da ironia na Quinta narrativa

Em seu *Ironia em perspectiva polifônica*, Beth Brait acredita ser possível

a partir do instrumental oferecido por algumas linhas da análise do discurso, flagrar a ironia como categoria estruturadora de texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação (Brait, 1996: 16).

Para tanto, Brait promove na primeira parte de seu trabalho “uma espécie de panorama sobre a ironia” (idem): trata desde as abordagens filosófica e psicanalítica até a abordagem pragmática a respeito deste fenômeno lingüístico-discursivo. No interior da abordagem pragmática, a autora destaca os trabalhos de Kerbrat-Orecchioni (1978, 1980) e Olbrechts-Tyteca (1974). É sobretudo com respeito ao trabalho desta última que Brait acena para o fato de que esta autora “focaliza o discurso irônico [...] sem a necessidade de apelar para o conceito de

<sup>117</sup> Veja-se, por exemplo, ainda no excerto 31, o segmento tópico **K** (“o mecânico e sua casa”, em vermelho) e parte do segmento **J** (“sonhar com uma casa”, em negrito): “Que o mecânico tivesse outra casa era coisa normal, não uma exigência, que noiva não desejava uma casa nova, ampla, limpa?”

<sup>118</sup> BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

contrário” (Brait, 1996:53). Na concepção de Olbrechts-Tyteca, no lugar da antífrase, são três os elementos considerados centrais para a estruturação da ironia: a analogia, a argumentação indireta e que o ela chama de “sinais” emitidos pelo enunciador.

Brait salienta que, mesmo trabalhando com narrativas curtas, Olbrechts-Tyteca focaliza a ironia em termos de texto, não em termos frasais:

Tanto *analogia*, quanto *argumentação indireta* e *sinais* emitidos pelo enunciador são colocados em termos textuais e não frasais. Nesse sentido, esse estudo [o da autora em questão] é indispensável para a compreensão da dimensão discursiva da ironia, na medida em que os mecanismos destacados são elementos articuladores de texto e, necessariamente, dimensionados enunciativamente (Brait, 1996: 54).

Ora, conforme a autora, se o fenômeno da ironia é dimensionado em termos discursivo-enunciativos, pode, então, ser entendido como um fenômeno construído dentro de um processo dialógico. A própria Brait (1996: 58) diz que o discurso irônico é passível de ser compreendido como um discurso que através de “mecanismos dialógicos [...] oferece-se como argumentação indireta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo”. Isto é, a significação irônica só tem lugar se o enunciador e o enunciatário envolvidos numa dada situação comunicativa estabelecerem uma relação de cumplicidade: aquele enviando sinais (de natureza lingüística e discursiva) para que este os perceba (e articule-os) como elementos constituintes de um discurso específico. O discurso irônico, portanto, “joga essencialmente com a ambigüidade”, o que incita o receptor a “uma dupla descodificação, isto é, lingüística e discursiva” (Brait, 1996: 96).

A autora explica ainda que uma maneira de enunciador e enunciatário (ou narrador e leitor) interagirem reside no próprio desdobramento da locução, na “diferença de vozes de personagens e do narrador, marcada não pela diferença explícita entre diálogo e narração, mas pela diferenciação de vozes” (Brait, 1996: 93). Em outras palavras, é preciso que o leitor saiba (ou tente) discernir quem fala em determinados momentos do texto que lê (como tem sido necessário no desenrolar desta **Quinta** narrativa) em caso de o texto adotar a diferenciação de

voz entre narrador e personagem como recurso de constituição do discurso irônico.

Muito ainda teríamos a destacar do trabalho de Brait. Restam inúmeros lingüistas resenhados pela autora que não poderão ser discutidos aqui<sup>119</sup>. Na tentativa de sintetizar seu trabalho, dentre as questões já mencionadas, parece-nos importante destacar: 1) que o sentido irônico diz respeito à dimensão da enunciação e não do enunciado; 2) que a enunciação irônica requer uma interação entre os sujeitos que dela participam; requer que estes sujeitos partilhem seus conhecimentos por meio de elementos “lingüístico-discursivo particulares, concretizados no jogo existente entre as sedimentações do uso e as deformações que lhe são infringidas” (Brait, 1996: 105). Desta forma, no decorrer deste processo dialógico, o enunciador deve procurar formas de atrair a atenção de seu enunciatário na tentativa de conseguir sua adesão. Será “a organização discursivo-textual que irá permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação” (idem).

### 3.3.5 Considerações finais: o *ethos* discursivo

Retomemos, pois, as características da **Quinta** narrativa até agora discutidas: como entendê-las no interior dos postulados acima? Começemos pelo jogo aproximação/afastamento da voz do narrador à da personagem. Segundo nossa reflexão, este recurso técnico constitui o elemento central da estruturação e construção do *ethos* irônico do narrador da **Quinta**. Afinal, conforme vimos, por tal procedimento, este narrador comporta-se de maneira ambígua: porque conhece integralmente a personagem, simula (ou seria finge?) aceitar-lhe os valores (da mulher que tem no casamento a única forma de realização pessoal) para, ao mesmo tempo, atacar-lhe com algum comentário irônico ou mesmo ofensivo. O

---

<sup>119</sup> Veja-se alguns/algumas autores(as) discutidos por Brait: Lausberg (1969), Frye (1973), Searle (1976), Sperber/Wilson (1978), Allemann (1978), Bange (1978), Berrendonner (1982), Jardon (1988), Meyer (1991) e Authier-Revuz (1992). Tendo em vista que não é o objetivo de nosso trabalho aprofundar nesta discussão, recomendamos fortemente a leitura de Brait (1996) em caso de se desejar conhecer mais acerca da construção da ironia como um fenômeno lingüístico-discursivo.

*ethos* irônico nesta narrativa realiza-se, portanto, nesta combinação entre os comentários explícitos do narrador e a relação de aproximação/afastamento de sua voz à da protagonista, combinação que Maingueneau (1990:79 *apud* Brait, 1995:52) explana muito bem:

o 'locutor' de uma enunciação irônica encena, por assim dizer, um personagem que sustenta uma posição manifestamente deslocada e da qual ele se distancia, pelo tom e pela mímica em particular. Ele se coloca como uma espécie de imitador do personagem que ele ridiculariza fazendo exprimir-se de maneira incongruente [...] Como explica Ducrot, 'falar de maneira irônica, acontece, para um locutor L, que apresenta a enunciação como exprimindo a posição de um enunciador E, posição pela qual, como se sabe, o locutor L não se responsabiliza e, mais que isso, toma-a por absurda

A citação acima sintetiza a **Quinta** narrativa: a “posição deslocada” (que se intensifica com a perda da memória) da protagonista, na perspectiva do narrador, reside em sua procura, incansável, por um noivo. Mesmo que a personagem, em sua busca, se exponha ao ridículo. Não raro, a voz narrativa revela quão “absurda” a visão de mundo da personagem lhe parece, a ponto de caracterizá-la como incapaz de distinguir sonhos da realidade – como veremos a seguir.

Maingueneau considera o locutor, no contexto de uma enunciação irônica, como alguém que usa o discurso para zombar de uma suposta personagem, para arremedá-la (e não seria este o efeito pretendido pelo narrador da **Quinta** ao mesclar sua voz à da protagonista?). Além disso, é interessante ver que o autor entende o “tom” como o aspecto por meio do qual o locutor deve chamar a atenção de seu interlocutor para si, com o fito de revelar sua identidade.

É neste sentido que, de fato, as inserções avaliativas da narrativa analisada atuam como um recurso de diferenciação do tom entre narrador e personagem. Assim, o *ethos* irônico deste narrador manifesta-se, por meio destas inserções, de maneira mais explícita; mas não tão sutilmente se comparado ao ardiloso jogo de aproximação/afastamento entre as vozes do narrador e da personagem ao longo da narrativa. Afinal, tal jogo demanda uma dupla leitura por parte do leitor; exige que este, à proporção que lê, ouça duas vozes que podem falar ao mesmo tempo, mas que perceba em uma delas um tom diferente: o da zombaria.

Além das inserções avaliativas e do referido jogo, é mister lembrar que o narrador recorre a alguns articuladores textuais para evidenciar aos leitores a existência de uma diferença entre o que a personagem pensa/sonha e como vive. Desta forma, os articuladores textuais também devem ser vistos, a exemplo dos recursos comentados acima, como elementos dos quais o narrador se vale para a estruturação de sua narrativa e, sobretudo, como elementos que também atuam na construção de seu *ethos* irônico.

Além disso, a associação dos articuladores textuais à técnica narrativa do ponto de vista e da voz, apresentada em Ricoeur (1995), torna estes elementos lingüísticos co-responsáveis pela elaboração de uma “argumentação indireta” (Brait, 1996) desenvolvida na **Quinta** narrativa. Em contraste ao que ocorre na **Quarta** e na **Sexta**, nas quais os narradores argumentam deliberadamente em prol de uma boa imagem das protagonistas (sobretudo na **Quarta**, como visto), na **Quinta** o narrador é mais sutil na elaboração de seu processo argumentativo. Sua “argumentação indireta” consiste em contrapor sua visão de mundo à da protagonista, “encenando” estar de acordo com esta visão de mundo, mas que, na verdade, ele considera como uma “posição deslocada”.

