



Universidade Federal do Ceará
Centro de Humanidades
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Os processos dêiticos no discurso literário

Joana D'arc Oliveira Cruz

Fortaleza, 2008.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Os processos dêiticos no discurso literário

Joana D'arc Oliveira Cruz

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante

Fortaleza, 2008.

Esta Dissertação de Mestrado foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca do Centro de Humanidades (CH) da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho desta dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Joana D'arc Oliveira Cruz

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante [UFC]
ORIENTADORA**

**Prof. Dr. Antônio Luciano Pontes [UECE]
PRIMEIRO EXAMINADOR**

**Prof. Dra. Maria Margarete Fernandes de Sousa [UFC]
SEGUNDA EXAMINADORA**

**Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho [UFC]
SUPLENTE INTERNA**

**Prof. Dr. Francisco Alves Filho [UFPI]
SUPLENTE EXTERNO**

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30 / 04 / 2008

Agradecimentos:

A Deus, antes de tudo e todos, porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas.

A minha mãe, Marly, e minha irmã, Ana Paula, pelo amor, carinho e apoio fundamentais em mais essa etapa da minha vida.

Ao meu esposo, Emanuel, pela compreensão e apoio na caminhada.

Aos meus verdadeiros amigos e irmãos, pelo incentivo, apoio e orações que tanto me ajudaram nos momentos difíceis.

Aos professores pelo que me acrescentaram como pessoa e pesquisadora.

Às instituições, FUNCAP e CNPq, pelo apoio financeiro.

E, certamente, a minha orientadora, Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante, pelo incentivo e dedicação com que me acompanha desde a graduação, por sempre ter sido exemplo de competência.

Resumo

Esta pesquisa apresenta uma revisão crítica sobre os processos dêiticos e uma reflexão sobre seus parâmetros definidores embasados na Linguística Textual. Para isso, resolvemos observar o comportamento dos dêiticos no discurso literário, por considerá-lo peculiar no uso da linguagem e na exploração de suas possibilidades estilísticas. Nosso propósito é mostrar que, ao considerarmos a especificidade do texto literário, podem ser identificadas algumas funções distintas das que foram até então apresentadas pela literatura sobre o assunto. Para isso, valemo-nos de conceitos da Teoria Literária e da Análise do Discurso Francesa. Em nossa análise, verificamos que as diferentes instâncias enunciativas presentes nos textos literários e os efeitos estilísticos pretendidos por este tipo de discurso podem dotar de deiticidade uma expressão que não seria comumente classificada como dêitica. Estas observações se deram após a análise de 20 contos de 10 autores da literatura brasileira moderna e contemporânea. Nossa análise teve como foco a função e não a forma dos dêiticos, embora esta última não tenha sido ignorada. Descrevemos, além de expressões que só são dêiticas no texto literário, outras que funcionam como dêiticas em apenas uma das três instâncias enunciativas. Os resultados mostram também a relação existente entre alguns tipos de dêiticos e certos efeitos estilísticos.

(203 palavras)

Abstract

This dissertation presents a critical review of a studies in the area of deitics processes and a reflection about its characteristics joint of Text Linguistic. For this, we decided to observe the deitic behavior in the literary discourse because it uses the language of a specific form and it explores its stylistics effects. We propose that, when we consider the specific by literary text, we can obtain a different classification about deitics elements, something still no studied for the literature about the subject. Because this specificity, we use the concepts by Literature Theory and French Analyze of Discourse. In ours analysis, we observed that the different spoke instances presents in the literary texts and the stylistics effects by this discourse can to make a no deitic expression becomes a deitic expression. We observe this after an analysis of 20 stories by 10 Moderns and Contemporaries Brazilian writers. Our analysis has as focus the function and no the form of deitics, but the form was not ignored. We certificated, besides the expressions that are deitics only in the literary text, others expressions are deitics only in a spoke instance. The results still show that there is a relationship between some deitics and some stylistics effects.

(204 words)

Mas graças a Deus, que sempre nos faz triunfar em Cristo, e por meio de nós manifesta em todo lugar o cheiro do seu conhecimento.

II Co. 2.14

Sumário

Introdução	09
1. Dêixis	13
1.1. Conceito	13
1.2. Tipos de dêixis	17
2. O Discurso Literário	26
2.1. Situando	26
2.2. O discurso literário	34
2.3. Aspectos discursivos do texto literário	37
2.4. As enunciações do discurso literário	45
2.5. E a estilística?	48
3. A função estilística dos dêiticos	55
3.1. Dêiticos e as instâncias enunciativas	55
3.2. Dêiticos e cenografia	61
3.3. Os encapsuladores dêiticos, um caso à parte	66
4. Considerações finais	68
5. Referências	70
6. Anexos	74

Introdução

Este estudo toma por base teórica e metodológica a Lingüística Textual. Nossa pesquisa se insere nos estudos sobre referenciação, especificamente sobre a dêixis. Analisamos como as expressões dêíticas colaboram para a construção do discurso literário, sendo indicadores textuais de efeitos de sentido. Não perdemos de vista a relação existente entre o fenômeno da dêixis e o da anáfora, visto que, em vários momentos, boa parte dos dêíticos pode exercer, concomitantemente, uma função anafórica.

Diante das várias formas pelas quais a dêixis pode ocorrer e pela confusão ainda existente entre estes elementos e os anafóricos, a maioria dos trabalhos existentes sobre o fenômeno da dêixis possui uma preocupação classificatória. É o que encontramos, por exemplo, em Ciulla (2002). A autora apresenta um estudo aprofundado sobre os dêíticos discursivos e os localiza dentro do quadro geral dos processos referenciais, já que essas expressões flutuam na literatura entre a dêixis e a anáfora. Ciulla investiga a presença dos dêíticos discursivos em textos de gêneros acadêmicos, jurídicos, jornalísticos, publicitários e epistolares, atentando para aspectos como frequência, formas de manifestação e funções discursivas. Para isso, propõe uma reclassificação dos elementos referenciais, tanto dêíticos como anafóricos, a qual utilizaremos aqui como ponto de partida. Essa pesquisa, porém, além de deter-se no estudo detalhado de apenas um tipo de dêítico, não entra pelos caminhos do texto literário, lacuna que pretendemos preencher. Além disso, uma de nossas preocupações nesta pesquisa é verificar a função discursiva do uso das diferentes expressões dêíticas dentro do discurso literário, a fim de examinar determinadas funções ainda não exploradas em pesquisas anteriores.

Vemos também a necessidade de estudar os processos dêíticos no discurso literário por encontrar nesse discurso um ambiente singular para a construção de referência, principalmente por meio de elementos dêíticos, por eles dependerem de mais compartilhamento entre os interlocutores do que no discurso comum. Apesar de esta distinção constituir um fato de enorme importância para os estudos da área, ainda não foi devidamente explorada na Lingüística Textual, sendo esta uma de nossas pretensões nesta pesquisa, pois temos por certo que não construímos a relação forma/referente no texto literário como o fazemos no discurso comum.

Apesar de esta ser uma pesquisa que se encontra dentro da Lingüística, acreditamos que também podemos contribuir para o avanço dos estudos de crítica e teoria literária ao apresentarmos elementos textuais que indicam efeitos de sentido e colaboram para a construção da coerência no texto literário. Este é um aspecto que os atuais estudos da literatura não costumam contemplar.

Também é nosso objeto de reflexão o critério que define uma expressão como dêitica, que sempre vem descrita pela sua característica de apontar para a situação de enunciação. Mas, dentro do discurso literário, não se pode falar apenas de uma única enunciação, senão de várias situações enunciativas: a dos personagens entre si, a do narrador com os personagens, a do narrador com o leitor, a do leitor com o texto, etc.

Em pesquisas anteriores como Cavalcante (2000) há uma certa atenção para essa distinção de enunciações: quando a autora trata da dêixis de lugar e observa que um elemento dêítico dentro da narrativa se movimenta em dois centros dêíticos, duas localizações para o enunciado. Contudo não há um aprofundamento no estudo dessas relações, aprofundamento este que buscamos aqui.

Tendo por objetivo demonstrar que os elementos dêíticos podem exercer uma função estilística em textos literários, função até o momento pouco explorada pela literatura da área, realizamos uma análise funcional dos processos dêíticos encontrados no *corpus* por nós coletado, que se constitui de 20 contos de autores brasileiros modernos e contemporâneos. São eles: Clarice Lispector (*A fuga* e *O primeiro beijo*), Dalton Trevisan (*Apelo* e *Ismênia, moça donzela*), J. J. Veiga (*O largo do Mestrevinte* e *Os noivos*), José Alcides Pinto (*O sonho* e *Os sonhos*), Luis Fernando Veríssimo (*Brincadeira* e *O analista de Bagé*), Luis Vilela (*Calor* e *Fazendo a barba*), Lygia Fagundes Telles (*A dança com o anjo* e *O menino*), Moreira Campos (*O peregrino* e *Os doze parafusos*), Rubem Fonseca (*Betsy* e *Cidade de Deus*) e Samuel Rawet (*A porta* e *Gringuinho*).

Nossa escolha por trabalhar com contos deu-se a dois principais fatores: primeiramente, assumimos que o discurso literário constitui um discurso muito peculiar e bem propício para a observação de efeitos estilísticos. Em segundo lugar, decidimos por trabalhar com contos modernos e contemporâneos para que tivéssemos um recorte de língua mais próximo da linguagem atual. Em relação à quantidade dos textos, preferimos não ampliar demasiadamente o *corpus*, visto que se

trata de uma análise qualitativa e não quantitativa e, nesse caso, trabalhar com um número muito grande de textos não traria benefícios, mas dificuldades à análise. O fato de ser o conto, e não outro gênero literário, também não foi uma escolha aleatória. Encontramos neste gênero o ambiente mais adequado para a observação dos efeitos de sentido dos dêiticos no discurso literário. Esta adequação se deve a vários fatores: os contos variam amplamente em temáticas, estruturas, exploração de cenografias, personagem, estilos narrativos, etc. Há ainda a vantagem de encontrarmos tudo isso em textos relativamente curtos, o que facilita a análise do texto como um todo e não apenas fragmentos. Este *corpus* se encontra numerado em anexo para facilitar o acompanhamento de nossas análises e conclusões. Destacamos que utilizamos exemplos retirados destes contos desde a fundamentação teórica e não apenas nas análises. Os demais exemplos da fundamentação teórica, quando não acompanham referência, se tratam de exemplos criados visando um maior esclarecimento do conteúdo apresentado.

Após a seleção e digitação dos textos, passamos à identificação dos elementos dêiticos nos textos de acordo com a classificação da atual literatura sobre o assunto. Trabalhamos com dêiticos pessoais, temporais, espaciais, textuais e memoriais, além dos encapsuladores. Após este momento, passamos à identificação das instâncias enunciativas presentes nos textos em questão. Feita a identificação destes dois aspectos, foi o momento de relacioná-los e verificar os efeitos de sentido criados nesta relação.

Nosso trabalho está organizado da seguinte maneira: no capítulo 1, apresentamos nosso referencial teórico: a referenciação, especificamente a dêixis. Aqui já mostramos nossas hipóteses relacionadas ao discurso literário dentro da classificação dos elementos dêiticos. Iniciamos por uma revisão crítica dos conceitos e tipos de dêixis, levando sempre em consideração a aplicabilidade de tais conceitos à realidade do texto literário. Exatamente por saber da importância de considerar a especificidade do texto literário, expusemos no capítulo seguinte alguns conceitos da Teoria Literária, seguidos das noções por nós utilizadas da Análise do Discurso Francesa. Também apresentamos, no capítulo 2, a perspectiva a partir da qual trabalhamos a Estilística, com o objetivo de situar nosso *corpus*.

Na fase inicial dessa pesquisa, incluímos aqui informações biográficas sobre os autores dos contos selecionados para constituir o *corpus* deste trabalho, contudo constatamos, com o avanço da pesquisa, que este aparato, apesar de ser muito interessante, não acrescentava material a nossa investigação, visto que não temos por objetivo uma análise estilística dos autores, mas os efeitos de sentido criados pelo uso dos elementos dêiticos no discurso literário. No capítulo 3, apresentamos nossas análises e resultados, indicando lacunas para investigações futuras.

1. Dêixis

Vemos a necessidade de estudar os processos dêiticos no discurso literário por encontrar neste discurso um ambiente singular para a construção de referência, principalmente por meio de elementos dêiticos, por dependerem de mais compartilhamento entre os interlocutores do que no discurso comum. Apesar de esta distinção constituir um fato de enorme importância para os estudos da área, ainda não foi devidamente explorada na Lingüística Textual nem na Literatura, sendo esta uma de nossas pretensões nesta pesquisa, pois temos por certo que não construímos a relação referente / função no texto literário como o fazemos no discurso comum. Antes, porém, de discutirmos esta hipótese, julgamos necessário nos determos um pouco na dêixis e em seus tipos.

1.1. Conceito

Nos princípios de pesquisa lingüística, Bühler ([1934]1982) apresenta e discute vários traços básicos da linguagem e os conceitos relevantes para sua investigação. Dentre eles, está a distinção entre expressões que são ligadas imediatamente ao próprio ato de fala e expressões menos dependentes do contexto e que refletem mais abstratamente a representação simbólica de objetos, propriedades e eventos, as quais o autor define como palavras ostensivas e palavras designadoras, respectivamente. Esta diferença pretendida pelo autor diz respeito à distinção entre dêixis (ostensiva) e anáfora (designadora).

O autor afirma que as expressões dêiticas se referem a um campo dêítico da linguagem, cujo ponto zero - a *origo* - é fixado pela pessoa que fala (o “eu”), pelo lugar do enunciado (o “aqui”) e pelo tempo do enunciado (o “agora”). As expressões dêiticas são entendidas apenas como sinais cujo significado depende de pistas situacionais. O autor contrapõe ao campo dêítico um campo simbólico, no qual estariam as palavras nomeadoras, que são aquelas que possuem significado completo. Segundo o autor, as palavras dêiticas seriam apenas sinais que serviriam de indicação para a identificação do objeto, enquanto as palavras designadoras seriam símbolos.

Lahud (1979) contesta a ausência de correspondência simbólica dos dêiticos na visão de Bühler. Argumentando a partir da classificação dos signos de Peirce em ícone, índice e símbolo, o autor afirma que os dêiticos são símbolos porque possuem um significado convencional e já

estabilizado na língua sob a forma de pronomes, de demonstrativos e advérbios; são também índices porque remetem simultaneamente ao objeto e à situação enunciativa.

O autor defende que, diferente do que postulava Bühler, os termos dêiticos não seriam vazios simbólicos, mas termos que possuem uma significação constante e que mudam de referência de acordo com as modificações nas condições de sua elocução. O que seria vazio seria o referente do dêitico, que pode ser ocupado por diferentes usos particulares, de acordo com a situação enunciativa. Dessa forma, palavras como *eu, tu, ontem, hoje, amanhã, aqui, ali*, etc. não são vazias de significação, mas trocam de referentes de acordo com as variadas circunstâncias discursivas. Encontramos aqui uma questão essencial para o conceito de dêixis: a diferença entre significado e referência. Quando Lahud mostra a mudança de referentes dos elementos dêiticos, ele compartilha da visão de conceitualista de referente, segundo a qual os referentes seriam as coisas existentes no mundo. Essa é uma visão que não se sustenta hoje na Linguística Textual. Entendemos que os elementos referenciais, dentre eles os dêiticos, são construídos no discurso, logo a relação entre os elementos dêiticos e os seus referentes não é exatamente uma troca de referentes, mas diferentes construções de referência devido a diferentes enunciações.

A proposta de Lahud se apoia em Benveniste (1995), para quem o essencial na concepção de dêixis é a relação existente entre o indicador (de pessoa, de tempo, de lugar) e a presente instância do discurso. O autor destaca o papel do sujeito da enunciação como centro da coordenadas dêiticas, o que confere à dêixis um caráter subjetivo:

São os indicadores da *déixis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã”, etc. Têm em comum o traço de se definirem somente com relação à instância de discurso na qual são produzidos, isto é, sob a dependência do eu que aí se enuncia. (Benveniste, 1995.p. 288).

Diferente da definição comum dos pronomes que agrupam os termos *eu, tu, ele*, na categoria de pessoa, o autor faz a distinção entre o par *eu/tu* e *ele*. Benveniste (1995) opõe as noções de pessoa gramatical e pessoa do discurso. A noção de pessoa gramatical abriga os

pronomes *eu*, *tu*, *ele* (e variantes), como categorias formais; a noção de pessoa do discurso distingue entre o par *eu/tu* e *ele*. Segundo o autor, a categoria de pessoa é própria somente de *eu/tu*, mas não de *ele*, já que *eu* e *tu* referem-se unicamente a uma realidade do discurso. *Eu* significa a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém *eu*; em contraponto, *tu* é o indivíduo a quem se dirige o *eu* na presente instância de discurso contendo *tu*. Somente *eu* e *tu* podem tomar a palavra, pertencem a uma dimensão subjetiva de linguagem e têm por função remeter à enunciação.

Benveniste (1995) define a forma *ele* como uma “não-pessoa”, pois exerce apenas uma função representativa, um substituto de um termo enunciado, que não pertence, assim, à dimensão subjetiva da linguagem, porque não pode tomar da palavra. Além disso, os outros termos dêiticos, que são pronomes demonstrativos e circunstanciais, descrevem-se a partir dos pronomes pessoais. Esta é, inclusive, uma associação muito utilizada quando é necessário estabelecer uma distinção entre os pronomes. Por exemplo, associa-se o demonstrativo *este* à primeira pessoa do discurso (Este livro é o livro que está próximo de quem fala.), o *esse* à pessoa com quem se fala (Esse livro é o livro que está próximo do meu interlocutor.) e o *aquele* a uma pessoa que não participa na interação, mas é o objeto desta – a não-pessoa - (Aquele livro é o livro que está próximo da pessoa de quem os interlocutores falam ou simplesmente usam como referência espacial.).