Articuladores como “mas” e “depois” são encontrados nas outras narrativas analisadas estabelecendo relações similares às que estabelecem na **Quinta**. No entanto, nesta narrativa, dentre os articuladores comentados ao longo desta análise, o articulador “ou” – o mais empregado pelo narrador – merece destaque. Seu uso reiterado, principalmente ao fim do texto, também está relacionado à construção do *ethos* irônico do narrador e à caracterização da personagem central. Vejamos o excerto 32<sup>120</sup>:

---

<sup>120</sup> Continuação do excerto 31, o excerto 32 corresponde ao sexto e sétimo parágrafos da narrativa. No sexto parágrafo estão presentes uma inserção avaliativa (sublinhado), os segmentos tópicos **C** (“demais afazeres domésticos”, em vermelho), **D** (“gostos e necessidades pessoais”, em azul) e uma inserção ilustrativa (“acompanhar a sobrinha em festas”, em verde). No sétimo parágrafo, temos os segmentos tópicos **C** (“demais afazeres domésticos”, em vermelho), **A** (“limpeza da casa”, em azul), novamente **C** (“demais afazeres domésticos”), **B** (“tarefas de cozinha”, em verde) e **H** (“desmaios/remédios”, em itálico).

**EXCERTO 32**

Muito tempo antes que tivesse ficado doente, isso havia sido quando bem menina, ou muito tempo antes que o bancário, e isso havia sido quando quase velha.

Velha a casa, velho o pai, velhos os móveis, ela se move como se deslizando: as pernas são compridas, nem grossas, nem finas, quase bem-feitas, assim como suas mãos de dedos longos que seguravam tão bem suas agulhas de croché, a lã branca saindo do centro do novelo, passando por entre a dobra de um lenço branco ao redor do pescoço e sendo puxada pelos dedos, de quando em quando lavados e enxugados. Toda sua roupa era assim muito bem lavada ou quarada. Só não suportava o sol. Ou muita gente reunida: deixara de ir a carnavais desde aquela segunda tentativa depois do bancário. Em festas, ainda se explicava acompanhando uma sobrinha, você sabe, essa mocidade de hoje.

Como hoje se incomodava com a roupa, ontem havia sido com o lavar o alpendre da casa, amanhã haveria de se preocupar com reclamar no açougue sobre a qualidade da carne que lhe era enviada. Mesmo antes de a mãe morrer já se havia decidido por tomar conta da casa e fazer o almoço. *Tinham é que vigiá-la, poderia ter um de seus desmaios [...] Acordava cheirando leite de rosas derramado num chumaço de algodão; não tinha consciência ou não se lembrava da boca torta, a mão virada, o olhar parado, o pescoço repuxado. Apenas uma vaga dor de cabeça, e então ficava deitada uma boa parte da tarde.*

No excerto 32 vemos o articulador de conteúdo proposicional “ou”, sublinhado, ser empregado para estabelecer relações com valor de disjunção inclusiva (Koch, 2004: 130) entre alguns fatos: a roupa tem de ser lavada *ou* quarada (desde que sempre limpa...); sol, *ou* muita gente reunida, ambos incomodam a protagonista. Ambos os empregos de “ou” somam argumentos do tipo “tanto isso quanto aquilo”. Segundo nosso entendimento, o efeito discursivo desta disjunção inclusiva aponta para uma certa confusão e instabilidade do ponto de vista da personagem.

Mas é pelo excerto 33 que observamos um uso ainda maior deste articulador (sublinhado, em negrito):

**EXCERTO 33**

Apenas uma vaga dor de cabeça, e então ficava deitada uma boa parte da tarde.

Mas era à tarde que se mantinha ocupada: não suportava o sol nem o pai dormindo depois do almoço, gritos **ou** seus vizinhos. Indignava-se com a poeira e o prefeito **ou** o atraso na entrega de qualquer encomenda. Também, repetia-se muito, muitas vezes recontava a mesma história de ter sido tratada com descortesia por algum balconista

de loja **ou** pelo dentista. **Ou teria sido por alguém da farmácia?** Às vezes, embaralhava-se e não sabia se deveria ir saber se o carro do pai já estava pronto na oficina mecânica (não, ele não trabalha mais aqui, acho que ele mudou), **ou** rever sua conta no banco (mas a senhora esteve aqui ontem), pedir outro talão de cheques (acho que perdi o meu, ando com a cabeça tão ruim), vê-lo (foi transferido há muito tempo, a senhora não se lembra?). Mas também poderia aproveitar aquela tarde livre e preparar qualquer coisa como fantasia para o carnaval (que é isso tia, tá tão longe, e a senhora não dá mais conta de pular carnaval). **Ou** fazer croché. Tinha apenas que se lembrar de onde deixara as agulhas. **Devem ter ficado na outra casa.** Isso de ir morar com a irmã depois de o pai morrer seria um transtorno. **Uma mulher velha precisa de cuidados, mas a sobrinha, aquela sobrinha, era muito nova, muito descuidada.**

A exemplo do excerto 32, no excerto 33, a cada vez que é usado, o articulador “ou” estabelece relações de disjunção inclusiva entre objetos os mais distintos. Segundo o narrador, gritos, vizinhos, o prefeito, o atraso na entrega de qualquer encomenda, tudo parece se enquadrar na categoria “motivos de incômodo para a protagonista”. Assim, o uso deste articulador denuncia uma perspectiva segundo a qual parece não haver nada – de qualquer natureza, um fato, uma pessoa, uma circunstância – que não perturbe a personagem. Ou seria ela que se “deixa perturbar” por tudo?

A mesma relação de disjunção inclusiva é apresentada quando a protagonista era “tratada com descortesia por algum balconista de loja, *ou* pelo dentista. *Ou* teria sido por alguém da farmácia?” Novamente o uso do articulador “ou”, por aventar a hipótese de que “alguém da farmácia” também teria sido indelicado com ela, sugere que não são poucas as pessoas que desrespeitaram a “tia epiléptica” – segundo ela própria, ressalte-se; sugere sua relação conflituosa com as pessoas da cidade em geral. É principalmente porque é usado numa frase cuja origem não podemos saber (outra vez pergunta-se: quem fala?) que este “ou” disjuntivo inclusivo (Koch, 2004) pode ou indicar a dúvida da própria personagem, perdida em seus pensamentos, ou, caso entenda-se que a pergunta tenha sido feita pelo narrador, sugerir um riso irônico da voz narrativa com relação à condição da protagonista: uma figura repetitiva e absolutamente desnorteada.

Neste parágrafo, a confusão mental da personagem é levada ao extremo. Com que intuito vai à oficina mecânica: realizar uma de suas obrigações diárias ou

procurar por seu futuro noivo? O que realmente procura no banco? Os planos do presente, do passado e do sonho (afinal, fica subentendido que ela ainda vê o mecânico e o bancário como noivos em potencial) estão de tal maneira imbricados que nos perguntamos se não seria incoerente querer dividir este parágrafo em segmentos tópicos quando a ironia aqui reside justamente na fusão, absurda, destes segmentos. É por meio dos comentários dos outros personagens que a ironia se constrói neste trecho: “foi transferido há muito tempo, a senhora não se lembra?” ou “que é isso tia, tá tão longe, e a senhora não dá mais conta de pular carnaval”. Tais frases expõem a personagem ao ridículo, evidenciam o quanto ela está isolada em seu próprio mundo e completamente fora da realidade, segundo o narrador.

A narrativa termina com a mudança da protagonista para a casa da irmã. Seu sonho de uma “casa nova, ampla, limpa” não se realizou. As agulhas do croché, para continuar a passar as tardes entre “um xale e um sapatinho de bebê” perderam-se. Nada de seu “mundo ausente” parece resistir. Restou-lhe ir viver com a irmã. Por fim, no último período do texto (em negrito no excerto), o jogo da aproximação das vozes do narrador com a da personagem é reiterado: “Uma mulher velha precisa de cuidados, mas a sobrinha, aquela sobrinha, era muito nova, muito descuidada”. Quem fala aqui? Ela própria admitindo estar velha – e ainda intrometida na vida alheia? Ou o narrador, rindo-se da “preocupação” da personagem com sua sobrinha?

Para concluir esta leitura, é preciso responder a uma pergunta ainda em aberto: a que se deveria a estruturação da **Quinta** narrativa em oito parágrafos? Como anteriormente dito, segundo Brait (1996:105), será “a organização discursivo-textual que irá permitir esse chamar a atenção sobre o enunciado e, especialmente, sobre o sujeito da enunciação”. Ora, tal organização textual desperta a atenção dos leitores na medida em que vai de encontro à própria caracterização da personagem. A aparente organização textual, segundo nosso entendimento, é, na verdade, uma brincadeira meta-discursiva (e irônica, claro) do narrador com o comportamento da protagonista.

E mesmo com a narrativa, pois tal estrutura é uma forma de o narrador chamar a atenção dos leitores para o objeto “narrativa literária”, uma das características de *Relações*, como temos visto. Esta estrutura é ainda um modo de o narrador atrair a atenção dos leitores para si mesmo. De maneira bem arquitetada, ele conta, do começo ao fim, a história de alguém que se mostra sistemática e meticulosa, mas que, com o tempo, embaralha-se, perde-se na frustração de não ter realizado seus sonhos. Segundo nossa reflexão, a manutenção de uma impecável organização textual é um riso. Um riso irônico que recai sobre essa sistemática mulher que aparenta correção, mas que se mostra desnordeada – inseto em volta da lâmpada? – em sua eterna busca de um noivo que caiba em seu sonho.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de avaliarmos nosso trabalho. Para tanto, ressaltaremos alguns aspectos que se sobressaíram – e outros que nos surpreenderam – no desenvolver de nossa pesquisa.