Vale ressaltar que nem sempre as palavras dêiticas caracterizam uma expressão dêitica, embora toda expressão dêitica contenha um elemento dêitico (Cavalcante, 2000), como podemos observar nos exemplos:

(1) Deixei minha carteira **lá**; você pode pegá-la pra mim?¹

(2) - Você vai vestir o que pra festa?

- Sei **lá**!

¹ Como mencionamos na introdução, os exemplos que não apresentam referência tratam-se de exemplos criados visando maior esclarecimento dos conteúdos apresentados.

Em (1), o pronome circunstancial “lá” tem uso dêitico, pois traz uma indicação de lugar distante do enunciador. A carteira a que se refere o enunciador não está próxima a ele, e essa informação de distância em relação ao enunciador está expressa em “lá”, que poderia alternar-se com “aqui”, “ali”, modificando a idéia de distanciamento do enunciador. O uso dêitico também poderia estar sendo reforçado por uma ação de apontar.

Um uso diferente ocorre no exemplo (2): aqui não há qualquer relação com a situação enunciativa. O pronome aparece sem o seu valor circunstancial, apenas fazendo parte de uma expressão já cristalizada na língua.

Fillmore (1997) apresenta três tipos de uso dêitico: o gestual, o simbólico e o anafórico.

O uso gestual de uma expressão dêitica ocorre quando esta expressão só pode ser corretamente interpretada por alguém que está monitorando algum aspecto físico da situação comunicativa. Pode ocorrer quando um demonstrativo é acompanhado de um gesto indicativo. Como já mencionamos no exemplo (1). Vejamos outro exemplo.

(3) São muitos jarros, quero que você pegue apenas **aquele ali** e **este aqui**.

O exemplo acima pressupõe que, para a identificação de quais são exatamente os jarros a serem pegos, é necessário que o enunciador os aponte diante do seu interlocutor.

Quanto ao uso simbólico de uma expressão dêitica, podemos definir como o uso cuja interpretação envolve um conhecimento convencional da língua e dos significados de suas formas lingüísticas. Quer seja meramente conhecer certos aspectos da situação comunicativa do discurso, quer este conhecimento advenha da percepção corrente ou não. Como podemos observar no exemplo abaixo:

(4) **Este** é um país imenso.

Não há aqui nenhuma necessidade de apontar, podemos identificar a que país se refere o enunciador, caso saibamos onde ele está no momento em que profere esse enunciado. Como temos ciência de que o demonstrativo de primeira pessoa é empregado para indicar objetos que estão próximos ao enunciador em seu momento de fala, essa convenção do sistema permite ao interlocutor recuperar a referência facilmente.

O uso anafórico de uma expressão, segundo essa proposta, é o que pode ser corretamente interpretado quando se sabe com que outra porção do mesmo discurso a expressão é correferencial. Convém notar, aqui, a concepção estreita de anáfora correferencial, a qual não sustentamos em nossa pesquisa. Sobre este uso, vejamos o exemplo (5):

(5) Cheguei ao banco às onze horas da manhã e só consegui sair de **lá** às três da tarde.

A expressão “lá”, ao mesmo tempo em que recupera “banco”, tendo, portanto, um uso anafórico, pressupõe a posição do enunciador no momento da enunciação por distanciá-lo da posição anterior (o banco). Trata-se, por isso, de um elemento híbrido, simultaneamente dêitico e anafórico.

Independente dos tipos de uso, os dêiticos mantêm em comum a manifestação de uma condição de subjetividade estabelecida através da relação entre os participantes do discurso e a situação enunciativa, e a indicação dos limites do objeto referido no espaço e no tempo, de acordo com o posicionamento do sujeito enunciador no momento do ato comunicativo.

1.2. Tipos de dêixis

De acordo com a definição tradicional de dêixis, que se orienta a partir dos sujeitos, do espaço e do tempo da enunciação, temos a dêixis pessoal, a espacial e a temporal. Ao considerar o contexto do discurso e os níveis de linguagem, Fillmore (1997) acrescentou a esses mais dois tipos: a dêixis social e a dêixis discursiva. Apothéloz (1995) descreve um outro tipo que também não se inclui na classificação tradicional, mas que já havia sido de algum modo tratada por outros autores, como Bühler: a dêixis de memória. Apresentamos a seguir a descrição de cada um destes tipos.

1.2.1 Dêixis de pessoa

Este tipo de dêixis é geralmente representado pelos pronomes *eu*, *tu*, *você*, que servem de parâmetro para a descrição de pronomes demonstrativos e circunstanciais. Como todas as expressões dêíticas, eles mudam de acordo com a perspectiva do falante no momento da enunciação. No caso da dêixis de pessoa, teremos uma mudança do centro dêítico de acordo com o falante que está com a palavra.

Assim, é interessante imaginar um bilhete assinado por *eu*. Há algumas possibilidades para se construir a referência nesse caso: ou identificamos a quem este *eu* se refere por informações como o tipo de letra com a qual foi escrito o bilhete que nos é familiar, ou as informações contidas neste bilhete nos remetem a alguém, ou é alguém que sempre nos envia bilhetes assinados assim, ou qualquer outro traço do bilhete. Mas unicamente a palavra *eu*, sem o conhecimento de quem a toma, é um referente vazio. Ou seja, *eu* vai ser sempre aquele que enuncia. O mesmo ocorre com *tu* / *você*, que definem a “segunda pessoa” do discurso, a quem o falante se dirige no ato da comunicação.

Segundo Benveniste (1995), estes pronomes pertencem a uma “realidade do discurso”, pois são definidos em termos de locução.

Num texto literário, especificamente num conto, devido a ser uma narrativa curta, onde muitas informações não são dadas ao leitor de forma clara, mas existem apenas pistas para a inferência destas, a busca pelo referente pode ocorrer de maneira diferenciada. Na maioria das vezes, o objeto de discurso vai sendo construído no decorrer da narrativa e pode manifestar diferentes instâncias discursivas.

Um outro tipo de dêixis, que também é definida a partir do centro dêítico do falante, é a social (Fillmore, 1997), que pode ser considerada uma derivação da dêixis de pessoa (Cavalcante 2000), embora não equivalha a ela, justamente por considerar um conjunto de características de natureza sociológica. Dentre outras características mais discursivas, a dêixis social se pauta pela escolha de maior ou menor formalidade em relação aos participantes da enunciação, que podem ser

tratados por expressões como, por exemplo, *Excelentíssimo Senhor, Vossa Excelência*, etc. Por uma questão de recorte metodológico, não nos deteremos nesse tipo de dêixis.

1.2.2. Dêixis de lugar

Há diferentes formas de localizar um referente no espaço. Podemos utilizar pontos de referência fixos ou relacioná-los a outros objetos, como em:

(6) O hotel fica a 1km do aeroporto.

Num enunciado deste tipo, não há nenhuma relação entre a situação enunciativa e a localização do objeto em questão. Nestes casos, não teríamos uma localização dêitica, visto que a dêixis de lugar se caracteriza quando a expressão tiver como referencial a orientação espacial do enunciador, ou do destinatário em relação a ele, no momento da enunciação, como no exemplo abaixo:

(7) Estou esperando você **aqui**.

Numa frase como esta, só se entende a que local se refere o *aqui* se tivermos o conhecimento da situação enunciativa onde estava o enunciador quando proferiu este enunciado.

Há, porém, algumas situações ambíguas em relação à deiticidade de uma localização, como quando utilizamos expressões como *direita, esquerda, frente, trás, acima e abaixo*, como no enunciado abaixo:

(8) O Paulo é aquele **à esquerda** do João.

Podemos ter duas orientações locativas para este enunciado. A primeira, que seria dêitica, se a expressão *à esquerda* fosse definida a partir do ponto de vista do enunciador, ou seja, diante de quem fala, *Paulo* encontra-se à esquerda de *João*. Uma segunda possibilidade, que seria não-dêitica, é se o que serve de referencial é o lado esquerdo do corpo de *João*.

No texto literário, este jogo de ambigüidades é ainda maior, pois a localização é por vezes construída a partir de diferentes centros dêiticos. Podemos observar este fenômeno no fragmento abaixo:

(9) Longe os vizinhos. Léguas e meia o mais próximo. Belarmino teve de ir até **lá**. (Texto 15²).

A expressão referencial *lá* é usada em concordância com o espaço apresentado anteriormente na narração, ou seja, é adequado o uso do elemento dêitico *lá* e não *aqui* ou *ali*, já que o espaço para o qual este elemento aponta encontra-se distante, porém esta distância é estabelecida em relação ao personagem, e não em relação ao narrador.

1.2.3. Dêixis de tempo

A dêixis temporal remete a um tempo só identificável se considerado a partir da posição temporal dos falantes no ato de enunciação, ou seja, é um tempo dinâmico. Este varia de acordo com a localização do enunciador no tempo da enunciação.

A dêixis de tempo é geralmente manifesta por expressões circunstanciais ou pronomes demonstrativos seguidos de “unidades do calendário” (Fillmore, 1997), como nos exemplos:

(10) **Amanhã** irei ao parque.

(11) **Esta semana**, falarei com ela.

(12) **No próximo mês**, estarei de férias.

Em todos os exemplos acima, o tempo das informações (ir ao parque, falar com ela, estar de férias) tem como base o tempo do enunciado, ou seja, só é possível definir *amanhã* como o dia seguinte ao que o enunciado foi proferido, e assim com os demais casos.

² Os exemplos retirados do *corpus* desta pesquisa serão identificados de acordo com sua numeração no anexo. Para referência, conferir no anexo a partir da página 74.

Se no discurso literário se nos falta o tempo “real” da obra como ato enunciativo, temos, no entanto, outros tempos com seus centros dêiticos, como o dos personagens, o do narrador, o da história narrada, etc. e até o do leitor em relação a todos os outros.

(13) **Amanhã** faz um mês, ai não, a Senhora longe de casa. **Primeiro dia**, na verdade, falta não senti. (Texto 03)

No exemplo anterior, encontramos duas expressões temporais: *amanhã* e *primeiro dia*. A primeira consiste numa expressão dêitica, pois remete ao tempo da enunciação. Notemos, porém, que se trata da enunciação do personagem; é a partir deste centro dêitico que o autor organiza todo o conto com a finalidade de criar no leitor a ilusão de testemunhar diretamente esta enunciação. Não há um narrador que “apresente” a enunciação do personagem; mais do que isso: cria-se a ilusão de que não se trata de uma narrativa, mas que presenciamos um *apelo*, como indica o título do conto em questão.

São exatamente os elementos dêiticos que colaboram para a criação estilística desejada. São os dêiticos que, de alguma forma, “conduzem” o leitor para que este crie cenários já esperados pelo autor.

1.2.4. Dêixis textual

A dêixis textual foi primeiramente incluída no quadro geral da dêixis por Fillmore (1997). Trata-se de um tipo de derivação da dêixis de tempo e lugar, visto que se utiliza dos elementos dêiticos de tempo e lugar, porém com o objetivo de se referir ao texto. Vejamos a diferença nos exemplos.

(14) **Aqui** faz sol o ano inteiro.

(15) Finalizo esta carta deixando **aqui** meus votos de felicidades a todos.

No exemplo (14), é preciso saber o local onde se deu a enunciação, e é a este local que *aqui* remete, um espaço físico no qual se encontra o enunciador no ato comunicativo. Já no exemplo

(15), não temos uma referência ao espaço do enunciador no momento da comunicação, mas uma referência ao espaço do próprio texto.

A diferença entre os dêiticos de pessoa, tempo, lugar e o dêitico textual é uma questão de referencialidade e de campo dêitico, visto que um dêitico textual não remete ao ambiente real de comunicação, mas ao texto em si mesmo, ainda que pressuponha o tempo de formulação.

Além das formas próprias da dêixis de tempo e lugar, os dêiticos textuais também podem ser expressos por SN (que geralmente contém um elemento dêitico). Cavalcante (2000) afirma que, nestes casos, costumam-se comportar como rótulos, encapsulando trechos inteiros do discurso. Esses encapsulamentos podem muitas vezes dar ao conteúdo um valor atributivo. Este aspecto dos dêiticos textuais nos interessa em especial, por compreendermos que esta pode ser uma estratégia estilística do autor, implícita no texto, onde encontramos a enunciação do autor para o leitor.

(16) Querido Antônio. Eu escrevo **este bilhete** (...) **Esta carta** será a última que minha mão te escreve. (Texto 04).

O fragmento acima pertence a um conto que foi todo construído em forma de bilhetes. Os dêiticos textuais em grifo (que só são dêiticos na perspectiva da personagem) reforçam o efeito estilístico criado pela quebra da estrutura esperada para o gênero. Trabalharemos com mais profundidade a estilística deste conto nos itens *Discurso literário* e *A estilística do conto*.

1.2.5. Dêixis de memória

Segundo Apothéloz (1995), a designação de dêixis de memória se deve a Fraser; Joly (1980), mas também foi tratada por Lyons e Kuno, como dêixis enfática, e por R. Lakoff, como dêixis emotiva.

Apothéloz apresenta a dêixis de memória como um sintagma nominal demonstrativo que pode referir na ausência de qualquer designação de seu referente sem que ele esteja presente na situação comunicativa. Dentro desse SN, o demonstrativo tem a função de trazer para o leitor a evidência deste referente como se ele tivesse sido citado no texto.

O demonstrativo mostra para o leitor o local onde ele deve buscar os referentes, que é o espaço da memória. Vejamos um exemplo:

(17) E deve ter sido lá que, uma tarde, apanhou a flor (...) Apanhou com **esse gesto vago e maquinal** que a gente tem diante de um pé de flor. (Andrade, 1951).

Quando o autor diz *esse gesto vago e maquinal* (...) não há nenhuma referência anterior ao gesto, mas a expressão não é apresentada como nova ou desconhecida do leitor, o que pode ser verificado pela determinação imposta pelo pronome demonstrativo, que evoca um referente que parece ser tão evidente como se tivesse sido explicitado no texto.

O que ocorre é um apelo para um conhecimento compartilhado, uma memória de quem sabe como se apanha uma flor, valendo-se, para isso, também da expressão *a gente*. Fica implícita a informação de que o reconhecimento do gesto evocado não pertence apenas ao enunciador.

É a esse tipo de efeito que Apothéloz se refere ao dizer que os dêiticos memoriais podem trazer um efeito de empatia, pois dão ao destinatário a impressão de ter acesso ao estado cognitivo do enunciador.

Nos contos, encontramos um emprego diferenciado dos dêiticos memoriais, que se dá quando o espaço de memória para o qual este aponta não é o do leitor, mas o dos personagens, que, muitas vezes, pode ser apenas inferida pelo leitor, como o que observamos no exemplo:

(18) Agora eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é **essa**?! (Texto 13).

Este é o início do conto, verificamos que não há nenhuma referência a *uma festa*, mas no discurso indireto livre ela é mencionada como se estivesse sendo retomada. O leitor admite que *essa festa* encontra-se numa enunciação anterior que não é apresentada no texto, apenas inferida. Portanto seu referente não aponta para a memória do leitor, mas para a que é compartilhada pelos personagens. O mais interessante é que esse jogo enunciativo não é de forma alguma de difícil compreensão para o leitor. Pelo contrário, ele assimila-o sem muitas vezes atentar para ele. Provavelmente por já ter assumido o *contrato da literatura*.

1.2.6. Encapsuladores

Os encapsuladores são considerados como expressões híbridas, ou seja, dêiticas e anafóricas ao mesmo tempo (Cavalcante, 2000). Seu caráter dêítico deve-se à sua função ostensiva e ao pressuposto da posição da fala do enunciador no espaço dêítico do texto. Seu caráter anafórico se deve ao fato de este elemento resumir (encapsular) uma porção do cotexto. A respeito deste caráter anafórico, Conte (1996) define o encapsulamento como “um recurso coesivo pelo qual um sintagma nominal funciona como uma paráfrase resumitiva de uma porção precedente do texto”.

Vejamos um exemplo:

- (1) Em outra reportagem especial, as formações rochosas do Parque de Sete Cidades, no Piauí, e em Vila Velha, no Paraná. Em regiões diferentes e com histórias diferentes, estas formações rochosas conseguem o mesmo efeito sobre o visitante: o encantamento. Viajamos também pelo lugar escolhido pelos ricos, no sudeste, para passar momentos de relax: Pedra Azul, no município capixaba de Domingos Martins. Você não pode deixar de ler ainda as dicas para curtir uma temporada no balneário de Marataízes, no Espírito Santo. Entre na aventura dos trackings e conheça as mais belas trilhas... Além de **tudo isto**, os melhores roteiros de programa, para você e seu filho... (citado por Ciulla, 2002, p.58)

No exemplo acima, o pronome substantivo “tudo isto” empacota um conteúdo anteriormente expresso no cotexto e serve como ponto de partida para um novo ponto da argumentação, constituindo uma expressão encapsuladora. É o que Conte chama de “anáfora lexicalmente baseada”. Atentemos para o fato de que no exemplo encontramos a expressão resumitiva *tudo* acompanhada do demonstrativo *isto*. Esta associação entre um elemento intrinsecamente anafórico e um dêítico em potencial é uma forma bastante comum de se encontrar um encapsulamento, mas não é apenas por isso que estes elementos podem ser considerados híbridos: são anafóricos pela recuperação de um referente difusamente apresentado no cotexto e são dêíticos porque são situados no espaço físico do texto a partir da última fala do enunciador.

Mais adiante, em nossas análises, veremos como este fenômeno pode ser distinto no texto literário. Esta distinção se dá principalmente pelo fato de o elemento encapsulador apontar para uma informação que se encontra além do cotexto, ou pelo menos não está explicitamente apresentada nele. Neste caso, vemos encapsulamentos de um caráter não apenas anafórico como apresenta Conte (1996), nem mesmo híbrido como os define Cavalcante (2000), mas completamente dêiticos, como constatamos nesta pesquisa.