Como não podia deixar de ser, em primeiro lugar estes aspectos (e isto foi aos poucos se tornando evidente com as análises) são relativos ao emprego dos articuladores textuais e ao trabalho de progressão tópica (sobretudo quanto ao fenômeno da descontinuidade tópica) na construção do *ethos* de cada narrador dos textos analisados. Apesar de as narrativas apresentarem semelhanças quanto ao uso de destes recursos, qual não foi nosso espanto (associado a um quê de prazer, ainda que trabalhoso) quando paulatinamente começamos a perceber, neste conjunto de semelhanças, certas fissuras: como em uma narrativa o uso particular de um articulador ganhava significação além da usual; como cada narrador tecia sutilmente (ou seria arditamente?) relações entre estes elementos lingüísticos e outros elementos narrativos de modo a obter efeito(s) de sentido(s) que construíssem em grande parte sua imagem discursiva, isto é, como cada narrador fazia um uso único dos articuladores em contextos literários específicos, (Maingueneau, 1996:65), criando, assim, a uma identidade própria.

Em segundo lugar, os aspectos que nos surpreenderam estão relacionados a procedimentos técnicos do ato de narrar e ao próprio gênero discursivo de uma das narrativas. Tais aspectos nos obrigaram a fazer outras leituras (não previstas quando do início desta pesquisa), imprescindíveis para um entendimento satisfatório da construção dos narradores e mesmo de nossa compreensão das narrativas: leituras sobre as relações entre oralidade e escrita (Koch, 1997), para a análise da **Quarta**; sobre o procedimento técnico de aproximação e afastamento da voz e/ou do ponto de vista do narrador (Ricoeur 1995) com relação a seus personagens, para a análise da **Sexta**; sobre a construção da ironia enquanto

fenômeno discursivo dimensionado enunciativamente (Brait, 1996), para a análise da **Quinta**.

Estes acontecimentos suscitaram-nos a seguinte questão: no interior de nossa trajetória de pesquisa, como correlacionar as necessidades que surgiram e os resultados encontrados no capítulo terceiro com o que foi discutido nos capítulos primeiro e segundo, isto é, que relação há entre o GEN, a própria obra *Relações* como um todo e a questão do *ethos* discursivo?

Se Vicentini (1993) postulara que o entendimento de *Relações* passa necessariamente por seu aspecto formal, pois se trata de uma obra voltada para a discussão de técnicas e registros narrativos em detrimento do realismo, por meio das análises foi-nos possível vislumbrar como este princípio da evidência da forma, que permeia a estrutura global da obra (segundo vimos no Cap.1), é também verificável em outros níveis. Em um nível intermediário, isto é, na própria estrutura de cada narrativa, se vista isoladamente; e em níveis mais particularizados: por meio do uso de alguns articuladores textuais ou em trechos de segmentos tópicos que, analisados em conjunto, apresentam-se como pontos de referência da construção do *ethos* discursivo do narrador; pontos onde a voz narrativa deposita as marcas de sua afetividade com relação ao que narra.

Assim, a primeira evidência desse cuidado lingüístico que domina *Relações* encontra-se, em certo sentido, na temática das narrativas da obra. São histórias de temática ou banal (**Quarta** e **Quinta**) ou desgastada na tradição literária ocidental (o caso da **Sexta**). Isto significa, em nosso entendimento, mais que uma opção estética do escritor – a de contar histórias, já conhecidas, ou banais, mas sob um enfoque diferenciado. Significa propor-se um *desafio* estético: nesse exercício de recontar, fazer de algumas formas lingüísticas mais que objeto de inventividade, mas recursos por meio dos quais a história narrada torna-se única e comovente porque o emprego de determinadas formas é aquele, específico, integrando-se à própria emoção despertada no leitor: Quem não se lembra, na **Sexta**, do uso do articulador “agora” marcando o ininterrupto deslocamento do narrador no tempo? É possível não recordar do uso do articulador lógico-

semântico “ou”, na **Quinta**, na caracterização da debilidade mental da protagonista?

Além do desafio estético, *Relações* também carrega um teor de desafio político. A própria escolha por temas batidos revela um desafio ao campo literário (Bourdieu, 1996) no Brasil, na medida em que o autor, ao dedicar-se ao trabalho experimental com a linguagem, característica da obra de certos autores anteriores e/ou contemporâneos a Heleno Godoy – Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, Osman Lins, Murilo Rubião e Ivan Ângelo, para citar alguns –, não raro corre o risco de transformar esta tarefa em um fim em si: o do experimentalismo por ele mesmo, a ponto de esse trato cuidadoso da criação lingüística passar de arte a um uso estéril e vazio da língua. Um uso que não possibilita a continuidade da experimentação porque se torna irrepetível.

Mas quando teria germinado na carreira do escritor este gosto pelo desafio em relação à linguagem? Ao refletimos sobre este trabalho de esmero técnico, lingüístico e discursivo que se vê concretizado em *Relações*, julgamos que, muito além do período de sete anos durante o qual a obra foi escrita, é impossível não considerar o percurso de estudos, de interesse pelo questionamento e pelo desafio à linguagem – e à própria literatura – que, desde os tempos do GEN, marcou a trajetória de Heleno Godoy.

Neste sentido, entendemos os resultados obtidos nas análises, de que a construção do *ethos* dos narradores é um delicado trabalho efetuado com recursos lingüístico-discursivos, como um diálogo (que não se esgotou) estabelecido entre o autor e a produção literária daquele período, anos 70, ainda sob influência do Concretismo, do Nouveau Roman e da Práxis; período de busca por novas formas de expressão e de renovação na concepção do texto literário, busca na qual Godoy já havia se lançado ao escrever *As lesmas* – “obra considerada modelo pioneiro” da instauração práxis “no panorama da ficção brasileira” (Chamie, 1974:170). Enfim, entendemos os resultados obtidos como evidências do aprumo técnico e artístico do escritor para dialogar com a produção

literária nacional do período. Diálogo: algo que o GEN propiciou ao autor na construção de uma carreira literária lúcida.

Mas *Relações* superou qualquer datação. Se comparamos a maneira pela qual se dá a distribuição linear dos segmentos tópicos em cada narrativa analisada, constatamos algo da própria natureza do texto literário: o fenômeno da descontinuidade tópica na estruturação dos textos. Os gêneros literários, diferentemente de outros gêneros, podem valer-se da construção de uma aparente incoerência, da interrupção e da retomada constante do discurso como recursos diferenciados de uso da língua e de construção de sentidos.

A questão é que a descontinuidade tópica num bom trabalho literário – e isso colabora para manter vivo seu encanto – ganha aspectos variados. Enquanto a descontinuidade tópica existente na **Quarta** se dá porque a cenografia enunciativa deste texto é a simulação de um diálogo, gênero discursivo no qual as interrupções e retomadas de assuntos são freqüentes, na **Sexta** este fenômeno revela um projeto de dizer do narrador: convencer os leitores, ao antecipar alguns tópicos, de que a vida futura da protagonista seria maçante, cansativa e sexualmente asquerosa (“ele [o esposo] nem procuraria saber de seu prazer [da personagem] ou dor, era direito dele, feio, magro e peludo sobre seu corpo branco”). Na **Sexta** a descontinuidade tópica está em favor da argumentação desenvolvida. Na **Quarta**, diferentemente, o trabalho de argumentação apóia-se sobremaneira nos articuladores textuais – das narrativas analisadas, é a única em que encontramos articuladores “marcadores de integração linear” (Maingueneau, 2003).

Se na **Sexta** a descontinuidade tópica está em muito relacionada à antecipação do futuro de sofrimento da protagonista, na **Quinta** a descontinuidade é trabalhada na caracterização do paulatino enlouquecimento da personagem principal em função de nela estarem misturados segmentos tópicos relativos ao sonho, ao passado e ao presente (veja-se o oitavo parágrafo da narrativa). Outra diferença consiste em que, na **Quarta** e na **Sexta**, a descontinuidade se dá por motivo da existência de inserções ou alternâncias tópicas; na **Quinta**, a

descontinuidade é perceptível em longas seqüências de segmentos tópicos (c.f. excerto 31), embora nela também existam inserções que provoquem este fenômeno.

O mesmo entendemos quanto ao emprego dos articuladores textuais. Embora haja nas narrativas um uso mais ou menos estabilizado de alguns destes recursos, há momentos em que seu emprego tem um valor único para o contexto em que se encontram inseridos. Veja-se o uso de “mas” na **Quarta**. Pode tanto ter a função de direcionamento do foco da argumentação da voz narrativa (“mas”(2), excerto 5) quanto a de estabelecimento da diferença entre os pais daquele narrador (“mas” (9), excerto 6). Já na **Quinta**, “mas” é o articulador que rompe a aparentemente insuspeita aproximação do ponto de vista do narrador ao da personagem (“quando foi mesmo aquele encontro com o mecânico? [...] *Mas* noivos mesmo”, excerto 27), evidenciando para nós, leitores, o total conhecimento do narrador sobre o que pensa a personagem e como este ironicamente se posiciona com relação a isto<sup>121</sup>.

É neste sentido que as análises, sobretudo quando focalizamos o funcionamento dos articuladores textuais, nos capacitaram a entender que se a multiplicidade de narradores em *Relações*, como afirmou Vicentini (1993:97), desempenha na obra a tarefa de controle do distanciamento/aproximação do leitor com a matéria narrada – afinal, cada um deles focaliza o mundo à sua maneira –, são os articuladores os mecanismos desencadeadores deste processo na medida em que atuam na aproximação/afastamento dos narradores com as personagens, conseqüentemente também controlam o envolvimento emocional do leitor com relação ao mundo narrado.

Assim, o uso destes elementos, além de auxiliar no efeito expressivo do discurso, suscita seu efeito impressivo, isto é, colabora para despertar as paixões dos leitores. Daí se entende a estreita relação entre *ethos* e *pathos* nesta obra. Se relembarmos do que afirmara Godoy:

---

<sup>121</sup> Citamos apenas estes dois exemplos da singularidade do uso dos articuladores textuais nas narrativas de *Relações*, apesar dos inúmeros exemplos discutidos nas análises.

concordo que cada narrador cria uma emoção diferente [no leitor], como você diz, 'uma gama variada de emoções', apenas não nos esquecendo de que, para cada uma, haverá uma razão diferente. E são essas razões diferentes que eu quero que o leitor perceba. (Cap. 1, p. 49),

veremos que *Relações* foi, de fato, programado para trabalhar com a “língua da afetividade” de que fala Nietzsche. “para cada uma [emoção], haverá uma razão diferente”, donde perguntamos: a progressão tópica e o uso dos articuladores textuais não seriam essa “razão diferente”?; não seriam os possíveis lugares textuais da manifestação do *ethos*, lugares nos quais os leitores podem se ater e os perceber como instrumentos distintos da construção da identidade de cada narrador?

A resposta é sim. Porém, não podemos nos esquecer de que a percepção desse *ethos* será plenamente satisfatória se se considerar o fato de que o termo não possui definição precisa, mas pode ser compreendido em “zonas de variação” conceitual, como vimos no Cap. 2 (A. Auchlin, *apud* Maingueneau, 2002), tendo sido, para este estudo, adotada sua dimensão “concreta” (lingüístico-discursiva), “manifesta e singular”.

Uma última questão a ser mencionada: as surpresas (ou dificuldades?) teóricas (a cenografia enunciativa da **Quarta**; o jogo de aproximação/afastamento do narrador com relação à personagem central na **Quinta** e na **Sexta**) que nos demandaram outras leituras para que este trabalho fosse levado a cabo. Graças a elas pudemos refinar nosso entendimento da própria natureza do objeto literário – que exige do analista maleabilidade com seu método de estudo – e da construção do *ethos* discursivo, relacionando-o à questão da aproximação/distanciamento do leitor com a matéria narrada.

Pelas análises pudemos comprovar que esta relação do distanciamento do leitor com o texto em *Relações* pode se dar ou em função do gênero discursivo ou da técnica de associação do ponto de vista e da voz (Ricoeur, 1995) do narrador com a personagem. Na **Quarta**, por exemplo, certamente a narrativa em que a delimitação entre narrador e personagem é mais precisa, dado o tom de intimidade familiar que envolve a narrativa, mas principalmente por causa do

gênero discursivo pressuposto pela narrativa, o narrador recorre aos mais diversos recursos para aproximar afetivamente seu interlocutor (e nós leitores) de sua mãe. Alguns destes recursos são: a comparação entre os pais; a menção à sobrecarga de afazeres domésticos da mãe; por fim, afirmações que certificam sua sensibilidade em perceber a transformação de sua mãe: “Eu é que fiquei ali, olhando mamãe”, “Ninguém estava prestando atenção. Acho que só eu é que estava vendo”.

Mas não é o que se passa com a **Quinta** e a **Sexta**. São narrativas nas quais predomina uma certa ambigüidade, principalmente na **Quinta**, entre os limites do narrador e da personagem. Enquanto na **Sexta** o narrador conta a história do ponto de vista da protagonista, não raro amalgamando sua voz à dela no intuito de defendê-la, na **Quinta** o narrador intensifica este procedimento, mas acrescenta-lhe recursos que criam uma contradição no interior do texto. Adota (e ridiculariza) o ponto de vista da “tia velha”, associando sua voz à dela, não para reclamar da “poeira e do prefeito” em uníssono com a personagem, mas para, irônico, rir-se de sua condição.

Nossa leitura da obra se orientou no sentido de buscar a dimensão “singular” e “concreta” do *ethos* de cada narrador. Empresa difícil, que esperamos ter sido bem sucedida, e que indubitavelmente não exclui outras possibilidades de leitura dessas *Relações*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. “Introdução”. In: ARISTÓTELES, *Retórica*. Imprensa Nacional- Casa da Moeda: Lisboa, 1998.

AMOSSY, Ruth. “L’ethos au Carrefour de disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs”. In: AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours*. Paris/ Lausanne: Delachaux et Niestlé S.A, 1999.

ARISTÓTELES, *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Lisboa, 1998.

BENVENISTE, Émile. “Da subjetividade na linguagem”. In: *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes/ Editora da Unicamp, 1995.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

CARNEIRO DOS SANTOS, Goiamérico Felício. “As ordenações do dia e as inscrições poéticas”. In: GODOY, Heleno. *A ordem da inscrição*. Goiânia: Editora UFG, 2004.

CHAMIE, Mário. *Instauração Práxis*. Vol 1. São Paulo: Edições Quíron, 1974.

CORTÁZAR, Julio. “Situação do romance”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CUNHA, Celso & CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DASCAL, Marcelo. “L’ethos dans l’argumentation: une approche pragma-rhétorique”. In: AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours*. Paris/ Lausanne: Delachaux et Niestlé S.A, 1999.

DUBOIS, J. et al. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes Editores, 1987.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Miraflores: Difel, 1997.

EGGS, Ekkehard. "Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne". In: AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours*. Paris/ Lausanne: Delachaux et Niestlé S.A, 1999.

GARCIA, O.M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

GODOY, Heleno. *Relações*. Prêmio Bolsa de Publicações "Hugo de Carvalho Ramos". Goiânia: Editora da UCG, 2ª Edição, 1993.

\_\_\_\_\_. "Lembranças do GEN". In: GODOY, Heleno; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN – 30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

JORGE, Miguel. "1963. Nesse ano tudo começou". In: GODOY, Heleno; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN–30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

JUBRAN, Clélia. C.S.; URBANO, H.; KOCH, I.G.V; RISSO, M. & FÁVERO, L.L. et al. (1992) "Organização tópica da conversação". In: ILARI, R.(org). *Gramática do português falado. Níveis de análise lingüística*. Vol. 2 : Níveis de análise lingüística. Campinas: Ed. da Unicamp/Fapesp, pp. 359 – 439.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1999.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *A coesão textual*. São Paulo: Editora Contexto, 1989.

\_\_\_\_\_. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Editora Contexto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Introdução à Lingüística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KRONKA, Graziela Zanin. *Análise do Discurso e Lingüística Textual: um diálogo possível*. Texto de qualificação, Doutorado em Lingüística. Unicamp – IEL, 2003. Mimeo.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese du discours*. Liège: Piere Mardaga Éditeur, 1984.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/ Editora da Unicamp, 1989.

\_\_\_\_\_. *L'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1991.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução: Marina Appenzeller  
São Paulo: Editoras Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 1998.

\_\_\_\_\_. “Ethos, scénographie, incorporation”. In: AMOSSY, Ruth. *Images de soi dans le discours*. Paris/ Lausanne: Delachaux et Niestlé S.A, 1999.

\_\_\_\_\_. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan, 2003.

\_\_\_\_\_. “L’ethos, de la rhétorique à l’analyse du discours”. Extrait de: *Problèmes d’ethos*. Pratiques, nº 113-114, juin 2002. Disponível na página pessoal do autor: [www.perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau](http://www.perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau). Acesso em 25 setembro 2004.

NIETZSCHE, F. *Da retórica*. Tradução: Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega, 1995.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. “O GEN e a cultura em Goiás”. In: GODOY, H; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN – 30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

\_\_\_\_\_. *GEN: Um sopro de renovação em Goiás*. Goiânia: Kelps, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. (Tomo II). Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

SARTRE, Jean Paul. *As palavras*. (*Les mots*). Tradução: J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996 (1916).

SCHMALTZ, Yêda. “O GEN”. In: GODOY, H; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN – 30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

SLYWITCH, Célio. “Depoimento”. In: GODOY, H; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN – 30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

TÁCITO, Cayo Cornélio. “Diálogo de los oradores”. IN: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Traducción, introducción y notas. Obra publicada bajo la dirección de Vicente Blanco y García. Madrid: M. Aguilar, 1946.