2. O Discurso Literário

2.1. Situando

Antes de tratarmos do discurso literário na perspectiva da Análise do Discurso francesa (doravante AD), vemos a necessidade de situarmos nosso *corpus* considerando algumas noções da Teoria Literária, visto que, ao escolhermos textos literários como alvo de nossa análise, o fizemos por algumas características destes textos que são fundamentais para estudarmos os efeitos de sentido que podem ser gerados / indicados pelos elementos dêiticos, que constituem o foco de nossa pesquisa.

Primeiramente, passemos rapidamente pelo conceito de literatura. Dentro da história da crítica literária, foram os formalistas russos que contribuíram mais efetivamente na tentativa de conceituar literatura, visto que uma das principais preocupações destes estudiosos era pensar no que faz de um texto uma obra literária, a *literariedade*³. Devido a essa preocupação, definiram a literatura pelo emprego da linguagem de forma peculiar. Segundo eles, a literatura transforma e intensifica a linguagem comum. Afasta-a da fala cotidiana.

Este é um posicionamento que pode ser mais bem compreendido se observarmos em que momento surgiu. Ora, em sua essência, o Formalismo teve como uma de suas repercussões a aplicação da Lingüística ao estudo da Literatura. E, como a Lingüística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da língua e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do conteúdo literário e dedicaram-se ao estudo da forma literária, embora não negassem que a arte tem relação com a realidade social.

Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de “artifícios”, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro do sistema textual global. Esse comportamento é facilmente

³ *Literaturnost*, vocábulo criado por Roman Jakobson em seu estudo *A nova poesia russa* de 1921, no qual afirma que “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”.

identificado pela declaração de Vinogradov, um dos estudiosos que integravam a escola formalista russa, a respeito da Estilística, tema tão intrinsecamente ligado à literatura:

Não se pode dar indicações precisas sobre o vínculo que une o artista às tradições literárias do passado sem fazê-las preceder de uma descrição exaustiva das formas estilísticas e de suas funções, sem uma classificação dos elementos de estilo. (Vinogradov, 1922. p.89).

Reconhecemos a grande importância do Formalismo Russo na história da Teoria Literária; também entendemos que o trabalho com a linguagem é em grande parte responsável pela caracterização do literário, mas não assumimos com esses estudiosos que reconhecer a arte literária se reduza a identificar puros arranjos formais.

Podemos exemplificar o posicionamento desses teóricos a partir da citação de Chklovski, retirada de seu célebre artigo “A arte como procedimento”. Note-se que apenas pelo título já é possível observar a teoria extremamente formal defendida por estes estudiosos. No artigo citado, o autor afirma que:

A arte é pensar por imagens. (...) Mas, constatamos que as imagens são quase imóveis; de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. (...) A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo que se chama figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto. (Chklovski, 1917. pp.40-42).

Para os formalistas, o discurso literário torna estranha, aliena, a fala comum. Ao fazê-lo, porém, paradoxalmente nos leva a vivenciar a experiência de maneira mais íntima, mais intensa. Nesta teoria, a literatura é uma forma “especial” de linguagem, em contraste com a linguagem comum que usamos habitualmente. Essa escola faz oposição entre *linguagem literária* e *linguagem cotidiana* ou *ordinária*.

Partilhamos com esta teoria a idéia de que há distinção entre o discurso literário e o não-literário, mas assumiremos que a arte literária não se reconhece principalmente pelo aspecto formal e sim, pela conjunção do formal com o discursivo. Primeiramente, para que se possa definir o que é uma diferença, é necessário estabelecer uma norma. E entendemos que as normas e os desvios se modificam de um contexto social ou histórico para outro. Não é possível admitir, conforme o pensamento de Chklovski (1917), que *as imagens são imóveis*. Podemos constatar isso facilmente se observarmos ao longo da História a idéia de beleza manifesta nas artes em geral, não apenas na literatura. Uma mulher considerada bela numa escultura ou num poema do século XVI na Europa, certamente, é muito diferente da beleza feminina cantada por Vinícius de Moraes. Assim também é pouco provável que a imagem de *amor* do século XV seja a mesma que a do século XXI. Se *a arte é pensar por imagens*, afirmar que as imagens são imóveis é acreditar que todos os homens de todos os lugares e épocas pensam o mesmo sobre os mesmos assuntos. Isto é facilmente contestado até no que se refere ao discurso ordinário, quanto mais no que respeita à literatura. A *morte* no Romantismo não é a mesma do Naturalismo, que também não é a mesma do Realismo Fantástico. Diferente dos formalistas, nós não opomos uma linguagem exclusivamente literária a uma estritamente cotidiana, pois isso seria impossível, já que nos debruçamos sobre textos contemporâneos, mas defendemos que no texto literário as relações entre autor, texto e leitor são muito mais intensas e produtivas, por se darem num outro mundo, a partir de um pacto estabelecido entre os interlocutores, como afirma Maingueneau (1991).

A partir destas constatações sobre o conceito de literatura, temos um outro aspecto do texto literário para focalizar, que é a linguagem. Podemos afirmar que o discurso literário, no que se refere à linguagem, é construído (como todos os outros) através de uma interação que inclui também o leitor, pois, se os autores românticos e naturalistas, por exemplo, escreviam ou construíaam seus textos de maneira diferente, também os leitores românticos e os naturalistas (re)constróem seus textos de maneiras diferentes. Trata-se, portanto, de uma questão de grau.

Um outro aspecto a ser considerado é a importância do leitor. Como nos adverte Silva (1990), a obra literária tem sua existência como objeto estético vinculado à intervenção ativa de um leitor, mas a possibilidade de distintas leituras “não permite leituras em um número ilimitado ou de natureza arbitrária: as suas estruturas semióticas têm existência efectiva regulada por determinados

códigos, não podendo ser anulada pela subjetividade dos leitores”, ou seja, há um limite interpretativo para que um texto não perca sua coerência. Eco (1968), ao tratar do conceito de obra aberta, frisa que o autor oferece ao leitor uma obra por acabar que, “ainda que organizada por outrem de um modo que não poderia prever completamente”, não deixará de ser a sua obra. Dessa forma, podemos deduzir que a noção de abertura não significa a possibilidade de toda e qualquer leitura, mas um complemento interpretativo dentro de um leque (possivelmente amplo, mas não infinito) de possibilidades. A este respeito, Reis (1997) chama a atenção para a necessidade de o leitor reconhecer a existência de uma “margem de disponibilidade semântico-interpretativa que caracteriza o discurso literário: discurso congenitamente polissêmico, ambíguo e plurissignificativo”.

Além da figura do leitor, há uma outra relação que não pode ser ignorada ao nos determos na enunciação literária: a inscrição histórica. Vale ressaltar que não estamos falando aqui de obras com uma temática histórica, mas que o fato de os textos literários serem historicamente situados não deve ser ignorado, mesmo quando o autor afirme textualmente sua intenção de estar alheio ao ambiente que o cerca. Temos aqui pelo menos duas relações distintas (não necessariamente excludentes) entre literatura e realidade.

A primeira seria a influência da história na literatura, principalmente no que chamamos de escolas literárias. É basicamente a diferença que já apontamos quando contestávamos o conceito dos formalistas russos, ou seja, a mudança de valores e posicionamentos no decorrer do tempo, que também é visível na literatura. Essa mudança também é verificada na distinção dos temas abordados, dos gêneros mais recorrentes em cada escola literária, por exemplo.

A segunda seria a realidade criada no interior de uma obra literária, que, embora se baseie na realidade do mundo, é apenas de uma forma de olhar, de entender e representá-la. A este respeito, Maingueneau observa que:

A obra literária tem a seu cargo não apenas construir um mundo, mas também gerir a relação entre esse mundo e o evento enunciativo que o apresenta (...) Se a obra deve gerir a relação entre aquilo que diz e o próprio fato de poder dizê-lo, deve ela mostrar um certo mundo e justificar o fato de que esse mundo é compatível com o

quadro da enunciação⁴ que o mostra dessa maneira.
(Maingueneau, 2006. p. 303)

É especialmente essa última relação entre texto literário e realidade que nos interessa nesta pesquisa. Contudo, descreveremos brevemente o ambiente histórico e genérico nos quais se insere o *corpus* por nós analisado, tendo em vista que esta descrição será relevante para uma melhor compreensão dos efeitos encontrados na análise.

2.1.1. Gêneros literários

A expressão “*gênero*” esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários cuja análise inicia com Platão para se firmar com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, o Renascimento e a Modernidade até os primórdios do século XX.

O estudo dos gêneros textuais é muito antigo e achava-se concentrado na literatura. Agora sai dessas fronteiras e vem para a Lingüística de uma maneira geral, mas em particular nas perspectivas discursivas. Grande é a discussão a respeito do que se constitui um gênero textual. Não a desenvolveremos neste trabalho para não nos desviarmos demais de nossos objetivos.

Tomamos por base apenas uma definição de Marcuschi, por ser bastante aceita por estudiosos da Lingüística do Texto no Brasil, a qual respalda esta pesquisa. O autor afirma que os gêneros textuais são os exemplares concretos de textos que encontramos no dia-a-dia, constituídos como uma listagem sempre aberta (Marcuschi, 2003). Isso significa que um leitor leigo pode reconhecer um gênero textual quando está diante de um. Ele consegue classificá-lo como carta pessoal, receita, manual de instruções, poema, notícia, etc. O autor ressalta ainda que os gêneros textuais são definidos por seus propósitos: funções, intenções, interesses e não pelos aspectos formais e lingüísticos. Sendo frutos de complexas relações entre um meio, um uso e a linguagem, são considerados como formas textuais estabilizadas, histórica e socialmente situadas. Segundo Marcuschi, os gêneros textuais:

⁴ O “quadro da enunciação” que o autor menciona no trecho acima refere-se ao conceito de “cenografia”, que é tão importante neste estudo e que será apresentado no próximo capítulo, com outros conceitos da AD francesa, também por nós utilizados.

Contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação. No entanto, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. (Marcuschi, 2003; p.19)

Quanto aos gêneros literários, Walti e Paulino (1994) afirmam que o texto literário “se afasta do pragmático, da utilidade imediata, da informação como referencial que se esgota em um dado” (p.144) e ainda que este “exige que o leitor participe mais da construção de sentidos, com atenção especial ao modo de enunciar ali inscrito” (p. 147).

Esta exigência de uma maior participação do leitor se deve, dentre outros fatores, à intencionalidade estética comum a todos os textos literários, sejam eles em prosa ou verso. Sobre os diferentes gêneros literários, Kaufman (1995) discorre sobre quatro gêneros fundamentais: a novela, o conto, a obra teatral e o poema. Evidentemente, há outros, mas são estes os de maior destaque na literatura universal. Para a finalidade desta pesquisa, vamos nos deter no conto.

O que é de suma importância para nossa pesquisa é que o conto é um “mundo” conexo, que, segundo Cunha (1970), não tolera cisão. Obviamente, esta não é uma característica exclusiva deste gênero, mas concordamos com o autor quando afirma que há “uma diferença entre o tempo no mundo do romance (...), no mundo da poesia e no mundo do conto”.

Podemos concluir que esta diferença não se limita apenas ao tempo, mas também ao tratamento dado ao espaço e às pessoas. É no conto que, talvez pela sua brevidade em comparação aos demais gêneros literários de caráter narrativo, encontramos o tempo e o espaço trabalhados de uma forma muito intensa, além de uma ação singular e concentrada. Podemos, por exemplo, encontrar em uma única página lembranças de uma vida inteira e de diversos lugares. Isto também é possível em romances, mas, na maioria das vezes, estes fragmentos se utilizam de estruturas descritivas com o efeito de criar uma imagem, um quadro diante do leitor. No conto, porém, estes tempos e lugares são o da narração. O leitor tem, diante de si, não um quadro, mas um filme, ainda que seja um

curta-metragem. Em outros termos, podemos afirmar que “pode-se aplicar o universo ao conto e não o conto ao universo” (Jolles, 1976, p.193).

2.1.2. O conto

O gênero conto é comumente caracterizado como uma narrativa curta, com começo, meio e fim, que gira em torno de um conflito. Apesar de essa ser uma definição bem adequada, não podemos crer que todos os textos do gênero possam ser enquadrados nela, principalmente se observarmos o conto contemporâneo.

O fato de o conto ser uma narrativa mais curta não quer dizer que seja mais simples do que os outros gêneros. Sua principal diferença entre os outros gêneros literários é a capacidade de condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens.

Trata-se de um gênero muito apreciado por autores e leitores, ainda que tenha adquirido atualmente características diferentes das que estavam na sua origem antiga, como, por exemplo, deixar de lado a intenção moralizante e adotar o fantástico ou o psicológico para elaborar o enredo. Pode abordar qualquer tipo de tema na construção de um mundo particular.

Muitos textos atuais não apresentam unidade temática ou a ordem de início, meio e fim. Coutinho (1986) fala de uma *evolução do conto*. Para que possamos entendê-la melhor, nos é necessário reportarmo-nos ao início deste gênero no Brasil.

Segundo o autor, o conto propriamente brasileiro nasceu no Romantismo, logo após a fase indianista. *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, é seu ponto alto. Embora já se publicassem contos nos jornais e suplementos literários da época, o conto como gênero literário firmou-se com esse livro, pois o que antes fora publicado nos periódicos tinha uma preocupação muito mais jornalística que estética, seguindo o exemplo dos grandes jornais europeus da época.

Coutinho (1986) apresenta ainda alguns autores que são apontados como precursores do conto, como Nuno Marques Pereira, Joaquim Norberto de Sousa e Silva e Antônio Gonçalves de Sousa. O

autor salienta, porém, que a obra destes autores, embora impressa, insere-se bem melhor na tradição oral por tratar de temas lendários e/ ou folclóricos, e afirma que, além desses autores, houve muitos outros, mas é de fato no Romantismo que o gênero nasce tal como o conhecemos.

Além disso, é algum tempo depois, com Machado de Assis, que o gênero se firma. A grande maioria dos teóricos da literatura atribui a ele a honra de compreender o gênero e elevá-lo como nenhum outro autor o fez antes dele, e poucos dos que vieram depois dele no Brasil conseguiram feitos semelhantes. Segundo Coutinho, o autor se manteve num momento inicial preso aos moldes românticos, tanto quanto aos tipos, quanto no que toca ao sentimentalismo, mas em *Papéis avulsos* (1882), Machado chega ao que Coutinho define com “o domínio perfeito do gênero”.

Fixados estes marcos, Álvares de Azevedo e Machado de Assis, podemos seguir acompanhando a evolução do gênero no Naturalismo. Foi nesse momento literário que o conto mais ganhou espaço, tendo sido o gênero preferido por muitos autores. E, até o Modernismo de 22, manteve-se todo conto com princípio, meio e fim, além de minuciosas descrições e exposições de situações e tipos através de uma intriga construída numa base de suspense, em que as características psicológicas dos personagens mereciam dedicação especial para que tudo desembocasse num final inesperado.

Esta aparente uniformidade é abandonada com o Modernismo. Os modernistas ousam no gênero e apresentam novos mestres. Não são poucos os nomes que se destacam no gênero: Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado, Ribeiro Couto, Graciliano Ramos, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Marques Rebelo, Aníbal Machado, Luís Jardim, Afonso Schmidt, Guimarães Rosa, Moreira Campos e muitos outros.⁵

⁵ Para uma listagem completa dos contistas modernos e detalhes sobre a obra dos aqui citados, ver COUTINHO (1986). Vol. 6, p. 54-63.

A respeito das mudanças ocorridas no gênero, Piglia (2004, p.91) afirma que o conto moderno “abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la”. Esta é, sem dúvida, uma característica muito explorada pelos autores contemporâneos: a sensação de que o mais importante não é contado, deve-se inferir, subentender. Esta é uma das “muitas experiências” de que fala Coutinho (1986) ao referir-se à forma narrativa dos contistas contemporâneos, que têm nas figuras de Dalton Trevisan e Samuel Rawet seus atuais referenciais.

2.2. O Discurso Literário

Feita a contextualização do nosso *corpus*, passemos agora à caracterização do discurso literário que tem, como já dissemos, por embasamento a AD francesa, mais exatamente os estudos de Maingueneau. Essa decisão teórica se deve ao fato de que, para a AD francesa, a noção de discurso abrange não apenas o texto em si, mas “os dispositivos comunicacionais e enunciativos, seja em termos de gênero do discurso ou de cenas de enunciação” (Maingueneau, 2006. p.37), um pressuposto que estamos assumindo nesta pesquisa.

Quando admitimos a literatura como discurso, um fator é especialmente importante para nosso trabalho: a interatividade (ou o dialogismo, para fazer jus a Bakhtin), fundamental para a noção de discurso. A respeito disso, Maingueneau (2006) afirma:

Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato tomada numa *interatividade* constitutiva; ela é um intercâmbio explícito ou implícito com outros locutores virtuais ou reais. (...) Nenhum escritor pode desvincular-se do “princípio de cooperação”; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e **faz uso dessa impossibilidade**. (Maingueneau, 2006, p. 41. Grifo nosso).

Ora, o que o autor observa sobre o texto literário é, na verdade, o dialogismo inerente a qualquer discurso e não somente ao literário. Mas concordamos com ele quando aponta que é no discurso literário onde ocorre um uso especial da característica dialógica dos discursos.

Observemos que, na citação acima, há uma distinção entre interação e conversação, ou seja, a ausência de conversação não é empecilho para interação, pelo contrário, este aparente distanciamento é explorado muitas vezes estilisticamente, seja quando o narrador se dirige diretamente a um possível leitor, seja quando este é convidado a observar a trama a partir de um certo ponto de vista.

Esse caráter peculiar da interação no texto literário é muito bem apresentado por Whiteside (1987), quando a autora trata da referência literária. Segundo ela, num texto literário a construção de sentido dá-se de uma perspectiva diferenciada da que ocorre num texto de linguagem ordinária. A autora afirma que um dos fatores desta diferença encontra-se no posicionamento do leitor diante deste discurso, pois ele leria com uma “atitude alterada” e tenderia a assumir a intenção do enunciador de referir, mesmo que indiretamente; sendo assim, o discurso literário é mais influenciado que o comum.