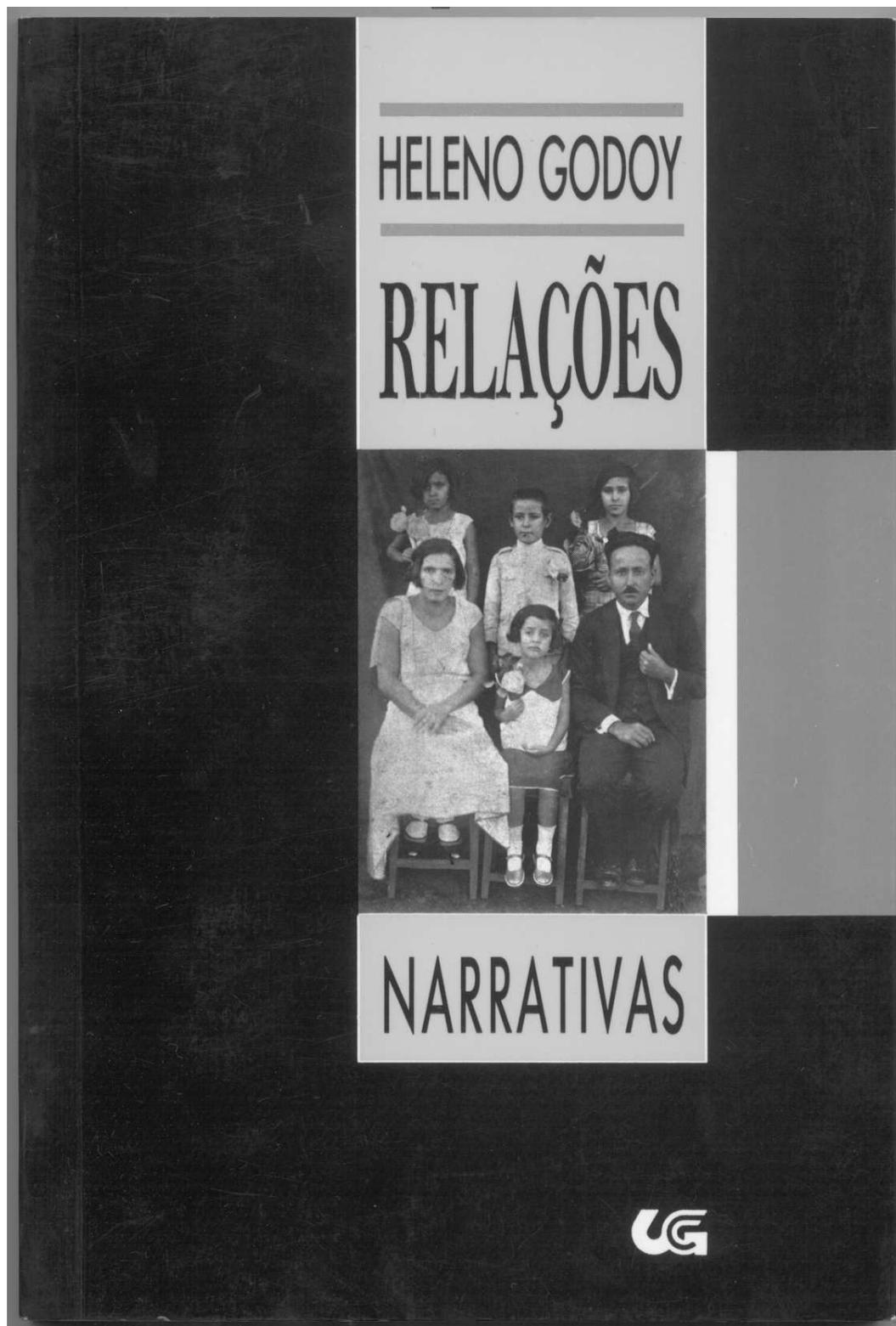
TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás*. Goiânia: Ed. da UFG, 1982.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica*. (*A Retórica Como Crítica Literária*). São Paulo: Duas Cidades, 1998.

VALLADARES, Luiz Fernando. “Um encontro marcado”. In: GODOY, H; JORGE, M; BARBALHO, R. *Poemas GEN – 30 anos*. Goiânia: Kelps, 1994.

VICENTINI, Albertina. "Posfácio". In: GODOY, Heleno. *Relações*. Prêmio Bolsa de Publicações "Hugo de Carvalho Ramos". Goiânia: Ed. UCG, 1993.

ANEXOS



## QUARTA

Vão indo daquele jeito que se sabe. É, eles estão velhos. Do mesmo jeito, papai ainda está com aquela ferida atrás da orelha. Não, não cicatriza não. Ainda. Sempre nervoso. Muito nervoso com minha irmã. Eles nunca se entenderam. Ela é nervosa mesmo, uma chata. De uma implicância com ele; não deixa que ele durma depois do almoço, ele resmunga, vai até o fundo do quintal, senta-se na sala, ela vai atrás dele, reclama dos móveis, ele sai, vai para a casa da minha tia, sai de casa. Sai andando. Sabe como é, lembra-se? aquelas andanças dele. Muito. Igualzinho. Um dia eu me encontrei com ele lá em cima. Vinha com o guarda-chuva. Ofereci carona. Disse assim, pai, vamos descer de camionete. Ele, não, quero passar ali pelo armazém. Quando ele sai cobrando os aluguéis, não há jeito de fazer ele parar um pouco. Não, só isso. Só a ferida. Bem, teve aquele começo de derrame. Não sabia não? Foi. Mas ele recuperou rápido. Uns quatro anos mais ou menos. É, é isso mesmo, quatro anos e três meses. Em maio, fez quatro anos e três meses. Mas ele ainda está forte, raciocina direitinho, toma conta de todos os negócios. Não perde futebol dia de domingo. Não, não anda muito bem. Não, não está não. Sabe, aquela doença dela de quase doze anos atrás. É, isso mesmo. Está magra, pequeninha, o cabelo sempre cortado curto, as mãos sempre arrumando o vestido, a manga da blusa, muito cuidadosa com ela mesma, mas está muito abatida, não tem mais aquela vivacidade; não, fazer muita coisa, lavar roupa de todo mundo, fazer comida, não, acabou tudo. Há muito tempo. É, era sim, isso mesmo, sempre ocupada. Ela sempre foi muito inquieta, me lembro bem, sim. Você se lembra, muita gente em casa, aquele monte de meninos brincando e correndo. Desde o tempo em que a gente era criança. Depois, os netos. Sabe que eu não sei quantos. Pois é. Não, nada, não se importava com nada. Mamãe nunca se importou com o barulho e amontoado de gente em casa. Ora, lembra aquele meu irmão? É, aquele que jogava futebol. Quando era pequeno, moleque ainda, ora, mesmo depois, já rapaz, isso mesmo, homem, adulto, pois é, ele trazia os amigos para almoçar, dormir, sei lá o que mais. Eles ficavam lá em casa dias, meses. Mamãe dava comida, cama, lavava a roupa, não dizia nada. Teve aquele que morou com a gente aqueles anos todos, ora. Ninguém nem sabia de quem era filho. Minha mãe nunca nem se importou em perguntar quem era, nunca reclamou. Depois, nem tinha tempo mesmo, era aquela trabalhadeira toda, fazia tanto biscoito. Você se lembra, era de casa. Latas de biscoitos, pães-de-queijo. Não, brevidades não. Brevidades eram com minha irmã mais velha. É, ela mesma, ela é quem fazia as brevidades. A gente implicava com ela, dizia que não gostava de brevidades só porque era ela quem fazia. Comia escondido. Não. Continua solteira até hoje. Mamãe é quem toma conta, vigia. Ela agora cuida da cozinha, mas sabe como é, não é? minha mãe tem que ficar o tempo todo em volta. Outro dia mesmo ela se queimou muito, quase a mão toda. A doença que ela sofre. Aqueles desmaios, ela diz. Não são desmaios. Eu acho até que ela nem sabe. É, é meio difícil. Mas não deixa transparecer. Para ela os desmaios são outra coisa, distúrbio nervoso, vista, dor de cabeça, qualquer coisa. Mamãe não pode descuidar um minuto. Não, ela não tem desmaios todos os dias não, mas pode ter algum na rua, em qualquer lugar. Já aconteceu muitas vezes.

No princípio as pessoas estranham, acham ruim, depois ela volta a si. É, é chato, mas que se pode fazer? Pode até ser enquanto ela está passando roupa, ou está em volta do fogão. Já deixou muita camisa queimar. Há poucos dias foi a mão. Ela foi acender a chama, botar uma panela no fogo, fritar não sei o quê. Ela ligou o gás e levou o fósforo. A chama acendeu e ela ficou lá parada, a mão no fogo. Mamãe demorou a ver e a acudir. Ficou com os dedos pretos, a pele saiu todinha. Dá, dá muito trabalho. Mamãe fica muito preocupada. Claro, não é pra menos. E depois, ninguém mais tem paciência com ela não. Eu não sei o que vai acontecer quando mamãe morrer. Aliás, pra falar a verdade, depois que meu pai morrer. Porque, minha mãe morrendo primeiro, ela ainda continua morando com meu pai. Não, eles não combinam mesmo não, eu disse sim. Mas tem outro jeito? Comigo ela não mora, não combina com minha mulher. Pra falar a verdade com nenhuma das cunhadas. Com as irmãs ela não mora também. Tem aquela minha irmã viúva. Mas é muito difícil que ela vá pra lá, com todos os filhos de minha irmã. Gostar gostam, mas as meninas já estão ficando mocinhas, querem sair, arranjar um namoradinho, ela implica. Olha, a mamãe morrendo eu não sei o que vai ser. A mamãe? Não sei não, é muito pouco tempo. Olha, desconfio que é um ano, quando muito um ano e meio. É mais pelo jeito que ela está agora, sabe? O médico diz que o problema, agora, é o coração. Tomara que seja só isso. Aquilo de doze anos atrás, depois de tanta aplicação, tanto tratamento, é bom nem pensar que possa voltar. É sofrimento demais. Não tem cura mesmo, não se pode fazer nada. Bem, de qualquer jeito, ela mudou. Não, você nem a reconheceria. Claro, pela fisionomia, pelo jeito dela. Mas está muito diferente. Pra certas coisas não, continua a mesma. Quando fala com a gente, não escuta direito; com o papai, ele pode estar lá no quarto e ela na cozinha, ele diz alguma coisa baixo, naquela voz rouca dele, ela entende tudo. A gente nem escuta direito o que ele fala; ela não, ela entende, responde e, às vezes, a gente não entende o que ela responde, apesar de estar perto dela. Ele entende de lá, entende tudo. Engraçado? Você precisa ver. Sei lá o que é que eles falam, ou fazem, para se entenderem daquele jeito. É, pode ser costume. Também, mais de cinquenta anos juntos. É mesmo, basta respirar e o outro entende. Tá, está sim. Tá fazendo tratamento. Mas o pior é que ela está mesmo muito diferente. Ah, mas muito diferente mesmo. Está muito diferente agora. Eu me lembro, naquele tempo ainda, minha irmã mais nova, a caçula, devia estar com três anos, foi quando nasceu meu primeiro filho, mamãe estava ótima. Mesmo depois daquele tratamento que ela teve que fazer, e muito tempo depois, ela ainda estava ótima. Quando ela era mais nova, você sabe como é; moça de fazenda, ela foi criada para isso mesmo, ter muitos filhos, cuidar do marido, da casa. Ela, quando casou com meu pai, tinha quatorze anos. Ele tinha dezenove. Não, ele não, mas ela era muito nova. Era sim, era costume naquele tempo, mas, mesmo sendo costume, ela era muito nova. Depois, sempre viveu para isso mesmo, nunca teve jóias, vaidade, nunca foi de passear, sair, sempre foi de ficar em casa. Sabe que, pensando bem, olhando pra trás, eu tenho pena dela. Veja só, acho que nunca te contei isso não, mas sabe que a família de minha mãe já foi alguma coisa, assim, importante? Bem, importante, importante mesmo, não. É, depende de quando e do lugar. Hoje em dia isso não conta mais mesmo, nem vale a pena falar. Meu pai? Não, ele foi. Hoje não é mais não. Sabe, não foi para frente, não ampliou o que teve. Ficou

estacionado. Com minha mãe, não que tenha importância, só que é, sei lá. Primeiro foi o pai dela, meu avô, ficou doido. É, dele você se lembra. Claro, de ouvir falar. Eu mesmo me lembro muito pouco, eu ainda era moleque quando começou. Já, já morreu. Muito velho mesmo, morreu há pouco tempo. Vivia, vivia naquela casinha que eles fizeram pra ele lá na chácara. Ah, já era, já era casada sim. Mas começou mesmo quando a gente já tinha nascido, sabe. Não todos, os mais velhos. Era o que eu ia dizer. Ele era filho de um daqueles três fazendeiros que deram dinheiro e terras para a igreja, para construir a capela para o santo. Isso, no início da cidade. Foi, você sabe. A gente estudava isso no grupo, isso mesmo, até hoje as professoras ensinam isso pros meninos, a história da cidade. Pois é, minha mãe é neta dele. Claro, as coisas mudam. Para minha mãe é que começou a mudar muito cedo, cedo demais. Quando meu avô ficou doido, minha tia, aquela que a gente chama de madrinha, essa mesmo, ela foi morar com minha mãe. Praticamente foi minha mãe quem criou essa minha tia. Tem, tem muitos outros, irmãos e irmãs. Mas foi morar com minha mãe. Até quando se casou. Não, ela era nova ainda. Minha mãe é um pouco mais velha. Pois é, sendo já casada, de qualquer modo era adulta, podia tomar conta da irmã. Mas sabe que eu acho que, naquele tempo, não se dava atenção a esse tipo de coisa? É, a doidura do meu avô. Eu acho que não. Também a cidade era muito pequena, ele viajava muito, quase não parava. Viajava sim, muito. Estava sempre indo de um lugar para outro, de uma fazenda pra outra, às vezes ficava muito tempo sem aparecer. Não, não era furioso não. Ele andava com um pedaço de pau na mão. Bengala. Acho que era mais um cajado, é, é isso mesmo. Usava só quando alguém chateava ele. Se não, ele era manso, muito manso mesmo. Bom, em todo caso, isso foi o começo. Depois do meu avô, outro sofrimento foi minha irmã mais velha. Não, essa não. Foi outra. Acho que essa você não conheceu. Ela morreu de câncer no osso, na clavícula. Terrível, você nem pode imaginar. Ela gemia baixinho a noite inteira, sofreu demais. Meu pai e minha mãe viajaram com ela, fizeram uma operação, mas não adiantou não. Minha mãe é quem cuidava dela. Minha mãe é quem sempre tomou conta de tudo. Outra coisa foi minha outra irmã. É, essa que é doente. Desde os sete anos. Outra vez, minha mãe tomando conta. Ela teve de deixar tudo, escola, brinquedos, tudo. Tinha que ser vigiada sempre. Até hoje, já não te disse? Tudo isso interfere, modifica muito as pessoas. Minha mãe nunca teve tempo para ela mesma, nunca. Sempre viveu para a casa e os filhos. Você precisa aparecer por lá, ela vai gostar, vai se lembrar sim, ela tem boa memória. Sabe, outro dia eu fiquei chateado mesmo, muito mesmo. Você se lembra daquele meu irmão que comerciava com porcos. Até hoje. Não, não mata mais não, apenas cria e vende. Ele tem a fazenda dele, é lá que ele cria. Pois é. Bem, mas eu estava dizendo, ah, é isso. Meu pai tinha uns porcos para vender também. Não era muita coisa não, mas eles estavam embarcando os porcos, sabe como, não é? tiram os porcos do chiqueiro, deitam com as pernas para cima naquele cocho, põem na balança, pesam, depois colocam no caminhão. Nunca viu não? É desse jeito. Por aqui, claro. Então, meu pai tinha uns capados para embarcar também, junto com os do meu irmão. Eles estavam lá, pesando e embarcando, mas sabe que os porcos não ficam quietos, não é? e aprontam uma barulheira, tentam escapar. O que aconteceu foi que um capado, não era grandão não, um dos do meu pai, caiu da carroceria do caminhão quando eles estavam

tentando colocar ele lá dentro. Caiu de costas no cimento e quebrou a espinha. Bem, não tinha jeito mesmo, tinha é que matar. Aí meu pai resolveu levar pra casa. É, era quase como uma leitoa, um pouco mais velho, ainda dava para tirar, raspar a pele com água quente. Meu pai diz assim, leva pra casa, a gente lida com o capado lá. Sabe o que aconteceu, quando nós chegamos com o porco lá na casa dele, primeiro foi aquela perguntação, que é isso, como foi, lidar com o porco, aqui? mas dá muito trabalho, só se chamar a madrinha, ela é que tem costume, essas coisas todas, dizia minha irmã, e a outra, a casada, que mora junto à casa de meu pai. Minha mãe, sabe que parece que deu uma coisa nela, assim de repente, ficou animada, foi no quartinho, trouxe duas bacias grandes, e disse, não, não dá trabalho nenhum não, a gente lida com o porco sim, olha, vamos ferver água. E já foi se arrumando, parecia que nem estava doente e fraca. O olhinho brilhando, arranjou um avental. Quando minha irmã quis interferir, ela já foi dizendo, que é isso, mãe? a senhora não vai fazer nada não, eu fiz um gesto para ela, como quem diz, não interfere não, deixa. Ela entendeu, mas ainda quis insistir, disse assim, a gente não pode deixar. Digo, pode sim, agora mesmo ela se cansa e pára. Pois foi o que aconteceu. Isso é que é triste, foi isso mesmo que aconteceu. Ela começou a ajudar, a madrinha chegou logo, minha mãe estava toda animada, correndo de um lado para outro, chegou a pedir que meu pai arranjasse umas folhas de bananeira para forrar a mesa e pôr as bandas do porco. Mas arranjar folha de bananeira onde? Acho que ela voltou a se imaginar naqueles tempos, quando ainda se lidava com porco morto em casa. É, ficou sim, estava toda animada, dizendo que queria fazer umas lingüiças, arroz com suã no jantar, ela ficou muito, mas muito animada mesmo. Eu tinha ido lá só para levar o capado. Mas fui ficando, sabe. Deu assim uma alegria, sei lá, seria bom que ela estivesse mesmo boa, não estivesse velha, não estivesse doente. Fiquei lá olhando. Parecia mesmo os velhos tempos, com tanta gente lá na área da cozinha, os meninos, os netos. Para eles foi uma novidade e tanto, se foi. Minha irmã, a que estava preocupada com minha mãe, não teve mais tempo para se preocupar. Eu é que fiquei ali, olhando mamãe. Estava, estava mesmo muito animada, ajudou a picar carne, separar peças, ajudou a limpar tripas, aquela coisa toda. Pegava uma coisa, outra, quis carregar uma bacia cheia de carne, uma bacia bem grande, tinha quase uma banda de porco lá dentro. Estava no chão. Ela quis levantar a bacia, agachou, fez força, não deu conta, eu corri depressa, deixa, mãe, eu carrego pra senhora. Ela me olhou meio espantada, se afastou, abaixou a cabeça, ficou parada um pouco, depois voltou a participar. Mas já não era a mesma coisa. Ninguém estava prestando atenção. Acho que só eu é que estava vendo. Ela foi diminuindo o ritmo, começou a ficar parada mais tempo, já não corria mais de um lado para outro. Olha, não foi muito tempo não, pouco, e ela parou, tirou o avental, sentou-se numa cadeira ao lado da porta da cozinha, olhando as pessoas lá na área. Ficou lá sentada, arrumando o vestido, a manga da blusa. Um dos netos chegou perto, o menino da minha irmã mais nova, ele ainda é pequeno, ele se aproximou dela, se escorou na perna dela, olhou para o rosto dela, ela passou a mão pela cabeça dele, sorriu. Ficou assim, acariciando o menino. Ainda estava com ele quando eu fui embora.