Cria-se, nesse discurso, uma “ilusão referencial” (Whiteside), mais ainda do que no discurso comum: instaura-se entre enunciador e leitor um pacto de que o escritor está se referindo, não ao mundo real, mas à sua própria interpretação do mundo real, ou ao seu próprio mundo criado, ou a ambos. Dessa forma, o discurso literário não requer apenas uma forma distinta de ser escrito, mas requer também uma forma distinta de ser lido; é o que Charaudeau (1983) chama de “contrato”:

A noção de *contrato* pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais sejam capazes de entrar em acordo a propósito das representações de linguagem destas práticas. Consequentemente, o sujeito que se comunica poderá, com certa razão, atribuir ao outro (o não-EU) uma competência de linguagem análoga à sua que o habilite ao *reconhecimento*. O ato de fala transforma-se, então, em uma proposição que o EU dirige ao TU e para o qual aguarda uma *contrapartida de conviência*. (CHARAUDEAU, 1983, apud MAINGUENEAU, 1991).

Por exemplo, o posicionamento do leitor diante de um informativo publicitário sobre rosas, ramalhetes, etc. não será o mesmo que a desse leitor diante de um poema sobre uma rosa. O que é relevante nas duas situações é completamente diferente. O referente construído pelo leitor de *rosa* em cada um dos casos será distinto. Embora ambos os textos possam explorar o ficcional, os

implícitos, as inferências, há uma diferença crucial: o objetivo. Enquanto o texto publicitário pretende vender um produto, serviço ou promover uma marca, o texto literário insere-se no âmbito do artístico. E essa diferença é, sem dúvida, fator distintivo no posicionamento do leitor ante o texto, que faz com que as expectativas e efeitos criados sejam também distintos, se compararmos os dois textos.

De forma alguma poderíamos omitir o papel fundamental do leitor no texto literário. Tampouco afirmarmos que é esta interação ocorre exclusivamente no discurso literário. Isto seria negar todos os preceitos sócio-interacionistas nos quais se encontra embasada esta pesquisa. O que salientamos é que se trata de uma questão de grau, ou seja, a relação entre o leitor e o texto literário envolve mais cooperação do que seria necessário em um texto ordinário, ou, se preferirmos, um outro tipo de cooperação. Observemos o seguinte exemplo:

(19) Agora eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é essa?! Seus colegas são uns desmiolados, e se a coisa acabar em bebedeira, desordem? E quem vai te levar e depois te trazer? (Texto 13).

O texto acima é iniciado por um dêitico temporal⁶ que deveria indicar uma mudança temporal, pois, se há um *agora*, só o há em comparação com um tempo anterior (ou posterior). Esta é a primeira pista dada ao leitor para indicar que este deve construir mentalmente uma situação anterior à mostrada no conto. Este indicativo é reafirmado quando a personagem comenta que a mãe *resistia bravamente*. Ora, se a mãe resistia, resistia a algo que já lhe fora exposto. É exatamente esta conversa entre mãe e filha que acontece num tempo anterior ao mostrado no conto que precisa ser recuperada inferencialmente pelo leitor do texto literário, e é este fato que justifica a escolha do dêitico temporal para iniciar a narrativa. Ele indica que esta narrativa não tem seu início junto com o início do fato que deve ser compreendido pelo leitor: haverá uma festa, e a personagem que narra a história quer participar do evento, mas sua mãe está receosa a este respeito. Ora, o leitor “recupera” esta conversa entre mãe e filha que não consta no texto apenas mais adiante, à medida que a narradora-personagem o leva a conhecer que o objeto da conversa é uma festa, mas ela não o faz de forma direta e, mesmo assim, o leitor toma conhecimento disto, colocando-se no lugar da

⁶ Cf. anexos.

mãe, a interlocutora, que é informada pela filha a respeito da festa. Ninguém avisa ao leitor que ele precisa reconstruir toda essa referência, mas, tendo ciência de que se trata do discurso literário, firma-se uma espécie de acordo entre enunciador e co-enunciador em relação ao que vai ser dito e como, e em relação ao que deve ser inferido. Assim como a mãe, o leitor é convencido de que a personagem deve ir ao evento. E, juntamente com a filha, percebe que as preocupações da mãe não eram excessivas.

É este jogo de inferências dentro de um mundo ficcional que, quando explanado, pode parecer tão complexo, mas que no ato da leitura torna-se quase automático (se falamos de um leitor proficiente), o que é muito particular do texto literário. Não estamos afirmando, com isso, que o uso de inferências seja exclusividade do texto literário. Obviamente que isto não ocorre apenas em textos literários, mas é nestes que o leitor está mais “disposto” ou “preparado” para realizar tais inferências, porque já se dispõe a reconstruir os sentidos inserindo-se num universo discursivo especial. E esta “disposição” é explicável pelo fato de o leitor estar ciente do *Contrato literário*, ou seja, ele sabe que em textos literários é bem provável que ele encontre “artifícios” como este.

2.3. Aspectos discursivos do texto literário

Ao tratarmos do discurso literário, alguns conceitos relativos ao âmbito do discurso nos rodearão de muito perto, e certamente refletirão em nossa pesquisa. Poderíamos nos valer de vários conceitos que se relacionam com o discurso literário, mas para a finalidade de nossa pesquisa nos deteremos em cinco deles: discurso, discurso constituinte, cena englobante, cena genérica e cenografia.

2.3.1. Discurso

Se nos dispomos a estudar o discurso literário, o primeiro passo é ter definido o conceito do que seja discurso (visto que, por sua vez, o adjetivo literário é deveras transparente ao que se refere). Lembramos aqui que todos os conceitos discutidos nesta seção têm na Análise do Discurso francesa seu aporte teórico.

A noção de discurso atua em dois planos: o primeiro deles é o conjunto de textos produzidos e o segundo o próprio sistema que permite produzi-los. Essa aparente ambigüidade pode ser melhor compreendida se observarmos algumas das características fundamentais do discurso. Maingueneau (2006) apresenta as seguintes:

1. “O discurso supõe uma organização transfrástica”.

Essa é uma afirmação óbvia, pois logicamente o discurso vai além da estrutura frasal, mas não a exclui. Um provérbio pode, por exemplo, ser um discurso, mesmo se reduzindo a uma frase. Nesta diversidade é que se encontram os gêneros do discurso.

2. “O discurso é uma forma de ação”.

Temos aqui a idéia de que toda enunciação é um ato ilocutório. O essencial aqui é não ignorar o óbvio: comunicar-se (seja de forma oral ou escrita) é uma atividade.

3. “O discurso é interativo”.

Essa é uma afirmação por vezes reduzida à conversação, mas esta é apenas a forma mais evidente da manifestação dessa interação, que é inerente a *todos* os discursos. A este respeito, Maingueneau (2006, p.41) afirma que “Toda enunciação, mesmo produzida sem a presença de um destinatário, é de fato tomada numa interatividade constitutiva; ela é um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros locutores, virtuais ou reais”.

4. “O discurso é orientado”.

Podemos dizer que todo discurso é construído com uma finalidade. Ele objetiva um efeito. Há sempre alguém que o guia, que o direciona. Logicamente esse controle possui diferentes graus, principalmente se tivermos em mente textos escritos e orais.

5. “O discurso é contextualizado”.

Não é possível separar discurso de contexto, nem mesmo dizer que um discurso influencia um contexto ou vice-versa. O que se pode afirmar é que só há discurso dentro de um contexto, que é definido e modificado pelo discurso.

6. “O discurso é assumido por um sujeito”.

Aqui se entende não apenas que um discurso supõe a responsabilidade de seus enunciados a uma instância enunciativa (ou várias), mas também que todo discurso pressupõe um centro dêitico.

7. “O discurso é regido por normas”.

Encontra-se aqui, mais uma vez, a noção de gêneros do discurso, pois é pelo gênero que um discurso se legitima e todo gênero pressupõe um conjunto de normas partilhadas pelos seus participantes.

8. “O discurso é considerado no âmbito do interdiscurso”.

Um discurso só faz sentido se considerado o lugar que ele ocupa em relação a diversos outros discursos. Qualquer enunciado deve ser compreendido sempre em relação com todos os tipos de enunciado. Nenhum texto existe apenas em si, há sempre uma comunicação exterior. O que se apresenta na superfície textual é apenas o *dito*, mas há subjacente a ele alguém que diz (porque pode dizê-lo) e condições para que se diga.

O discurso literário apresenta, como todos os demais, todas as oito características acima descritas, visto serem inerentes à noção de discurso. Contudo, podemos nos deter um pouco mais em quatro delas que são bastante relevantes para o texto literário.

1. A interatividade do discurso literário é a própria razão dos elementos básicos que o constituem. Se nos detivéssemos nos textos narrativos, estes elementos seriam o narrador e o narratário. É a interação fator determinante na forma de escrever. Esta característica está bem nítida no exemplo abaixo.

(20) Um dia, bateu à porta do casebre o Peregrino. Grande chapéu de palha, o camisolão com o cordão de São Francisco, as alpercatas e o cajado. Pregava a Bíblia, os ensinamentos de Deus, em febre de vozeirão e chamas do inferno. As loucuras. A grande barba negra, partida ao meio, tremia. Já trazia notícia daquela mancebia e incesto. (Texto 15)

Ao tratarmos da interatividade do discurso no início deste item, citamos Maingueneau (2006) sobre a existência de um intercâmbio, seja explícito ou implícito, com outros locutores.

Evidentemente, este intercâmbio não se limita à noção de diálogo; na verdade, trata-se do que, em termos bakitínianos, conhecemos como dialogismo. No exemplo acima, podemos observar esta diferença. Não há no trecho nenhum diálogo direto entre narrador e narratário, no entanto, quando o narrador escolhe utilizar artigos definidos para determinar nomes que estão sendo introduzidos no texto, ele o faz baseado num “diálogo” negociado com o narratário, como se este o autorizasse a tratar os SN em questão como referentes já conhecidos por ambos. Este conhecimento advém de uma relação de anafórica indireta entre os SN determinados e a expressão *Peregrino*. A lógica do narrador é que, ao usar o termo *peregrino* e relacioná-lo a um *camisolão com o cordão de São Francisco*, a *alparcatas* e a um *cajado*, o leitor é capaz de recuperar uma imagem em sua memória; trata-se, portanto, de um conhecimento compartilhado entre os locutores deste discurso.

2. Se falamos em forma, não podemos nos esquecer do papel das normas. Vale ressaltar que não se trata aqui apenas de normas gramaticais, mas temos que atentar para as normas discursivas e estilísticas que caracterizam os gêneros textuais, sobretudo os literários.

(21) No outro apartamento a cunhada velha – a megera – protegia a boca com os dedos ricos de anéis e dizia que a cunhada nova era doida. Já estivera internada no hospital para tratamento de choque. A megera girava na poltrona os grandes olhos brancos, rosto muito empoadado, sempre em tom de segredo:

– Meu irmão é um mártir! (Texto16)

O fragmento acima é o parágrafo inicial do conto *Os doze parafusos* de Moreira Campos⁷. Em um outro tipo de discurso, que não o literário, seria no mínimo inusitado iniciar um texto fazendo menção a um *outro apartamento* sem antes falar de apartamento algum. Esta diferença do que é “normal” em um gênero e não o é em outro se deve exatamente a diferenciação das normas dos diferentes gêneros. Num texto literário, há a exigência de uma cooperação muito maior entre autor e leitor do que ocorre num texto jornalístico, por exemplo.

3. Os efeitos estilísticos que são tão importantes nos textos literários são o resultado da construção de uma orientação dada pelo autor ao leitor, na maioria das vezes de forma implícita para que este perceba informações apenas inferíveis.

⁷ Cf. anexos.

(22) Betsy esperou a volta do **homem** para morrer. Antes da viagem ele notara que Betsy mostrava um apetite incomum. Depois surgiram outros sintomas, ingestão excessiva de água, incontinência urinária. O único problema de Betsy até então era a catarata numa das vistas. Ela não gostava de sair, mas antes da viagem entrara inesperadamente com ele no elevador e os dois passearam no calçadão da praia, algo que ela nunca fizera. (Texto 17)

Na primeira frase do conto acima, a escolha do vocábulo *homem* já traz uma orientação para o leitor no que se refere à construção do referente Betsy, no entanto esta orientação bem inicial só será compreendida ao final do texto, quando o leitor toma ciência que Betsy é um animal de estimação (provavelmente uma gata ou cadela) e não uma mulher. Se a palavra *homem* houvesse sido substituída por *dono*, esta informação, que o autor pretendia só fosse revelada ao final do conto, seria muito óbvia. Caso o vocábulo escolhido fosse *marido*, não haveria possibilidade de construir o sentido do texto da forma que o fazemos. Este é um recurso amplamente utilizado nos textos literário, ou seja, o autor não diz, ele apenas deixa transparecer.

4. Finalmente, a subjetividade no texto literário muitas vezes se confundiu com o próprio conceito de literatura, como no Romantismo, dado seu incontestável valor para a arte literária.

(23) Estava cansada. Pensava sempre: “Mas que é que vai acontecer agora?” Se ficasse andando. Não era solução. Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida. Tonta com estava, fechou os olhos e imaginou um grande turbilhão saindo do “Lar Elvira”, aspirando-a violentamente e recolocando-a junto da janela, o livro na mão, recompondo a cena diária. Assustou-se. Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda a força: “Você não voltará”. (Texto 01)

Esta subjetividade não se restringe a textos em primeira pessoa, especialmente porque não há uma relação direta entre subjetividade e aspectos formais; o que há, na verdade, são formas que podem revelar esta subjetividade inerente a qualquer discurso e que é ainda mais latente no discurso literário. No exemplo acima, é a construção textual como monólogo interior que revela esta subjetividade.

2.3.2. Discursos constituintes

Muitas das peculiaridades do discurso literário por nós apontadas neste trabalho podem ser justificadas se tivermos em mente que este se trata de um discurso constituinte, ou seja, um dos “discursos que se propõem como discurso de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (Maingueneau, 2006, p. 60).

Além do discurso literário, são considerados discursos constituintes o filosófico, o religioso e o científico. Apesar de suas enormes diferenças, guardam semelhanças entre si, o que os caracteriza a todos como constituintes. Eles partilham de uma mesma função (fundar e não ser fundado por outro discurso), possuem gêneros e “lugares sociais” vinculados a eles e algumas invariantes enunciativas. Vejamos aqui um esclarecimento a respeito da “constituição” destes discursos:

Esses discursos têm o perigoso privilégio de legitimar-se ao refletir em seu funcionamento mesmo sua própria “constituição”. A pretensão associada a seu estatuto advém da posição limite que ocupam no interdiscurso: não há acima deles nenhum outro discurso, e eles se autorizam apenas a partir de si mesmos. Isso não significa que a multiplicidade de outras variedades discursivas (a conversação, a imprensa, os documentos administrativos, etc.) não aja sobre eles; bem ao contrário, há uma contínua interação entre discursos constituintes e discursos não-constituintes, assim como entre os discursos constituintes entre si. É, porém, da natureza destes últimos negar essa interação ou pretender submetê-la a seus princípios. (MAINGUENEAU, 2006. p.62.).

Sendo assim, ao tratarmos do discurso literário, não podemos perder de vista que se trata de um discurso que autoriza a si mesmo, o que confere aos seus enunciados um estatuto particular, uma autoridade não contestada.

2.3.3. Cena englobante, cena genérica e cenografia

Falar em cena enunciativa, segundo a óptica da AD francesa orientada por Maingueneau inclui pelo menos três conceitos inter-relacionados: primeiramente, temos a *cena englobante*, que se

aproxima da noção de tipo de discurso, mas que não se iguala a isso, já que todas as classificações de Maingueneau exigem a consideração de outros critérios e de outras categorias em conjunto. É nesse nível que falamos, por exemplo, em discurso político, discurso publicitário, discurso literário, etc.

Um fator importante a ser considerado quando nos debruçamos sobre o discurso literário é o *contrato literário*. Os enunciados literários apresentam fatos fictícios pressupondo esse contrato literário.

A *cena genérica* se aproxima da noção de gênero do discurso, no qual uma obra é enunciada e se insere, num nível superior, numa *cena englobante*. Só não pode ser totalmente equiparada à noção de gênero porque o conceito só se justifica em relação aos demais propostos por Maingueneau, como o de cenografia e de cena englobante. Uma cena genérica se inclui necessariamente numa cena englobante, isto é, num tipo de discurso (no caso, o literário) interagindo com outros discursos. É na *cena genérica* que encontramos expectativas por parte do leitor diante dos textos associados a este discurso e possíveis antecipações por parte do autor dessas expectativas, ou seja, uma pessoa lê com expectativas distintas um folheto publicitário e uma poesia, assim como o autor de uma poesia cria uma expectativa diferente em relação ao acolhimento dado pelo leitor a sua obra da que possui um publicitário ao desenvolver um folheto. Essa noção é importante para compreendermos o tipo de expectativa que um conto literário cria.

Finalmente, entende-se por *cenografia* aquilo que se mostra diante do leitor, ou seja, o leitor não se vê diretamente diante de uma *cena englobante*, mas diante de uma *cenografia* dentro de uma cena genérica. Eis a explicação de Maingueneau:

Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso; ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer que esta cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. Por conseguinte, a cenografia não é um “procedimento”, o quadro contingente de uma “mensagem” que se poderia “transmitir” de diversas maneiras; ela forma unidade com a obra a que sustenta e que a sustenta. (Maingueneau, 2006. p. 253).

Para exemplificar, nesta pesquisa trabalhamos com textos que pertencem ao discurso literário (*cena englobante*), ao gênero conto (*cena genérica*) e que apresentam diferentes *cenografias* (uma festa, um jantar, etc.). As cenografias envolvem, pois, cada enunciação que se dá, em diferentes instâncias, daí por que o autor fala de tipos distintos de cenografia, como a *primária* e a *secundária*. Vejamos um exemplo:

(24) Começou a ficar escuro e ela teve medo. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. Passavam pessoas de guarda-chuva, impermeável, muito apressadas, os rostos cansados. Os automóveis deslizavam pelo asfalto molhado e uma ou outra buzina tocava maciamente.

Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha.

Estava cansada. Pensava sempre: “Mas que é que vai acontecer agora?” Se ficasse andando. Não era solução. Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida. Tonta com estava, fechou os olhos e imaginou um grande turbilhão saindo do “Lar Elvira”, aspirando-a violentamente e recolocando-a junto da janela, o livro na mão, recompondo a cena diária. Assustou-se. Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda a força: “Você não voltará”. (Texto 01)

O texto acima é o trecho de um conto (*cena genérica*), um gênero pertencente ao discurso literário (*cena englobante*), que apresenta como cenografia uma mulher que caminha pelas ruas numa noite de chuva. Dentro desta cenografia, encontramos duas instâncias enunciativas: a segunda (a do narrador) e a terceira (a do personagem). No item seguinte, falaremos um pouco mais sobre as instâncias enunciativas.

2.4. As enunciações do discurso literário

No tópico anterior, falamos sobre *cenar*. Não podemos esquecer que se trata de cenas de enunciação, ou, nos termos de Maingueneau, de *cenografias*. O texto literário, em especial os textos em prosa, não apresenta uma enunciação apenas, mas geralmente enunciações que se distinguem muito sutilmente. Normalmente estas distinções possuem marcas que as diferenciam na superfície textual e que produzem certos efeitos de sentido. Observamos que os elementos dêiticos podem ser marcadores destas distintas enunciações que coexistem no texto literário e que se trata de mais que indicadores: trata-se de escolhas estilísticas com um determinado efeito a ser alcançado. Antes de tratarmos desta relação, vejamos quais são essas diferentes enunciações.

As vozes presentes no texto literário têm diferentes enunciadores: a figura do autor projetada no texto, um narrador que guia a narrativa, personagens que tomam a fala do narrador ou que ocupam este papel. E estes enunciadores também podem se dirigir (ou não) à figura do leitor, a um outro personagem presente ou ausente na trama. Essas enunciações podem ocorrer em separado ou juntas. Sobre este assunto, apoiamo-nos em pressupostos sobre enunciação, especificamente nos estudos de Fiorin. Advertimos, porém, que não adotaremos os critérios metodológicos da Semiótica Discursiva, em que se inscreve a análise do autor. Nem mesmo utilizaremos a minuciosa nomenclatura apresentada por Fiorin, baseados nos critérios de análise da Semiótica Discursiva. Nosso maior interesse encontra-se nas instâncias enunciativas e nas relações dêiticas nelas existentes.

Sobre as instâncias enunciativas, é de suma importância, para Fiorin, o reconhecimento das três instâncias enunciativas existentes em um texto. Vale ressaltar que, em alguns casos, elas podem ser reduzidas, ou melhor, duas instâncias podem acumular-se em uma só voz, ocorrendo apenas mudança de perspectiva.

A instância do enunciador e do enunciatário é a primeira. Trata-se da imagem do autor e do leitor que são instituídas pela obra, ou seja, autor e leitor implícitos. Na segunda, encontramos o narrador e o narratário (ou destinador e destinatário), que correspondem ao *eu* e ao *tu* instalados no

enunciado, estejam eles implícitos ou explícitos. A terceira hierarquia enunciativa é aquela na qual se encontra o personagem, quando sua voz é apresentada pelo narrador.

Fiorin exemplifica as três instâncias enunciativas com um caso em que, segundo o autor, ocorre uma *debreagem*⁸ de terceiro grau, ou seja, onde encontramos juntas as três instâncias:

(25) Estranho efeito, é preciso que se diga. O romance saiu em abril. Pouco depois recebi a primeira carta.

Primeiras retificações, aulas práticas (dizia a carta) [...] Ninguém conta que ela lhe disse: Vá se foder, na primeira vez que Esperancita chamou-a minha filha, e que tiveram que lhe dar saís (Fiorin, 1996).

Podemos identificar, no texto acima, a primeira instância enunciativa como a da pessoa que recebe a carta; a segunda instância como a da pessoa que escreve a carta; e a terceira como a da mulher que tem sua enunciação transcrita.

O autor afirma ainda que não se trata de um mecanismo exclusivo da linguagem verbal, pois as categorias de pessoa, tempo e espaço podem expressar-se de forma distinta em linguagens diferentes. Para exemplificar estes fenômenos, apresentamos aqui alguns exemplos dados pelo autor:

No filme *La nave va*, de Fellini (1983), a personagem que funciona como sujeito observador efetua, ao piscar para a platéia, uma *debreagem* actancial enunciativa, pois instaura o enunciatário no enunciado. (...) No quadro *A condição humana*, de Magritte, primeiro vemos uma janela enquadrada por cortinas, pela qual se vê a paisagem exterior. Ao baixar os olhos, percebemos que se trata de uma tela, pois aparecem as pernas do cavalete. Trata-se de um simulacro do ato enunciativo e de suas ilusões. (Fiorin, 1996, p.52-54).

⁸ Fiorin define *debreagem* como “operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo”.

Fiorin afirma que todos estes mecanismos formam diferentes efeitos de sentido no discurso, pois, logicamente, o fato de o narrador projetar-se no enunciado ou de manter-se alheio a ele, acarretará distintos efeitos no texto, assim como criará a ilusão de concomitância entre a realização dos fatos e sua narração, ou, ainda, enunciará um *eu* como se fora um *ele*.

Trabalharemos com as três instâncias enunciativas nos contos analisados, tendo atenção especial a suas mesclas, alternâncias e a como tudo isso pode ser indicado por elementos dêiticos – é a marcação dessas diferentes instâncias enunciativas por dêiticos que nossa pesquisa pretende mostrar como uma das contribuições a tudo o que já se disse sobre o assunto.

Ao tratarmos a respeito da enunciação literária, não podemos também nos esquecer do papel fundamental exercido pelo leitor. Quando afirmamos que o texto literário constitui uma situação enunciativa peculiar, é preciso ter em mente que essa distinção também ocorre na perspectiva do co-enunciador, pois o discurso comum difere do literário não exatamente pela distinção entre o real e o fictício, ou pelo significado das palavras, mas principalmente pela maneira de referir os objetos do mundo e de interpretá-los, pois, ao contrário do contexto ordinário, o literário permite sempre uma refocalização e uma redefinição do referente. Daí o prazer de ler e reler um texto literário, quando encontramos sempre novas coisas para as quais não tínhamos atentado numa primeira leitura: detalhes, pistas deixadas pelo autor, que não recuperamos em sua totalidade, ou seja, a referência nunca está completa nem no discurso não-literário quanto mais no literário. Portanto, a construção e a reconstrução de referências dão-se não apenas no texto literário, mas em todos os textos, visto que não se bastam a si mesmos, ou seja, não independem da “co-autoria” do leitor. No entanto, também nos parece claro que, no texto literário, essa relação de “co-autoria” é mais evidentemente solicitada.

Temos dois pesos inversamente proporcionais: quanto mais “subjetivo” e / ou literário é um texto, menos ele é “autônomo”. Ou seja, é no discurso literário que o leitor é convidado de uma forma mais firme a participar da construção de sentido(s) do texto, mas isso não ocorre exclusivamente no texto literário; como afirma Whiteside: é apenas uma questão de grau. Poderíamos afirmar que, se fosse possível organizar os textos a partir de uma “escala de co-autoria”, certamente a bula de remédio estaria num grau bem baixo, e os textos literários em um

alto grau, provavelmente seguidos dos publicitários e humorísticos, que também jogam muito bem com esse efeito autor / leitor / co-autor. Isto porque o texto literário constitui uma situação enunciativa peculiar, visto que um dos traços distintivos do texto literário é o jogo de contextos múltiplos. Convém ressaltar, conforme Maingueneau (1995), que quando falamos do contexto de uma obra literária não remetemos às circunstâncias de produção da obra, ou à data e local de sua publicação, pois tal perspectiva instaura-se fora do ato de comunicação literária.

Segundo o autor, é necessário atentar para o fato de que o contexto de uma obra literária é definido primeiramente no próprio campo literário, que obedece a regras específicas, pois o que um texto diz pressupõe um cenário enunciativo no qual se definem as condições de enunciador, co-enunciador, espaço e tempo e, a partir dessas condições, desenvolve-se a enunciação.

Não é possível desconsiderar as várias enunciações presentes nos textos literários, que muitas vezes se sobrepõem, principalmente nos contos, que, segundo Bosi (1974), possuem a característica de condensar e potencializar em seu espaço todas as possibilidades da ficção.

2.5. E a estilística?

Ora, como vamos trabalhar os elementos dêiticos como indicadores estilísticos no discurso literário, além de tratarmos de literatura e referência, faz-se necessário definir aqui o que compreendemos por estilística. Aliás, os conceitos de literatura e estilo costumam estar intrinsecamente ligados. Embora tenhamos clareza de que podemos falar em estilo em qualquer gênero textual, os textos publicitários têm seu estilo, os jornalísticos o seu, etc.

Segundo Monteiro (1991), há diferentes conceitos para o que seja estilo. Porém, quando tratamos de estilo em textos literários, é normal colocar o estilo em contraponto a uma norma, ou seja, seria algo que individualizaria seja um autor, uma obra, um gênero, uma escola literária ou uma época.

Podemos considerar estilo de diversas formas. Segundo Compagnon (1999), os aspectos sobre a noção de estilo são vários. Dentre tantos, convém nos determos em seis que se constituem como fundamentais.

1. O estilo é uma norma. O estilo está ligado a um julgamento de valor. Ter um “bom estilo” significa ser um exemplo a ser imitado. Encontramos aqui um valor normativo e prescritivo do estilo.
2. O estilo é um ornamento. Esta noção é bastante evidente na retórica. O estilo é um efeito, uma variação em oposição a um fundo comum.
3. O estilo é um desvio. Assim como as noções anteriores, este conceito também é apresentado por Aristóteles na *Retórica*, onde o autor afirma que o estilo se trata de um desvio em relação ao uso corrente. Devido a estes dois últimos traços, estilo vem sendo definido desde Aristóteles como um ornamento formal definido pelo desvio em relação ao uso neutro da linguagem.
4. O estilo é um gênero. Por ser uma escolha entre os meios expressivos, há a necessidade de uma adaptação da expressão a seus fins. De acordo com esta noção, os tratados de retórica distinguiam três tipos de estilo: o *stilus humilis* (simples), o *stilus mediocris* (moderado), e o *stilus gravis* (elevado ou sublime). Estes três tipos de estilo constituem a chamada *genera dicendi* que por muito tempo pautou as diferenças entre gêneros.
5. O estilo é um sintoma. Esta noção adquiriu importância primeiramente na história da arte como detalhes, minúcias que são capazes de identificar a obra de um pintor ou escultor. É uma noção de estilo ligada ao preço de uma obra. Nos estudos literários, esta noção aparece como detalhe sintomático a ser descrito pelos estudos de estilo. São desvios mínimos que permitem caracterizar a visão de mundo de um indivíduo.

6. O estilo é uma cultura. Neste aspecto, a noção de estilo designa um valor dominante e um princípio de unidade, o que caracteriza uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas.

Aqui nos convém ressaltar que para os fins desta pesquisa, não nos interessa apontar estilos de diversos autores, ou seja, características peculiares a cada autor, nem mesmo o estilo de uma época ou escola literária. Diante da amplitude das noções acima descritas, optamos por trabalharmos estilo sob duas perspectivas: a primeira e mais ampla é a que entende estilo como distanciamento de uma norma ou seleção dentro das possibilidades existentes dentro de uma norma. Em segundo lugar, também nos interessa o estilo do gênero. A este respeito, Monteiro afirma:

Quando se fala, por exemplo, em estilo de um gênero literário, leva-se em consideração o conjunto de procedimentos formais que o caracterizam. Assim, o estilo de um conto não se assemelha ao de um romance e muito menos ao de uma carta. (MONTEIRO, 1991. p.11).

Além dos aspectos abordados até aqui, é de suma importância lembrar que pelo fato de a palavra *estilo* não ter origem em vocabulário especializado, não está reservada à literatura nem mesmo à língua. A noção de estilo abrange várias áreas da atividade humana, desde a antropologia até a moda.

Como necessitamos de uma definição mais restrita deste termo fundamentalmente ambíguo que é *estilo*, optamos por construí-la como uma maneira peculiar de utilizar a língua, tendo como finalidade demonstrar expressividade. Não perdemos de vista, no entanto, o que nos mostra Eco (2003, p.152): que também “pertenceria ao estilo (...) o modo de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens, de articular pontos de vista”. Ora, não foram sempre os dêiticos utilizados como marcas lingüísticas para a mudança de pontos de vista? É este um dos motivos pelos quais defendemos nesta pesquisa a hipótese de que, ao utilizar a linguagem de forma peculiar, os textos literários muitas vezes se valem de elementos dêiticos para atingir a desejada expressividade.

(27) Já fazia bem umas duas horas que eu andava no sol quente da tarde, subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar. Se as indicações eram certas, o largo que eu

procurava devia estar **naquelas** imediações, no fim de uma **daquelas** ruazinhas de casas novas – não tem o que errar, me disseram. (Texto 05).

No exemplo acima, encontramos um efeito de distanciamento do narrador em relação ao ambiente narrado, se trata de um distanciamento temporal, uma distância entre o tempo (e o local) narrado e o da narração. Esta distância é marcada no texto pelo elemento dêitico *aquelas* que costuma ser usado como dêitico espacial, mas no trecho acima exerce função temporal, como já explicamos. A marcação de dois pontos de vista (o do narrador quanto personagem no instante narrado e o do narrador temporalmente distante dos fatos) é realizada pelo demonstrativo *aquelas* que se repete no texto, ratificando o distanciamento.

2.5.1. A estilística do conto

Não temos aqui a ingênua pretensão de definir um estilo padrão ou único para um gênero, principalmente levando em conta tratar-se de um gênero literário que goza de uma enorme liberdade de expressão e, por conseqüência, de estilo.

O que propomos é a tentativa de identificar e relacionar algumas características comuns aos contos, independente das peculiaridades de estilo de cada autor. Não iremos nos aprofundar neste assunto além das informações mais gerais que já foram apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, por entendermos que, para tal, seria necessário uma ampliação desnecessária desta pesquisa.

Primeiramente, parece-nos indispensável nos debruçarmos sobre a afirmação de Fausto Cunha:

O conto é um gênero impiedoso, mais impiedoso talvez do que a poesia e o romance. Impiedoso, mas não ingrato. Às vezes basta e às vezes não basta um bom primeiro livro, ou um livro único, para consagrar um autor. (Cunha, 1970. p. 74).

Cunha menciona a publicação das obras, aproveitamos para reforçar nosso posicionamento já mencionado neste trabalho que, embora trabalhemos com alguns conceitos da AD francesa, não nos

interessam aqui questões como produção e divulgação de obras, etc. Deter-nos-emos um instante na citação acima, tendo como objeto de análise a distinção que o autor faz entre o gênero conto e outros gêneros literários.

Sobre a citação anterior, nos interessa a afirmação do autor sobre o conto que, assim como afirmou Bosi (1974), tem o poder de intensificar toda a “força narrativa” de um romance ou de apresentar o poético do poema. Segundo Cunha, “de uma forma ou de outra, em qualquer gênero literário, a poesia aparece ou pode aparecer” (p.85). Certamente não confundimos poesia com uma estrutura poética. Aliás, um grande efeito do poético na prosa é o de ser intrínseco e não um aditivo verbal.

Assim como afirmamos no início deste item, Cunha nos adverte para o fato de que não há um código de criação literária e que o contista é livre, desde que sua liberdade não se constitua em uma fraqueza, ou seja, que, em nome do estilo, o autor passe a fazer um texto tão distinto que já não possa ser considerado como conto.

O que é de suma importância para nossa pesquisa é que o conto é um “mundo” conexo, que, segundo o autor, não tolera cisão. Obviamente, esta não é uma característica exclusiva deste gênero, mas concordamos com Cunha quando afirma que há “uma diferença entre o tempo no mundo de romance (...), no mundo da poesia e no mundo do conto” (p.85).

Podemos concluir que esta diferença não se limita apenas ao tempo, mas também ao tratamento dado ao espaço e às pessoas. É no conto que, talvez pela sua brevidade em comparação aos demais gêneros literários de caráter narrativo, encontramos o tempo e o espaço trabalhados de uma forma muito intensa. Podemos, por exemplo, encontrar em uma única página lembranças de uma vida inteira e de diversos lugares. Isto também é possível em romances, mas, na maioria das vezes, estes fragmentos utilizam estruturas descritivas com o efeito de criar uma imagem, um quadro diante do leitor. No conto, porém, estes tempos e lugares são o da narração. O leitor tem, diante de si, não um quadro, mas um filme, ainda que seja um curta-metragem.

Aqui nos valeremos do conceito de cenografia de Maingueneau, que é uma cena narrativa construída pelo texto, na qual ao leitor é atribuído um lugar. O autor afirma que:

É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validadas os estatutos de enunciador e do enunciativo, mas também o espaço (*topografia*) e o tempo (*cronografia*) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. (...) A noção de “cenografia” adiciona ao caráter teatral da “cena” a dimensão da *grafia*. Essa “-grafia” não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. (Maingueneau, 2006. p. 252,253).

Julgamos a citação acima clara, porém queremos ratificar que trabalharemos os elementos dêiticos sempre tendo em vista que estes estão inseridos e são partes constitutivas de uma cenografia, daí a possibilidade de apresentarem distintos efeitos de sentido.

(27) — Uai: você **agora** virou poeta?

Ele riu.