## QUINTA

Um de seus sonhos é casar. Sempre foi. Noivos mesmo não teve, nunca teve; um namorado hoje, um encontro ontem que não se repetirá hoje, quando foi mesmo aquele encontro com o mecânico, aquele que chegava tão limpo, as mãos tão bem cuidadas? Mas noivos, noivos mesmo, ela apenas sonha com eles: sua casa que seria limpa, bem-arrumada, sem pó sobre os móveis ou assoalho, e ela se via de vestido limpo e bem passado, à tarde, esperando pela sua volta, quando ele chegaria lindo e limpo, seu marido. Na verdade, não precisaria ser limpo, ele poderia voltar para casa e tomar banho e ficar limpo. Depois, também já se havia acostumado à idéia de que não seria bonito. Simpático talvez, ou mesmo feio. O que é que importava? Era velha, muitos anos entre seus desmaios, dores de cabeça, manter a casa limpa, sonhar com seu noivo, seu mundo ausente, o que não era o seu: a mãe, que sempre cuidara dela, e nisso punha muita paciência, já havia morrido; restava-lhe o pai rouco e de cabelos brancos pintados de preto e pouco falante e que gostava de dormir sentado. A casa, agora, era sua, apenas deixava sua cama e ia coar o café e buscar o pão.

Tinha que se conformar com o fato de que ainda não era a casa de seus sonhos, nem povoada como sonhava. Tudo estava limpo e encerado, brilhando o chão polido três vezes ao dia. Sobre uma cômoda na sala, uma toalha muito branca embrulhando seu croché. O tempo até poderia passar entre um xale ou um sapatinho de bebê, mas logo era a hora de preparar o almoço. Bem que seus hábitos eram frugais ou a isso se acostumara por causa do pai que comia muito pouco e comia apenas o que lhe era servido e não reclamava e ela não se importava em variar ou preparar-lhe algo novo ou diferente. Sua situação nunca era diferente, seus remédios sempre os mesmos, a casa estava sempre limpa e brilhando, noivo não tinha, ainda não tinha. E ela cozinhava mesmo apenas o que gostava, e gostava de muito pouco. Gostaria de comprar, isso sim, uma televisão nova. Não que novelas a interessassem, interessava é que o tempo passava, ela não tinha marido, o pai a aborrecia com seus roncos, sua surdez, suas andanças que a deixavam preocupada, que preocupada ela era, sempre fora, seja com a limpeza da casa, a perfeição do seu croché, a ausência de sal no tomate para o almoço, o cabelo que sempre prendia e procurava trazer bem composto e penteado, a escolha de seu noivo. Tinha que se preocupar com isso, evidentemente. Poderia até se casar com o mecânico, ele era um moço limpo e educado, mas tinha que se preocupar com mais detalhes: a casa, por exemplo, e o mecânico não tinha a casa em que se via entrando, a casa de que tomaria conta, a casa da qual assumiria o controle.

Controlar sua vida sempre fora coisa exclusivamente sua, um combate feroz contra qualquer interferência, na mesma proporção em que se intrometia em tudo. O pai, esse sempre estava errado, os sobrinhos e sobrinhas, sempre errados, as cunhadas, sempre erradas, os irmãos, a mãe quando vivia... Sua vida estava errada se ela envelhecia e ainda não se casara, não tinha sua própria

casa, impedia o pai de dormir depois do almoço porque era a hora da segunda limpeza na casa e ela teria que entrar no quarto e espanar os móveis. A casa estava toda errada em seu nível inferior ao da rua, ou a rua é que estava errada sendo nivelada acima do nível da casa, o prefeito estava errado, ter comprado aquela casa havia sido um grande erro.

Qualquer pessoa haveria de concordar com ela que o tempo de um carnaval como duração de um namoro era um erro. Mas ela já sabia que o mecânico não tinha planos de comprar outra casa. Descobrir isso tinha-lhe tomado apenas parte da segunda noite de carnaval. Era previdente, melhor esperar por outro carnaval. E que durasse mais tempo o tempo de seu próximo encontro, tanto quanto o tempo que esperara pelo outro, o bancário: telefonar, perguntar quando passaria para um cafezinho, fazer brevidades e, no quintal, muita erva-doce plantada e cheirando, o bule quente, aquele calor de todos os dias. É, já estava ficando velha. Carnaval bom, ah! o carnaval de 44, bom, em todo o caso, não haveria de ser aquele, mas outro.

Outro com quem, entre o bancário e o seguinte, não havia memorizado com precisão, poderia ter sido outro mecânico ou outro bancário, outro o carnaval e, nesse, anjo, demônio, pirata, baiana, melindrosa, colombina, três noites se divertira. Desta vez, falhara a segunda noite. Foi com o segundo depois do bancário, lembrava-se de seu rosto de barba cerrada e bem-feita e o colarinho sujo da camisa. Mas essa ela poderia lavar e passar e engomar. Quem teria sido mesmo? De nomes não se lembrava e dera para se esquecer também das profissões, embora negasse ser exigente. Que o mecânico tivesse outra casa era coisa normal, não uma exigência, que noiva não desejava uma casa nova, ampla, limpa? Ela até se contentaria com uma casa pequena, não queria muitos filhos. Tinha seus desmaios, seus óculos, seu crochê, seus muitos remédios. Bom gosto, não. Aquelas fitinhas e lacinhos, tantas rosinhas esparramadas pelo vestido que, mais comprido que curto e bem rodado, deveria ter sido usado muito tempo antes. Muito tempo antes que tivesse ficado doente, isso havia sido quando bem menina, ou muito tempo antes que o bancário, e isso havia sido quando quase velha.

Velha a casa, velho o pai, velhos os móveis, ela se move como se deslizando: as pernas são compridas, nem grossas, nem finas, quase bem-feitas, assim como suas mãos de dedos longos que seguravam tão bem suas agulhas de croché, a lã branca saindo do centro do novelo, passando por entre a dobra de um lenço branco ao redor do pescoço e sendo puxada pelos dedos, de quando em quando lavados e enxugados. Toda sua roupa era assim muito bem lavada ou quarada. Só não suportava o sol. Ou muita gente reunida: deixara de ir a carnavais desde aquela segunda tentativa depois do bancário. Em festas, ainda se explicava acompanhando uma sobrinha, você sabe, essa mocidade de hoje.

Como hoje se incomodava com a roupa, ontem havia sido com o lavar o alpendre da casa, amanhã haveria de se preocupar com reclamar no açougue sobre a qualidade da carne que lhe era enviada. Mesmo antes de a mãe morrer já se havia decidido por tomar conta da casa e fazer o almoço. Tinham é que vigiá-

la, poderia ter um de seus desmaios quando estivesse passando roupa, e poderia deixar a roupa queimar como já se havia queimado, os dedos da mão muito tempo imobilizados sobre a chama do fogão, quando desmaiara fazendo almoço. Acordava cheirando leite de rosas derramado num chumaço de algodão; não tinha consciência ou não se lembrava da boca torta, a mão virada, o olhar parado, o pescoço repuxado. Apenas uma vaga dor de cabeça, e então ficava deitada uma boa parte da tarde.

Mas era à tarde que se mantinha ocupada: não suportava o sol nem o pai dormindo depois do almoço, gritos ou seus vizinhos. Indignava-se com a poeira e o prefeito ou o atraso a entrega de qualquer encomenda. Também, repetia-se muito, muitas vezes recontava a mesma história de ter sido tratada com descortesia por algum balconista de loja ou pelo dentista. Ou teria sido por alguém da farmácia? Às vezes, embaralhava-se e não sabia se deveria ir saber se o carro do pai já estava pronto na oficina mecânica (não, ele não trabalha mais aqui, acho que ele mudou), ou rever sua conta no banco (mas a senhora esteve aqui ontem), pedir outro talão de cheques (acho que perdi o meu, ando com a cabeça tão ruim), vê-lo (foi transferido há muito tempo, a senhora não se lembra?). Mas também poderia aproveitar aquela tarde livre e preparar qualquer coisa como fantasia para o carnaval (que é isso tia, tá tão longe, e a senhora não dá mais conta de pular carnaval). Ou fazer croché. Tinha apenas que se lembrar onde deixara as agulhas. Devem ter ficado na outra casa. Isso de ir morar com a irmã depois de o pai morrer seria um transtorno. Uma mulher velha precisa de cuidados, mas a sobrinha, aquela sobrinha, era muito nova, muito descuidada.

## SEXTA

exigiam dela e de seu corpo e cansaço, o que ela não tem para dar: que eles possam pedir compreensão, seria normal, e até relativo; que eles possam pedir conformação, nem seria necessário, e até inútil, sua vida tinha sido isso desde o dia em que o conheceu, ou ele a conheceu? feio e fraco, dominado pelo pai, músculo perto dele, que era quem mais falava ou só quem falava e falava por ele, combinava detalhes, fazia projetos, e ela se sentia como mercadoria a ser vendida, negociada: que ele pudesse vir a ser seu marido, afinal nem lhe indagaram se ela o queria ou se ela o aceitava, isso não tinha importância nem estava incluído entre os pensamentos de seu pai, que ele gostava das coisas em seus lugares ou onde achava que podia colocá-las, que filha é para isso mesmo, casar, ter filhos e não desonrar o marido nem o nome que tem, e o seu já nem é lá muita coisa, todo mundo sabe que seu avô é doido mesmo, que essa doidura até pode ser hereditária, e, pior, sua irmã morreu há pouco tempo, de câncer, isso também pode ser de família, alguma coisa fraca com os ossos, assim como em outras famílias é com o sangue, e você deve até se sentir feliz de que ele queira se casar com você, a cidade é pequena, o pai dele é um dos chefes políticos, sua outra irmã é epilética, você não tem muita escolha, não pode decidir, pois até

nisso eles a despersonalizavam, de agora em diante ela iria fazer parte da loja do sogro & filho & cama do filho, satisfazendo-lhe mais que suas vontades e as suas não eram contadas e ele nem poderia pensar que elas existissem, se é que algum dia passou pela cabeça dele que elas, as suas vontades, pudessem existir, pouco ou nada lhe importaria em se preparar, aceitá-lo, vir até a sala onde seu noivado era planejado, olhá-lo como pela primeira vez, olhar o sogro, entender que seu casamento seria mais com ele que com o filho, sendo outras as suas preocupações daí em diante, como, por exemplo, sua mãe dizia, tirar meia para o vestido e os outros, que moça casada deve cuidar-se e cuidar de não vestir os mesmos vestidos de quando solteira, comprar pano, ir até a costureira, escolher modelo, seu palpite de pouco valendo, que o melhor é esse aqui, afinal sua irmã morreu há tão pouco tempo, depois de tanto sofrimento, não é bom um vestido muito bonito não, melhor um vestido mais sério, mais fechado, a costureira sugeria e sua mãe concordava e suas tias lhe vestiam aquele modelo que lhe agradava menos e que foi o escolhido, até nisso ela se sentia outra e lhe exigiam mais do que ela estava em condições de dar, dando agora os primeiros passos já dentro da pequena capela que seu bisavô ajudara a construir, em direção ao altar onde ele esperava por ela, ao lado o padre e o pai, e ela pensava que até no quarto, seu e dele, na que seria sua primeira noite, o pai haveria de estar presente e estar dizendo sim, que o aceitava, que o amaria, respeitaria, seria fiel, mas jamais passou pela sua cabeça que estar jurando tudo isso seria jurar em falso, porque era sua intenção amá-lo e respeitá-lo, ser-lhe fiel, dar-lhe filhos e amar esses filhos, educá-los, era o que ela mais queria e fazia tudo para que assim fosse e, se não foi, ali, naquela hora, ela não poderia saber, não poderia saber que tudo o que jurara não aconteceria: deixar de amá-lo, ou, mesmo, e isso é mais verdadeiro, nunca amá-lo, respeitá-lo poucas vezes, traí-lo, e o mais que acarretava esse casamento que não era o que ela sonhava ou com o qual sonhara, é isso, ela estava destinada a qual outro? qual outro homem ela gostaria de ver à sua frente, se adiantar, ficar a seu lado em frente ao padre e dizer sim, que a aceitava também, afinal haveria outra saída? que outro homem poderia estar ali no lugar dele a seu lado, agradecendo presença e presentes, tanta gente no que seria sua alegria festejada e eram mais temores seus em esperar e ver o que poderia acontecer: por exemplo, não passaria nunca pela sua cabeça desejar que o velho, pai e sogro, morresse e, depois, de que adiantaria? ela teria que carregar para sempre o peso daqueles dois, o velho & o filho, a loja, os filhos, seu tudo, existência pequena, resistência pouca, ela era muito jovem para que a negociassem como agora, agora tendo sentido aquelas mãos sobre as suas, a aliança sendo colocada em seu dedo, sua mão pequena, a esquerda e frágil, o ter que empurrá-lo depois, a dor lá em baixo, ela bem sabia que seria assim: tímido e apressado, ele nem procuraria saber de seu prazer ou dor, era direito dele, feio, magro e peludo sobre seu corpo branco, suas lágrimas, o suor e o sangue, quantas vezes aquelas estocadas, e tocada ela estava naquele momento em que sua outra mão, a direita, segurava o ramo de flores de pano branco e o padre fazia uma cruz no ar, aquele som abafado do outro lado da parede era ele, o velho, ela bem podia adivinhar, deitado e ressonando, escutando, invadindo seu corpo, não o filho, que esse era apenas um prolongamento dele, como sempre fora e era agora, sentado no tamborete de couro cru, a velha construção de mil novecentos e nove, que ainda

era a mesma, a loja que fora do velho, a mesma posição, o mesmo cruzar de pernas, que as suas se abriam e deviam recebê-lo ao menos três vezes por semana durante o que seria seus pouco mais de vinte e poucos anos de casada e frustração seguida e, em seguida, sair dali em linha reta, seu braço no dele, já casados, e o velho é que fazia cara de orgulhoso e satisfeito, não pela nora, mas em ver o filho casado e levando a mulher para casa, ali mesmo perto da igreja, de resto, como tudo o mais na cidadezinha, perto, ao redor da igreja, a mesma capela que ela passaria a freqüentar sempre, depois que tudo aconteceu, depois que toda a cidade sabia, ali, refúgio e fuga, sua fita da irmandade do santíssimo no pescoço, ali também ela não teria paz, que paciência ela sempre teve, paciência para agüentá-lo todos os dias, feio e fraco, trabalhando na loja o dia todo, enquanto o pai tecia suas manobras políticas, mandando indagar quem era que tinha chegado na cidade, o que tinha vindo fazer, era isso mesmo seu sogro, e ele se orgulhava disso, tirava partido e mandava, expulsava pessoas do lugar, sentia-se dono da rua, da praça, da casa, do filho, aquele que dormia a seu lado, usava-a com certa regularidade, os filhos vindo com regularidade também, até quando isso duraria? era a indagação que ela fazia, só que a resposta, mesmo vindo na forma de outro homem magro que não era feio e nem controlado pelo pai, teria que esperar por mais tempo, o seu de tomar conta dos filhos, ajudá-los a crescer, vesti-los, entregá-los ao avô & ao pai, do primeiro ao último, e um deles não seria dele e ele não sabia nem nunca ficaria sabendo o que a cidade toda sabia e comentava, afinal, ela seria também fraca o suficiente para se deixar levar, no futuro, pelos elogios que receberia por sua beleza, sua certa elegância no andar, o corpo bem-feito, mesmo depois de quatro filhos, um logo depois do outro, que ele, embora tímido e apressado, seria pontual e regular em procurá-la três vezes por semana, mesmo velho, pois ele era velho, ele ficaria mais velho depois da morte do pai, depois que ele ficasse sozinho na loja e ela passasse a contar ainda menos: sua reclusão tinha um motivo, aquele amor que ela não procurou, mas que encontrou um dia por sobre o muro da farmácia, naqueles dois olhos que a seguiam sempre, da janela, quando ela passava de um lado para outro dentro de casa, ela nem saberia dizer, e nunca iria dizer nada mesmo, nem quando a mulher dele avançou sobre ela na igreja naquele dia e arrancou a fita da irmandade do santíssimo de seu pescoço, nem aí ela diria qualquer coisa sobre aquele amor: quietude, reconciliação, forma de sua nova conduta, aquele amor frente aos embates e ventos, a ventura de aceitar aquele amor, e ele era mais que isso subindo até seus lábios que ele circundava, alvo e alga, até se diluir, metálico, em seus braços ao redor de seu corpo e copo, aquelas mãos nela e em seus seios sobre o peito dele, largo e largo onde, planta, seu banhar encontrava uma ilha naquela verdade, luz e solicitude, geografia relativa, suas mãos tangendo seu corpo eram mais que aquele amor, distância e presença, a dualidade de tantos membros que mais de dois eram os dois e mãos à sua volta, ela voltando para casa depois, vindo do quintal, vindo lá do fundo do quintal, quantas vezes ele ficaria até mais tarde na farmácia e pularia o muro que a separava dele, quantas vezes alguém da farmácia veria que ele saía e pulava o muro? não, nada disso ela diria, ela ficaria quieta, ouvindo o que lhe diziam ao telefone, tantos insultos, ela apenas iria ouvir, ela iria apenas ficar quieta, ela apenas iria conformar-se: afinal mulher é para isso mesmo, conformar-se, e ela concordara em se casar com ele

mesmo não gostando dele; respeitar o marido, mas ele era um fraco, feio e peludo homenzinho dominado pelo pai e que, sem o pai, passara a ser menos ainda; não traí-lo, mas o que podia ela fazer se aqueles olhos a seguiam e foram, quando pertos, bem juntos a ela, mais que abismo? ela se trancou, ela se anulou, ela vestiu um penhoar e não mais saiu de casa, a não ser para ir à igreja e, quando morta, sair definitivamente, mesmo que não fosse isso o que ela quisesse, isso de ficar em casa, cuidar dele e dos filhos, vestir-se bem e pintar-se, ele merecia isso? e nem era por isso que ele exigia que ela se arrumasse, seu casamento fora mesmo uma espécie de negócio, ela devia ir para a loja de vez em quando, ele queria exibi-la também, ele tinha orgulho de sua beleza, maior ainda depois dos quatro filhos e o corpo normal, não mais uma menina se casando, mas a mulher plena e planos parece que todos aqueles homens faziam sobre ela, todos aqueles homens ali na loja, sentados em tamboretas, conversando, um e outro elogio a ela, um cumprimento, um olhar mais atrevido, mas ela só deixou de ficar na loja quando descobriu os olhos dele sobre o muro que separava sua casa da farmácia dele, porque aquilo era uma forma de pedido, não uma sugestão ou proposta, os olhos dele brilhavam e ela se esqueceu de todos os juramentos feitos, de todas as promessas intencionadas, ela tinha feito o juramento, ela queria ser boa esposa, boa mãe, ela apenas não resistiu, ou ela preparou tudo, na cidade se dizia, indo à loja e vestindo-se bem, fazendo-se bonita, elegante, eles apenas não diriam isso como elogio, mas como insulto, ao telefone, quando introduziram telefone na cidade, ela apenas não resistiria ao pedido daqueles dois olhos por sobre o muro, assim como não resistiria ao ataque de coração que iria tirá-la definitivamente da reclusão voluntária a que ela se recolheria tanto tempo depois, tanto tempo depois daquele dia em que ela saía da igreja para ir para sua casa, sua nova casa ao lado da loja e da farmácia, tão bela e tão assustada, tão querendo ser feliz e tão com medo, tão cansada de tudo aquilo que eles exigiam dela,