— Você hoje está um perigo... (Texto 11)

(28) **Agora** eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é essa?! (Texto 13)

Podemos constatar a relação entre os elementos dêiticos e a cenografia nos exemplos acima. O exemplo (27) apresenta um dêitico temporal, que apenas o é na perspectiva dos personagens (3ª instância enunciativa), o elemento dêitico *agora* marca o momento da conversa entre os personagens. Já no exemplo (28) o mesmo elemento propicia um efeito diferente. Ao iniciar o conto com o dêitico temporal *agora*, a autora chama a atenção do leitor para um momento anterior ao apresentado no texto e que pode (e deve) ser levado em consideração.

Concluimos com a seguinte afirmação de Umberto Eco (2004): “Para contar, é preciso, antes de tudo, construir-se um mundo, o mais provido possível, até nos mínimos detalhes”. O autor expôs este pensamento de forma mais detalhada em:

(...) em poesia é a escolha da expressão que determina o conteúdo, enquanto em prosa acontece o contrário, é **o mundo que se escolhe**, e os eventos que nele desenrolam-se que nos impõe o ritmo, o estilo, **as próprias escolhas lexicais**. (Eco, 2003. p.287. Grifo nosso).

O autor insiste na importância desses “mundos” ao falar sobre seus três romances⁹. Segundo Eco, por se tratarem de três mundos distintos, exigiram dele três distintos “exercícios de estilo”, e afirma que a construção destes mundos determinou o estilo de cada obra. Por concordarmos inteiramente com a importância da criação destes mundos, trataremos disto no item seguinte.

⁹ O nome da rosa; O pêndulo de Foucault; A ilha do dia anterior.

3. A função estilística dos dêiticos

3.1. Dêiticos e as instâncias enunciativas

De acordo com os efeitos observados na análise do *corpus*, apresentamos aqui as relações que se mostraram mais relevantes. Neste primeiro item, trataremos da relação entre alguns tipos dêiticos e as instâncias enunciativas.

Os dêiticos temporais são apontados pela literatura da área geralmente como aqueles elementos que sinalizam para o tempo da enunciação. Se aplicarmos essa definição a textos literários, nos depararemos com um grande problema: para o tempo de que enunciação este elemento aponta? Trabalhamos aqui com as três instâncias enunciativas. Para qual delas ele aponta? Na verdade, a resposta para essa pergunta pode variar de acordo com o texto. O dêitico temporal, assim como todos os outros, pode apontar para qualquer uma das três instâncias enunciativas: a do autor / leitor, a do narrador / narratário (implícitos ou explícitos) e a dos personagens entre si. (Fiorin, 1996) Observamos que quando este ocorre na segunda instância e o narrador¹⁰ é o próprio personagem este uso indica sempre uma mudança (ou mescla) de perspectiva narrativa, que poderíamos definir como a ótica do narrador. Vejamos este efeito nos exemplos abaixo:

(29) Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos. A princípio, isso lhe trouxera certa tranquilidade, pois costumava cansar-se pensando em coisas inúteis, apesar de divertidas. **Agora** a chuva parou. Só está frio e muito bom. Não voltarei para casa. Ah, sim, isso é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço profundo. (Texto 01).

¹⁰ Segundo Reis (1997, p. 354), “o narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso.”

No trecho acima, inicia-se uma narração em terceira pessoa (o narrador refere-se ao marido da personagem como *seu marido*) este foco narrativo mantém-se até a introdução do elemento dêitico *agora*. Pois, ao afirmar que o clima está frio e bom, já se nota a perspectiva da personagem; poderia haver alguma dúvida, pois poderia ser uma constatação do narrador, mas, além de expressar uma opinião muito pessoal (alguém pode achar o frio bom, outro alguém pode não achar), a frase seguinte comprova a mudança de perspectiva: é utilizada a primeira pessoa. Não há nenhuma outra marca ou indicação dessa mudança de perspectiva, a não ser o elemento dêitico.

Logicamente não atribuímos qualquer função a um elemento baseado em um só exemplo, facilmente poderia se admitir uma simples coincidência. Este é um fenômeno que se repete em mais de um conto (de diferentes autores) e até mesmo várias vezes num mesmo conto. Vejamos outros exemplos:

(30) Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. **Agora** ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda **assim**.

- Quantos anos você tem, mamãe? (Texto 14).

Este conto é inicialmente narrado a partir da perspectiva de um narrador observador, que, num primeiro momento, parece observar o menino (que, aliás, é como se nomeia o conto). Há, contudo, uma mudança de perspectiva indicada pelo elemento dêitico *agora*. Esta mudança é inicialmente demonstrada pela repetição do vocábulo *linda*, como se a fala ou pensamento do menino houvesse sido transcrito. Mais adiante, isto se torna mais claro com uso do referente *moça* (quando o que seria normalmente utilizado seria *mulher* ou *senhora*) para referir-se à personagem em questão. Esta seria logicamente uma palavra escolhida por uma criança e não por um adulto para referir-se a uma mulher casada e já mãe. Esta impressão é confirmada logo em seguida quando

a fala do menino é diretamente apresentada, com a utilização de travessão. Vale ressaltar que a mudança de perspectiva se dá pela utilização do dêitico temporal e não só pela categorização, que apenas confirma esta mudança já realizada no contexto.

(31) Ela ri. **Agora** pode rir... Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés... (Texto 01).

O exemplo acima se encontra no mesmo conto do exemplo (29). O processo é o mesmo, ainda mais nítido. Primeiramente refere-se à personagem na terceira pessoa e posteriormente vemos sua enunciação: *eu*.

Os exemplos acima apresentam um efeito que ocorre apenas em narrativas que mesclam as enunciações, ou seja, onde se confunde a voz de um narrador onisciente e a do personagem que, por vezes, narra o que lhe ocorre, sendo que a figura do narratário¹¹, apesar de visada, se mantém implícita. Essa falsa ausência do narratário faz com que a narração na voz do personagem tenha muito mais a aparência de um pensamento revelado por um narrador onisciente. Afirmamos, porém, que não se trata da onisciência do narrador, pois não há nenhum anúncio por parte deste, que seria comum, como expressões do tipo *fulano pensava ou imaginava*, etc. O narrador, quando aparece, é apenas um observador, até porque a voz que aparece do personagem segue a narração que vinha sendo desenvolvida, logicamente a partir da perspectiva dele.

O mesmo efeito também pode ser alcançado por meio de dêiticos pessoais, no entanto eles são usados em menor quantidade, pois tornam o processo muito óbvio, como ocorre no trecho abaixo:

(32) Achou tão engraçado esse pensamento que se inclinou sobre o muro e pôs-se a rir. Um homem gordo parou a certa distância, olhando-a. Que é que **eu** faço? Talvez chegar perto e

¹¹ Segundo Reis (1997, p. 355 – 357), “destinatário imediato da narrativa”, enquanto o leitor real pode ser um “destinatário mediato”. O narratário é instituído como “ser de papel com existência puramente textual, dependendo diretamente do narrador que se lhe dirige de forma explícita ou implícita”. Sendo que, no monólogo interior, “narrador e narratário chegam a convergir numa única entidade, momentaneamente desdobrada (...) o narrador assume-se como destinatário imediato de reflexões e evocações enunciadas na privacidade da sua corrente de consciência”.

dizer: “**Meu** filho, está chovendo”. Não. “**Meu** filho, **eu** era uma mulher casada e sou agora uma mulher”. Pôs-se a caminhar e esqueceu o homem gordo. (Texto 01).

O narrador afirma que o homem estava “olhando-*a*”. Logo em seguida, encontramos a enunciação do personagem marcada pelo dêitico pessoal. Aqui fica claro que não é o narrador que numa posição onisciente apresenta o pensamento da personagem, pois há a marcação pelas aspas de dois tipos de enunciação da personagem. Em *Que é que eu faço?* Segue-se o fio narrativo, ocorre apenas a mudança de perspectiva. As conjecturas do personagem são marcadas por aspas; elas são apenas possibilidades do que ela poderia dizer, mas não o faz.

Os dêiticos espaciais encontram-se ligados à terceira instância enunciativa, que é a dos personagens, e são dêiticos apenas nessa instância. Interessantemente o discurso literário torna dêiticos espaciais e memoriais parecidos, pois, ao restringir o espaço à perspectiva do personagem, faz com que se assemelhe ao conhecimento compartilhado pelos personagens. Assim, o que configuraria a dêixis memorial não o é, no entanto, porque o apelo é visual, o leitor deve ver pelos olhos do personagem o espaço em questão, como no exemplo abaixo:

(33) Felizmente o homem não jogara fora a caixa de papelão do liquidificador. Voltou para o quarto. Cuidadosamente, colocou o corpo de Betsy dentro da caixa. Com a caixa debaixo do braço caminhou para a porta. Antes de abri-la e sair, enxugou os olhos. Não queria que o vissem **assim**. (Texto 17).

Podemos afirmar que a expressão referencial *assim* só é dêitica na perspectiva do personagem. O leitor é convidado a visualizar uma cena: um homem triste, abatido, ainda com lágrimas nos olhos. No entanto, esta cena não é explicitada; o leitor pode inferi-la a partir das informações dadas ao longo do texto sobre o estado emocional em que se encontrava o homem devido à situação em que estava inserido. Não há um conhecimento compartilhado que poderia definir um dêitico memorial. O compartilhamento pretendido é exatamente o visual. Há a intenção de criar uma imagem diante do leitor, assim sendo a expressão *assim* seria facilmente compreendida como “*assim como você leitor o vê*”.

Este apelo visual pode vir em conjunto com a mudança de perspectiva tratada anteriormente. É o que ocorre no exemplo (30). Ao tomar a fala, o personagem expressa seu ponto de vista: para ele, sua mãe é *linda, linda, linda!* E a expressão *assim* refere-se à visão que o menino tem de sua mãe, os traços que lhe parecem lindos.

Os dêiticos espaciais também podem ser dêiticos apenas na perspectiva dos personagens, mesmo sem o apelo visual. É aqui que se assemelham aos memoriais. É o que se pode encontrar no exemplo:

(34) Antônio.

Te peço por esmola, já que não quer o meu amor, um dinheirinho para eu dar por uma prestação, o turco veio **aqui** com desaforo, estou louca de tristeza. (Texto 04).

No trecho acima, o local denominado como *aqui* não é explicitado. Afirmamos que é dêitico apenas na perspectiva dos personagens, pois se refere à casa da personagem, e essa informação é facilmente inferida pelo leitor, o que também justifica não se tratar de um dêitico memorial, pois este aponta para a memória compartilhada pelos personagens e nem sempre está ao alcance do leitor. Podemos notar a diferença se observarmos um outro trecho do mesmo conto:

(35) Te espero às três horas, **no lugar de sempre**. Não quebro o juramento que fiz, mas você não sei, Antônio. (Texto 04).

O SN em destaque assume um uso dêitico no texto, mais uma vez apenas na perspectiva dos personagens. Diferente, porém, do exemplo anterior, a informação aqui não é recuperada pelo leitor, mas é compartilhada pelos personagens; trata-se portanto de um dêitico memorial.

Esse espaço para o qual pode apontar um dêitico memorial, isto é, a memória dos personagens, tem sido até o momento pouco explorado pelas propostas teóricas e classificatórias dos dêiticos. Acreditamos que isto se deve ao fato de pouco se atentar para as possibilidades estilísticas dos elementos dêiticos, e este é um recurso utilizado abundantemente em textos literários. Vejamos outros exemplos:

(36) Resolveu tentar de novo **aquela brincadeira**, agora que estava livre. Bastava olhar demoradamente para dentro d'água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. Uma angústia pesada. Mas por que a procurava então?

A história de não encontrar o fundo do mar era antiga, vinha desde pequena. No capítulo da força da gravidade, na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele a força da gravidade não pegava... (Texto 01).

Temos aqui um procedimento um pouco distinto. A personagem “fala consigo mesma”, por isso pode fazer referência ao seu passado sem maiores explicações, simplesmente *aquela brincadeira*. O leitor poderá a reconstruir a *brincadeira* a partir das lembranças que a personagem explicita no parágrafo seguinte. Não podemos, no entanto, dizer que a expressão *aquela brincadeira* aponte para uma porção posterior do texto, tendo assim um uso anafórico, pois o seu referente não está na íntegra no parágrafo seguinte. O que se apresenta aqui são alguns resquícios do que seria a *aquela brincadeira* na totalidade.

Os resultados aqui apresentados estão resumidos na seguinte tabela:

TIPO DE DÊITICO	INSTÂNCIA ENUNCIATIVA	EFEITO ESTILÍSTICO
1. Temporais e pessoais	Segunda	- Mudança de perspectiva, afastamento do narrador e aproximação do personagem.
2. Espaciais	Terceira	- Visão do personagem.
3. Memoriais	Terceira	- Remissão a enunciações anteriores dos personagens, não recuperadas pelo leitor.

3.2. Dêiticos e cenografia

Uma outra relação que também se mostrou bastante relevante em nossa pesquisa foi a existente entre os dêiticos pessoais e a cenografia do texto, ou a sua temática, sendo que aqui o fator principal a ser analisado tanto pode ser o seu uso abundante como sua ausência parcial ou total. Para exemplificar o primeiro caso, vejamos o texto a seguir:

(37) **Eu** amo este velho. Mas ele não **me** conhece. Não **me** deseja. E **eu me** sinto frustrada por isso. **Eu** sei onde ele mora. Sei tudo sobre a vida dele. Sei onde encontrá-lo. Qualquer dia vou procurá-lo. Vou **me** expor. Entregar-**me**: “Velho, **eu te** amo!”. (Texto 07)

O trecho acima faz parte de um conto bem curto (apenas 336 palavras) repleto de dêiticos pessoais e apenas estes, ou seja, não há nenhum outro tipo de elemento dêitico. Esta repetição excessiva pode ser entendida como tendo a intenção de frisar o aspecto pessoal da narrativa que se denomina *Sonho*. É uma forma de o autor reafirmar que se trata de um determinado sonho de uma determinada menina, ou seja, levar o particular a sua máxima instância, aliás, característica bem própria do conto contemporâneo. Essa não é uma constatação tão óbvia quanto parece, pois o efeito oposto pode ser provocado pelo mesmo procedimento. Há casos em que o excesso de dêiticos manifesta o universal, exatamente por se tratar das pessoas do discurso e não de um referente determinado. É uma questão de foco. No exemplo acima, o personagem é o foco principal. Mas se o foco forem os fatos, os personagens podem ser “apagados” pelo largo emprego de dêiticos pessoais, como no trecho abaixo:

(38) Começou como uma brincadeira. Telefonou para um conhecido e disse:

– **Eu** sei de **tudo**.

Depois de um silêncio, o outro disse:

– Como é que **você** soube?

– Não interessa. Sei de tudo.

– Me faz um favor. Não espalha.

– Por amor de Deus.

– Está bem. Mas olhe lá, hein?

Descobriu que tinha poder sobre as pessoas.

– Sei de tudo.

– Co-como?

– Sei de tudo.

– Tudo o quê?

– **Você** sabe.

– Mas é impossível. Como é que **você** descobriu? (Texto 09).

No trecho acima, encontramos diálogos entre personagens distintos (são dois telefonemas para pessoas diferentes), mas essa diferenciação não é frisada. Ao longo de todo o conto, são vários personagens envolvidos no mesmo tipo de conversa e nenhum deles é nomeado. São apenas *eu* e *você*, pois o que realmente importa aqui é a “*brincadeira*” (que inclusive intitula o conto) que se repete diversas vezes - esse é o foco da narração. Com quem essa brincadeira é posta em prática pouco importa, por isso os personagens não são denominados.

Falamos nos exemplos anteriores de efeitos relacionados ao uso abundante dos dêiticos pessoais. Agora trataremos do oposto: seu uso escasso ou mesmo ausente. Este uso está relacionado à natureza dos personagens ou à forma (intergenericidade) como são construídas as narrativas.

No primeiro caso, temos o exemplo dos contos *O peregrino* de Moreira Campos, *Betsy* de Ruben Fonseca, *Gringuinho* de Samuel Rawet e *Os noivos* de J. J. Veiga.

Em *O peregrino*, ocorre uma animalização dos personagens: não há identidade, é o homem determinado pelo meio, logo subjetividade não é um valor presente. Sarcasticamente, o único dêitico pessoal que aparece faz referência a um animal. Vejamos abaixo:

(39) Da folhagem do imbuzeiro chegava o rasgo da coruja, sem que o mau agouro espantasse mais. Apenas o cachorro erguia as orelhas, consultava o imbuzeiro e latia, insistente.

– **Te** cala, bicho! (Texto 15)

A respeito da intergenericidade¹² no conto *Apelo*, a ocorrência de apenas um elemento dêitico demonstra que o leitor não está incluído ali. O papel deste leitor é apenas de ser testemunha de uma enunciação dirigida a outrem. O conto faz as vezes de bilhete ou carta dirigida a tal senhora a quem enunciador (também não identificado) apela para que volte a casa.

A intergenericidade também é o fator determinante do uso de dêiticos textuais. Isso porque a primeira instância (onde seria natural o uso destes elementos) simplesmente não aparece nos contos em questão.

No *corpus* analisado, os dêiticos textuais só aparecem em uma ocasião bem específica: quando há a ilusão de que se trata de um outro gênero cujo produtor e destinatário são os próprios personagens, como ocorre em *Ismênia, moça donzela*, de Dalton Trevisan. Neste caso, eles reforçam a intergenericidade pretendida, como no trecho seguinte:

(40) Estimado Antônio.

Saudações.

Esta carta será a última que **minha mão** te escreve. **Ontem** choveu teve desculpa, **hoje**, uma bonita noite, esperei até às nove horas, você não veio e sei que sou desprezada.

Ou por que a velha não saiu da sala? Ela pode ficar lá na cozinha. Não se faça de rogado, Antônio. Que horror; depois de combinado você se arrepender; venha sim?

A que há de ser tua,

Ismênia.

P.S. Peço um dinheirinho pelo menino, estou apurada para pagar uma conta e a pessoa esperando **aqui** “. (Texto 04)”.

Neste exemplo, encontramos vários pontos interessantes a serem considerados. Primeiramente, a forma inusitada escolhida pelo autor para construir sua narrativa, visto que todo o conto é formado por bilhetes, como no excerto acima. Através destes bilhetes, o leitor pode

¹² Ver citação da página seguinte.

acompanhar o desenrolar dos fatos e os reconstruir por pistas deixadas no contexto. A respeito desta mescla entre gêneros, tão bem utilizada pelos textos literários e publicitários (embora com finalidades diferentes), citamos Marcuschi:

A questão central não é o problema da nomeação dos gêneros, mas a de sua identificação, pois é comum burlarmos o cânone de um gênero fazendo uma mescla de formas e funções. No geral, os gêneros estão bem fixados e não oferecem problemas para sua identificação. No caso de mistura de gêneros, adoto a sugestão da lingüista alemã Ulla Fix (1997:97), que usa a expressão “*intertextualidade tipológica*” para designar esse aspecto da hibridização ou mescla de gêneros em que um gênero assume a função de outro. Pessoalmente, estou usando intergenericidade como a expressão que melhor traduz o fenômeno. (MARCUSCHI, 2003).

Quando mencionamos anteriormente que os textos literários e os publicitários mesclam os gêneros com finalidades diferentes, é porque entendemos que, no discurso publicitário, este e muitos outros recursos são utilizados para convencer o público sobre algo. No discurso literário, o fim é outro: são os efeitos estilísticos que podem resultar desta mescla.

Ainda sobre o conto transcrito anteriormente, há um outro fator a ser observado, que é como quase todas as idéias de tempo (com exceção dos dias da semana) e espaço: são construídas a partir do uso de elementos dêiticos temporais e espaciais, como os destacados no trecho: *ontem, hoje, aqui*. Este fato é comum na maioria dos textos, mas no literário estes elementos revelam um jogo entre diferentes perspectivas (a do narrador, a do personagem, ou a de um outro personagem).

Há também um grande uso de dêiticos textuais, como é o caso de *esta carta*. Defendemos a hipótese de que estes elementos dêiticos são fundamentais para a estilística do texto, pois são eles que causam a sensação de proximidade no leitor, como se este fosse confidente dos personagens, como se acompanhasse a troca de correspondência entre eles, como se se encontrasse no mesmo tempo e espaço dos fatos narrados, podendo acompanhá-los de perto. A este respeito, Silva (2008) afirma que:

O uso de expressões referenciais dentro do texto literário não pode ser resumido em uma explicação sobre uma “simulação da realidade”. O texto literário projeta o leitor em outro mundo, que não é onde ele está, que não é onde se encontra ancorado pelas coordenadas da situação concreta; no entanto, o *eu-aqui-agora* é que possibilita a transposição para esse mundo ausente. (Silva, 2008, p.113).

3.3. Os encapsuladores dêiticos, um caso à parte.

Para finalizar nossas observações referentes ao *corpus* desta pesquisa, apresentamos o caso dos encapsulamentos.

Os encapsuladores são caracterizados por Cavalcante como elementos híbridos: meio anafóricos, meio dêiticos, quando não são completamente anafóricos. Nos textos analisados, encontramos um caso peculiar: encapsuladores completamente dêiticos, porque o que eles encapsulam não se encontra no cotexto, mas na “memória” dos personagens. É o caso da expressão referencial *tudo* no exemplo (37). Vale ressaltar que esta expressão não seria comumente considerada dêitica na literatura sobre o assunto. No entanto, resolvemos considerá-la assim exatamente pelo efeito observado no *corpus*. Este é um vazio preenchido pelo leitor como *fatos anteriores ao momento*. É interessante que este é um processo para o qual só há lugar no discurso literário, pois em qualquer outro a expressão *tudo* exige uma referência por mais subjetiva que seja, caso contrário, a pergunta é inevitável: *Tudo o quê?* Mesmo que esta pergunta não seja respondida no cotexto, ela terá que ser suprida pelo conhecimento compartilhado entre os interlocutores para que a comunicação seja efetiva. É diferente do que observamos no exemplo (37), onde essa “ausência referencial” é justamente a essência da história. O conto se intitula *Brincadeira* exatamente porque a personagem que afirma para diversas outras saber de tudo, na verdade blefa. Afirma compartilhar com as demais personagens de uma informação que não se quer que venha a conhecimento público. O fato é que os ameaçados crêem que há um *conhecimento compartilhado* que na verdade não há, pois esta informação encontra-se apenas na *memória* do chantageado. Ora se não há conhecimento compartilhado nem mesmo por parte dos personagens, muito menos o há

por parte do leitor. Este, porém, entende que é exatamente essa a brincadeira que dá nome ao conto, na qual se focaliza o texto, inclusive em detrimento dos personagens envolvidos na estória.

A mesma expressão apresenta em outro texto a mesma função dêitica encapsuladora. Neste, não há um blefe entre os personagens, mas, por se tratar de um monólogo interior, tampouco apresentará uma âncora cotextual, não tendo, portanto, um caráter anafórico, não no sentido em que o fenômeno tem sido descrito¹³. Vejamos:

(41) Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda a força: “Você não voltará”. Apaziguou-se. Agora que decidira ir embora **tudo** renascia. (Texto 01).

A que se refere à expressão *tudo*? O leitor pode trocá-la por vida, experiência, sonhos, esperança, etc. Enfim, há uma flexibilidade muito grande, que em nada atrapalha na construção de sentido do texto.

É a partir de casos como esses que podemos afirmar que o texto literário exige do leitor uma cooperação maior e que esta cooperação é prevista pelo autor, cujas escolhas não são aleatórias, mas tentam prever o efeito causado no público. Uma dessas escolhas é a das formas dêiticas.

12. Para alguns estudiosos mais tradicionais como Halliday e Hassan (1976), a anáfora seria basicamente um processo de substituição no qual um pronome refere-se ao seu antecedente.

4. Considerações Finais

No capítulo onde apresentamos o resultado de nossa análise, relacionamos os elementos dêiticos a dois conceitos: o primeiro, da Teoria da Enunciação, diz respeito às instâncias enunciativas; o segundo da Análise do Discurso, concerne à cenografia.

Em relação às instâncias enunciativas, observamos uma relação direta com alguns tipos de dêixis e efeitos estilísticos alcançados. Por exemplo, os dêiticos temporais e pessoais estão relacionados à segunda instância enunciativa e contribuem para um efeito de mudança de perspectiva, ocasionando um afastamento do narrador e uma aproximação do personagem. Já os dêiticos espaciais e memoriais estão ligados à terceira instância enunciativa, mas produzem efeitos diferentes. Os espaciais nos levam a compartilhar da visão do personagem, a ver pelos olhos dele. Quanto aos dêiticos memoriais, o efeito é distinto, passa-se ao leitor a ilusão da existência de enunciações anteriores entre os personagens, que não são possíveis de serem recuperadas pelo leitor, apenas inferidas.

Quanto à cenografia, observamos a relação entre o uso (abundante ou quase nulo) dos dêiticos pessoais e a cenografia do texto (ou mesmo a temática, na falta de detalhes da cenografia). Verificamos que a presença abundante de dêiticos pessoais relaciona-se curiosamente a dois extremos: a pessoalidade e a universalidade. É uma questão de foco. Pudemos verificar textos em que a grande quantidade de dêiticos pessoais reforçava a idéia do particular, da experiência pessoal, única; também observamos que outros textos, em oposição, apresentavam dêiticos pessoais em abundância, exatamente para focarem o universal, ou por pelo menos tirarem o foco dos personagens, direcionando-o à temática, por exemplo. Em contraponto, encontramos textos onde basicamente não há dêiticos pessoais ou onde estes se apresentam numa quantidade mínima. Nestes casos, a relação existente é entre a dêixis e a natureza dos personagens (animalização, massificação, ausência de personalidade, apatia) ou à forma (intergenericidade) como são construídas as narrativas.

Todos os efeitos acima relacionados representam aspectos pouco (ou nada) explorados pela literatura sobre dêixis, pelo fato de não terem considerado o discurso no qual se inserem os textos

analisados. E, tendo como foco efeitos estilísticos, que melhor discurso a ser estudado que o literário? Vale ressaltar que os resultados desta pesquisa foram observados num recorte específico: discurso literário – contos modernos e contemporâneos. Deixamos como sugestão que se investiguem, em futuras pesquisas, as funções dêiticas aqui descritas e muitas outras a serem caracterizadas em outro discurso, ou mesmo em outro gênero literário.

Uma última constatação, ligada, mais do que as anteriores, às classificações mais aceitas dos elementos dêiticos, refere-se aos encapsuladores. Verificamos que estes elementos que até então são classificados como híbridos, em textos literários podem ser totalmente dêiticos. Essa distinção se deve a um conhecimento compartilhado entre personagens (3ª instância). Este fator pode ser mais aprofundado em pesquisas posteriores, ampliando o *corpus* da análise.

5. Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1951.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1978. (p.231-255)

APOTHÉLOZ, Denis.(1995) *Papel e funcionamento da anáfora na dinâmica textual*. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BIASI-RODRIGUES, Bernadete; CIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral I*. 4 ed. Campinas: Pontes, 1995

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

Bühler, Karl. (1934) *The deictic field of language and deictic words*. In: Jarvella, R.J.; KLEIN, W. (eds). *Speech, place and action: studies in dêixis and related topics*. New York: John Wiley and Sons, 1982.

CAMPOS, Moreira. *Dizem que os cães vêem coisas*. 2 ed. São Paulo: Maltese, 1993.

CAVALCANTE, Mônica M. *Expressões indiciais em contextos de uso: por uma caracterização dos dêiticos discursivos*. Tese de doutorado em Lingüística – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2000.

CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 1970.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

CIULLA, Alena. *A referenciação anafórica e dêitica com atenção especial para os dêiticos discursivos*. Dissertação de Mestrado em Lingüística – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2002

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão / Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CONTE, Maria-Elisabeth. Anaphoric encapsulation. *Belgian Journal of linguistics*, 10, 1996. p. 1-10. / Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante; revisão de Alena Ciulla/. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BIASI-RODRIGUES, Bernadete; CIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6v. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FONSECA, Rubem. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FILLMORE, Charles. *Lectures on deixis*. California: CSLI Publications, 1997.

FIORIN, José L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

GARY-PRIEUR, Marie-N., NOAILLY, Michèle (1996) *Demonstrativos insólitos*. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BIASI-RODRIGUES, Bernadete; CIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

HALLIDAY, M.A.K., HASAN, R. *Cohesion in spoken and written English*. Londres: Longman, 1976.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAUFMAN, A. M.; RODRIGUES, M. H. *Escola, leitura e produção de textos*. Trad. Inajara Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

LAHUD, Michel. *A propósito da noção de dêixis*. São Paulo: Ática, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, L. A. Gênero textual: definições e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2003.

MONDADA, Lorenza, DUBOIS, Danièle.(1995) *Construção dos objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação*. In: CAVALCANTE, Mônica M.; BIASI-RODRIGUES, Bernadete; CIULLA, Alena (orgs.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003.

MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, José Alcides. *Editor de insônia e outros contos*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura: através de textos comentados*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1981.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

SILVA, Alena C. *Os processos de referência e suas funções discursivas – o universo literário dos contos*. Tese de doutorado em Lingüística – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

TREVISAN, Dalton. *Quem tem medo de vampiro?* São Paulo, Ática, 1998.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada : contos*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *O analista de Bagé*. Porto Alegre, L & PM Editora, 1982.

VINOGRADOV, V.V. As tarefas da estilística. In: EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

VILELA, Luiz. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *O Fim de Tudo*. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973.

WHITESIDE, Anna; ISSACHAROFF, Michael. *On referring in literature*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

WALTY, Ivete; PAULINO, Graça. *Teoria da literatura na escola*. 2 ed. Belo Horizonte: LE, 1994.

6. Anexos

- Contos analisados nesta pesquisa:

Texto 01: A FUGA

Começou a ficar escuro e ela teve medo. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. Passavam pessoas de guarda-chuva, impermeável, muito apressadas, os rostos cansados. Os automóveis deslizavam pelo asfalto molhado e uma ou outra buzina tocava maciamente.

Quis sentar-se num banco do jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. O banco seria um ponto de repouso. Mas os transeuntes olhavam-na com estranheza e ela prosseguia na marcha.

Estava cansada. Pensava sempre: “Mas que é que vai acontecer agora?” Se ficasse andando. Não era solução. Voltar para casa? Não. Receava que alguma força a empurrasse para o ponto de partida. Tonta com estava, fechou os olhos e imaginou um grande turbilhão saindo do “Lar Elvira”, aspirando-a violentamente e recolocando-a junto da janela, o livro na mão, recompondo a cena diária. Assustou-se. Esperou um momento em que ninguém passava para dizer com toda a força: “Você não voltará”. Apaziguou-se. Agora que decidira ir embora tudo renascia. Se não estivesse tão confusa, gostaria infinitamente do que pensara ao cabo de duas horas: “Bem, as coisas ainda existem”. Sim, simplesmente extraordinária a descoberta. Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: - primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam. Se representasse num palco essa mesma tragédia, se apalparia, beliscaria para saber-se desperta. O que tinha menos vontade de fazer, porém, era de representar.

Não havia, porém, somente alegria e alívio dentro dela. Também um pouco de medo e doze anos.

Atravessou o passeio e encostou-se à murada, para olhar o mar. A chuva continuava. Ela tomara o ônibus na Tijuca e saltara na Glória. Já andara para além do Morro da Viúva.

O mar revolvia-se forte e, quando as ondas quebravam junto às pedras, a espuma salgada salpicava-a toda. Ficou um momento pensando se aquele trecho seria fundo, porque tornava-se impossível adivinhar: as águas escuras, sombrias, tanto poderiam estar a centímetros da areia quanto esconder o infinito. Resolveu tentar de novo aquela brincadeira, agora que estava livre. Bastava olhar demoradamente para dentro d’água e pensar que aquele mundo não tinha fim. Era como se estivesse se afogando e nunca encontrasse o fundo do mar com os pés. Uma angústia pesada. Mas por que a procurava então?

A história de não encontrar o fundo do mar era antiga, vinha desde pequena. No capítulo da força da gravidade, na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia lhe dar um destino. Caía onde? Depois resolvia: continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, até morrer. E continuava caindo? Mas nesse momento a recordação do homem não a angustiava e, pelo contrário, trazia-lhe um sabor de liberdade há doze anos não sentido. Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menores movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos. A princípio, isso lhe trouxera certa tranquilidade, pois costumava cansar-se pensando em coisas inúteis, apesar de divertidas.

Agora a chuva parou. Só está frio e muito bom. Não voltarei para casa. Ah, sim, isso é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço profundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. Vive atrás de uma janela, olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir a do sol, depois tornar o verão e ainda as chuvas de novo. Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você (genérico, ã dêitico) pode perguntar-lhe sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos se reproduzem com maior rapidez.

Ela ri. Agora pode rir... Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés...

Achou tão engraçado esse pensamento que se inclinou sobre o muro e pôs-se a rir. Um homem gordo parou a certa distância, olhando-a. Que é que eu faço? Talvez chegar perto e dizer: “Meu filho, está chovendo”. Não. “Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher”. Pôs-se a caminhar e esqueceu o homem gordo.

Abre a boca e sente o ar fresco inundá-la. Por que esperou tanto tempo por essa renovação? Só hoje, depois de doze séculos. Saíra do chuveiro frio, vestira uma roupa leve, apanhara um livro. Mas hoje era diferente de todas as

tardes dos dias de todos os anos. Fazia calor e ela sufocava. Abriu todas as janelas e as portas. Mas não: o ar ali estava imóvel, sério, pesado. Nenhuma viração e o céu baixo, as nuvens escuras, densas.

Como foi que aquilo aconteceu? A princípio apenas o mal-estar e o calor. Depois qualquer coisa dentro dela começou a crescer. De repente, em movimentos pesados, minuciosos, puxou a roupa do corpo, estraçalhou-a, rasgou-a em longas tiras. O ar fechava-se em torno dela, apertava-a. Então um forte estrondo abalou a casa. Quase ao mesmo tempo, caíam grossos pingos d'água, mornos e espaçados.

Ficou imóvel no meio do quarto, ofegante. A chuva aumentava. Ouvia seu tamborilar no zinco do quintal e o grito da criada recolhendo a roupa. Agora era como um dilúvio. Um vento fresco circulava pela casa, alisava seu rosto quente. Ficou mais calma, então. Vestiu-se, juntou todo o dinheiro que havia em casa e foi embora.

Agora está com fome. Há doze anos não sente fome. Entrará num restaurante. O pão é fresco, a sopa é quente. Pedirá café, um café cheiroso e forte. Ah, como tudo é lindo e tem encanto. O quarto do hotel tem um ar estrangeiro, o travesseiro é macio, perfumado, a roupa limpa. E quando o escuro dominar o aposento, uma lua enorme surgirá, depois dessa chuva, uma lua fresca e serena. E ela dormirá coberta de luar...

Amanhecerá. Terá a manhã livre para comprar o necessário para a viagem, porque o navio parte às duas horas da tarde. O mar está quieto, quase sem ondas. O céu de um azul violento, gritante. O navio se afasta rapidamente... E em breve o silêncio. As águas cantam no casco, com suavidade, cadência... Em torno, as gaivotas esvoaçam, brancas espumas fugidas do mar. Sim, tudo isso!

Mas ela não tem suficiente dinheiro para viajar. As passagens são tão caras. E toda aquela chuva que apanhou, deixou-lhe um frio agudo por dentro. Bem que pode ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe. E nestes pode talvez encontrar algum conhecido do marido, o que certamente lhe prejudicará os negócios.

Oh, tudo isso é mentira. Qual a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos.

Entra em casa. É tarde e seu marido está lendo na cama. Diz-lhe que Rosinha esteve doente. Não recebeu seu recado avisando que só voltaria de noite? Não, diz ele.

Toma um copo de leite quente porque não tem fome. Veste um pijama de flanela azul, de pintinhas brancas, muito macio mesmo. Pede ao marido que apague a luz. Ele beija-a no rosto e diz que o acorde às sete horas em ponto. Ela promete, ele torce o comutador.

Dentre as árvores, sobe uma luz grande e pura. Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente.

Dentro do silêncio da noite, o navio se afasta cada vez mais.

(LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23 - 27.)

Texto 02: O PRIMEIRO BEIJO

Os dois mais murmuravam que conversavam: havia pouco iniciara-se o namoro e ambos andavam tortos, era o amor. Amor com o que vem junto: ciúme.

- Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?

Ele foi simples:

- Sim, já beijei antes uma mulher.

- Quem era ela? Perguntou com dor.

Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer.

O ônibus da excursão subia lentamente a serra. Ele, um dos garotos no meio da garotada em algazarra, deixava a brisa fresca bater-lhe no rosto e entrar-lhe pelos cabelos com dedos longos, finos e sem peso como os de uma mãe. Ficar às vezes quieto, sem quase pensar, e apenas sentir – era tão bom. A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros.

E mesmo a sede começara: brincar com a turma, falar bem alto, mais alto que o barulho do motor, rir, gritar, pensar, sentir, puxa vida! Como deixava a garganta seca

E nem sombra de água. O jeito era juntar saliva, e foi o que fez. Depois de reunida na boca ardente engolia-a lentamente, outra vez e mais outra. Era morna, porém, a saliva, e não tirava a sede. Uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo.

A brisa fina, antes tão boa, agora ao sol do meio-dia tornara-se quente e árida e ao penetrar pelo nariz secava ainda mais a pouca saliva que pacientemente juntava.

E se fechasse as narinas e respirasse um pouco menos daquele vento de deserto? Tentou por instantes mas logo sufocava. O jeito era mesmo esperar, esperar. Talvez minutos apenas, talvez horas, enquanto sua sede era de anos.

Não sabia como e por que mas agora se sentia mais perto da água, pressentia-a mais próxima, e seus olhos saltavam para fora da janela procurando a estrada, penetrando entre os arbustos, espreitando, farejando.

O instinto animal dentro dele não errara: na curva inesperada na estrada, entre arbustos, estava... o chafariz de onde brotava num filete a água sonhada.

O ônibus parou, todos estavam com sede mas ele conseguiu ser o primeiro a chegar ao chafariz de pedra, antes de todos.

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga.

Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos.

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água.

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para a outra.

Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida... Olhou a estátua nua.

Ele a havia beijado.

Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva.

Deu um passo para trás ou para frente, nem sabia mais o que fazia. Perturbado, atônito, percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora em tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido.

Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil.

Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele...

Ele se tornou homem.

(LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo e outros contos*. São Paulo: Ática, 1989. p. 21 - 23.)

Texto 03: APELO

Amanhã faz um mês, ai não, a Senhora longe de casa. Primeiro dia, na verdade, falta não senti. Bom chegar tarde, esquecido na conversa da esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa um corredor vazio, até o canário ficou mudo. Não dar parte de fraco, ah, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, onde o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia?

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate – meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, senhora? Às suas violetas, na janela, não poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nem um de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha pra casa, Senhora, por favor.

(TREVISAN, Dalton. In: _____. *Quem tem medo de vampiro?* São Paulo: Ática, 1998. p. 11.)

Texto 04: ISMÊNIA, MOÇA DONZELA

Saudações.

Dr. Antônio, desculpe a ousadia de escrever, ontem fiquei arrependida de não confessar a paixão que sinto, porque tive vergonha, vejo que o senhor é casado e pai de tanto filho, acho que isso não tem importância, a gente sabe de muita dona casada gostando de outro, quanto mais eu que sou moça donzela, a diferença é que não sou correspondida.

Venha na mesma hora, espero no portão e mamãe não vê. Se o doutor não vier é sinal que não tem a mínima simpatia.

Sem mais, sua criada obrigada,

Ismênia.

P.S. Desculpe os erros que estou um pouco nervosa.

Querido Antônio.

Eu escrevo este bilhete, não posso suportar este amor. Olha, Antônio, de hoje em diante farei os teus desejos. Só se você me estimar como tua amante, não me deixe faltar nada e nunca me abandone.

Te espero às três horas, no lugar de sempre. Não quebro o juramento que fiz, mas você não sei, Antônio.

Sempre fiel,

Ismênia.

P.S. De há muito pedi o teu retrato, não serei merecedora? Sofrendo do estômago tudo por causa do nosso amor. Mande um dinheirinho pelo menino para comprar remédio. Sonhei a noite toda que me traías e não me querias mais, será?

Estimado Antônio.

Saudações.

Esta carta será a última que minha mão te escreve. Ontem choveu teve desculpa, hoje uma bonita noite, esperei até às nove horas, você não veio e sei que sou desprezada.

Ou por que a velha não saiu da sala? Ela pode ficar lá na cozinha. Não se faça de rogado, Antônio. Que horror; depois de combinado você se arrependeu; venha sim?

A que há de ser tua,

Ismênia.

P.S. Peço um dinheirinho pelo menino, estou apurada para pagar uma conta e a pessoa esperando aqui.

Antônio.

Te peço por esmola, já que não quer o meu amor, um dinheirinho para eu dar por uma prestação, o turco veio aqui com desaforo, estou louca de tristeza.

Olha, Antônio, resolvida a ser tua de corpo e alma, não quero que me dê roupa, jóia, perfume. Só o aluguel da casa, já fico satisfeita, o resto Deus há de acudir mamãe.

Venha que eu espero, hoje, hoje. A que será tua,

Ismênia.

P.S. Não ligue os erros e acentos. Falei com mamãe, ela está de acordo.

Querido Antônio.

Estou perdidamente triste, pensando nesta vida amarga, fiz o trato de ser tua, você ajudava um pouco, oito dias que não me aparece, acho que se arrependeu e não me quer mais.

Sou a mesma,

Ismênia.

P.S. Um pequeno favor eu peço, a caridade de entregar ao menino qualquer importância, a velha tem de pagar umas continhas, amanhã é a extração do dente, amanhã sem falta.

Desculpe o lápis, acabou a tinta, anjinho meu.

Meu inesquecível Antônio.

Não seja traidor, não iluda um pobre coração, você me enganou e não vem matar esta paixão, você é mesmo mau, não quer o meu amor; não é longe, sei que está com raiva de mim.

O que te fiz, Antônio, que se tornou tão ingrato? A dona reclama o aluguel, não queria te incomodar. Passei o dia bem amolada, escrevo esta cartinha com lágrima nos olhos, as letras não estão borradas?

Antônio, quero ser tua, inteirinha tua, e que seja meu também.

Ismênia.

P.S. Desculpe o papel e o envelope, é efeito da crise.

Meu inesquecível Antônio.

Tão triste, quase para desistir da vida, não dormi nada, pensando na desgraçada sorte, cinco dias não vem aqui, sei que não mereço teu amor, sou humilde e tu és um Doutor! O mundo sorri diante de ti, antes não vinha por causa da lama, com estas noites de luar por que não vem?

Antônio, resolvi mandar a velha, se você me empresta algum dinheiro, bem doente com uma forte gripe e muito magra, precisei ir ao médico, não sei o que seria de mim, um remédio caro, sem recurso não posso pagar, se acaso empresta o dinheiro mande por mamãe, se não puder tudo mande pelo menos um pouco.

A sempre fiel,

Ismênia.

P.S. Antônio, se me quer morta, é que não vem hoje. Não fique zangado. Por você dou até minha salvação, quero ser tua de alma e corpo e vida.

Saudações.

Queridinho, te mando esta cartinha para saber notícia, tenho muita saudade, sabes que não posso sair de casa por causa do meu amigo. Coisinhas do outro mundo para te contar.

Antônio, ele não me deixa sair, até apanhei uns tapas, você é e continua sendo meu primeiro amor, há de perdoar a traição que te fiz.

Não mereço tua raiva, sei que sou inocente, fui iludida pela falsa lábia do bandido, agora está desempregado, não tenho mesmo sorte, por favor mande algum dinheiro pelo menino, que eu preciso demais, a tua

Ismênia.

P.S. Meu bem, à tarde ele não estará em casa, pode vir sem medo. Espero às três horas no portão e serei tua, inteirinha tua.

Antônio, pensa que não sei do caso com uma dama casada? Pelo amor de teus filhos não fales no meu nome para essa sujeita que só prejudicou o nosso amor, você homem sem caráter, o tempo de tratar de negócio como doutor de respeito andas atrás de qualquer uma, tenho fé nas forças do inferno que todo o mal há de cair sobre ela e você, andou se gabando de mim, não esperava fosses tão ingrato, Antônio pense bem no que vai ser de mim, fui abandonada pelo meu amigo, não sei se sabias que me deixou em estado interessante, coragem não tenho para fazer-te mal, espero com resignação que Deus se vingará por mim, já tive amor por ti, jurei que meu coração puro era só teu, o nosso amor segundo tu dizes era o pó que a gente limpa do sapato, não faz mal, uma coisa você não pode dizer, que tenha sido tua, pois tua eu nunca fui, preciso cortar a tua língua comprida, falador não tens mais o que falar? Quanto mais velho mais sem juízo, eu te odeio até a morte, nunca te perdôo de me trocares por uma qualquer, hei de mostrar como se dá o desprezo, sou feliz e serei até morrer, gozando na vida, invejada por você e sem mais aceite um abraço desta que te odeia.

P.S. Não assino porque é indigno do meu nome.

(TREVISAN, Dalton. In. _____. Quem tem medo de vampiro? São Paulo: Ática, 1998. p. 55-60.)

Texto 05: O LARGO DO MESTREVINTE

Já fazia bem umas duas horas que eu andava no sol quente da tarde, subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar. Se as indicações eram certas, o largo que eu procurava devia estar naquelas imediações, no fim de uma

daquelas ruazinhas de casas novas – não tem o que errar, me disseram. Mas toda rua que eu seguia ia dar num terreno vazio ou em uma praça outra, de nome diferente, os nomes estavam lá nas placas para não deixar dúvida. Cheguei a pensar que o largo não existisse, mas antes de desistir resolvi perguntar ao menino.

O quartinho dele dava para a rua, e pelo jeito era também sala de estudo e de brinquedo: mapas e gravuras nas paredes, livros em cima da mesa e uma prateleirinha de caixote com a tinta ainda cheirando fresca, e no centro do quarto uma bancazinha de carpinteiro com serra, torno, furadeira, cepilhos, tudo arrumadinho certo. O menino estava cortando papel para fazer papagaio, o grude já pronto em uma lata em cima da mesa, com uma lasca de tábua dentro.

Encostei-me na janela e fiquei esperando que ele levantasse os olhos para mim, não queria assustá-lo com minha voz, assustando-se ele podia cortar o dedo com a tesoura, ou estragar o papel com um pique indesejável. Imaginei que bastaria eu ficar ali espiando para ele tomar conhecimento de mim antes de me ver; a redução da claridade, uma vibração diferente no ar, a minha respiração mesmo teriam que denunciar a presença de um estranho na janela.

Mas aquele menino ou estava muito distraído ou não se incomodava de ser observado. Com a armação de talas em cima do papel ele ia cortando meticulosamente, dando a folga para a dobra das margens, entortando o corpinho para acompanhar os ângulos e ajudando com a língua, que passava de um canto a outro da boca conforme a direção do corte.

Eu já ia ficando meio sem jeito de continuar ali, o menino não olhava e eu não tinha nada que estar metendo o nariz em janela alheia. E se ele levantasse os olhos de repente e perguntasse o que era que eu estava cheirando ali, a minha resposta talvez não saísse convincente; tendo eu perdido muito tempo esperando, em vez de ter falado logo, ele ficava com o direito de duvidar de minha intenção, de atribuir propósitos que eu não tinha. Eu não devia deixar que ele falasse primeiro, era preciso que a iniciativa partisse de mim.

Tossi discretamente, mas numa altura capaz de chamar a atenção dele. Pois nem assim ele olhou. Pensei em ir saindo disfarçado, mas tive medo de tropeçar nos próprios pés e me ver na situação de uma pessoa que corre da goteira para cair na chuva. Criei coragem, tossi mais uma vez e falei alto:

– Desculpe interromper, nêgo. Você sabe onde fica o Largo do Mestrevinte?

Ele levantou os olhos tranqüilamente, como se já estivesse esperando que eu falasse, e ficou me olhando distraído, parece que pensando em outra coisa, cálculos lá dele, de equilíbrio do papagaio, as pontas da tesoura voltadas para cima, a mão esquerda segurando o papel na mesa. Repeti a pergunta, ele piscou como acordando, fixou os olhos em minhas mãos no peitoral da janela.

– Deixe eu ver as suas unhas.

A princípio pareceu-me que a resposta dele estivesse condicionada a esse pedido; que ele só podia dar a informação depois de ver as minhas unhas. Que relação podia haver? Não, o mais provável é que ele estivesse fazendo outra pergunta, independente da minha. Mas então ele estava me tratando com pouco caso?

Depressa escondi as mãos nos bolsos, e compreendendo que estava perdendo tempo ali virei-me para sair. No virar notei que o menino pulava a janela e avançava para mim com a tesoura erguida. Recuei uns passos e levei a mão ao bolso de trás, como tinha visto um homem fazer numa briga no mercado, só que o homem completou o gesto puxando uma garrucha, e eu queria apenas assustar o menino. O truque deu certo. O menino parou desapontado, abaixou a tesoura para eu ver que o perigo tinha passado e voltou de cabeça baixa para a sala, pulando a janela sem tocá-la com os pés, só apoiado nas mãos e jogando o corpo de lado. Arrependi-me de tê-lo assustado tanto, o menino era até simpático, mas o feito estava feito e eu não ia consertar nada.

E fiz bem, porque quando virei a esquina percebi que ele já se comunicava com outros por meio de assovios, como eles fazem quando querem convocar uma reunião de emergência.

Entreí numa rua comprida, de casinhas recuadas entre árvores, eu só via muros e cercas e partes de telhados nos vãos da folhagem. Nem que eu tivesse asas não poderia alcançar o fim da rua antes que eles aparecessem organizados. Lembrei-me que os meninos daquela zona eram conhecidos pela ferocidade, não fazia muito tempo eles tinham enforcado um afiador de facas só porque ele não quis tocar *Escravos de Jô* com uma lâmina no esmeril; o homem ficou pendurado em um poste dias seguidos, os moradores da rua proibidos de tocar nele, até que numa noite de tempestade o corpo caiu e foi levado pela enxurrada.

Encontrei um portão aberto e entreí. Felizmente o jardim era muito maltratado, cheio de capim alto dentro e em volta dos canteiros. Agachei-me numa moita e fiquei esperando que os meninos passassem.

A frente da casa estava fechada mas havia movimento nos fundos. Painéis chiavam no fogo, fumaça, cheiro de gordura, de alho fritando. Alguém estendia roupa numa corda, a corda balançava com umas peças já pendurada. No capim perto da corda estava uma bacia com espuma de sabão. Uma galinha catava qualquer coisa no capim, contando o que engolia: depois de cada bicada soltava um estalo – coc, coc, coc.

Notei tudo isso de relance, o meu sentido estava era nos meninos, eles já vinham subindo a rua montados em bicicletas, os pneus mordendo o chão, pedrinhas estalando no metal dos pára-lamas. Um boleava um laço, que zunia no

ar por cima do muro. Esperei até não ouvir mais nenhum sinal deles, e saí do esconderijo. O sol batia forte e claro desse lado da rua, eu precisava apertar os olhos para poder enxergar.

Voltei pelo mesmo caminho decidido a não procurar mais. E pensar que eu podia ter passado inúmeras vezes a pouca distância do bendito largo, ele estava ali naquelas imediações, outros o tinham achado, lá morava gente, lá chegavam cartas, encomendas, notícias. Eu só é que estava impedido de pisar o seu chão.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*: contos. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

Texto 06: OS NOIVOS

Todo dia depois da escola ela passa na loja para ver o noivo. Chega cansada, os braços marcados dos cadernos da classe e da bolsa de costura. Ela está sempre costurando, bordando, consertando, não ainda para o enxoval, mas por hábito, para ter sua roupa em ordem; escola come roupa, diz ela.

Um irmão dela ajuda na loja e já está entendendo tudo, o que é um bom descanso para o dono. Na lojinha acanhada mas bem sortida, principalmente de artigos que podem ser levados no bolso – pentes, botões, fitas, linhas, grampos de cabelo – tudo tem seu lugar certo em gavetas, vitrines, prateleiras com divisões, caixas de tamanho uniforme, com um exemplar do artigo pregado na parte de fora que fica à vista, e o rapaz sabe encontrar o que o freguês procura a bem dizer de olhos fechados.

O dono mora nos fundos da loja, aí faz café numa cafeteira a álcool, come um almoço de marmita e raramente sai à rua. Para ter um lugar onde receber a noiva sem causar escândalo, ele mandou fazer uma salinha numa extremidade da loja, sacrificando um pedaço do balcão. Eles passam boa parte da tarde na sala, sentados em poltronas de vime separadas por uma mesinha de centro, idéia da noiva, e muito bem pensada: a mesinha serve para ela descansar a costura, para ele apoiar os braços e serve também de barreira entre eles, para evitar comentários.

De calça caseira, paletó de pijama e chinelos, os braços apoiados na mesa ou na poltrona, ele fica olhando para um ponto vago no chão, ou para os pés cruzados sobre os chinelos, uma ameaça de sorriso nos cantos da boca; outras vezes se distrai com um cordão apanhado na loja, enrola-o apertando num dedo para sentir o latejar do sangue represado, desenrola-o, dá-lhe nós pelo prazer de desatá-los, quanto mais apertados melhor; mas nunca esquece o sorriso. Ninguém saberia se o sorriso é indício de algum pensamento maroto ou defesa permanente contra possíveis interpelações da noiva, caso ela o julgasse preocupado, ou aborrecido.

Ela já está habituada com o temperamento calado do noivo, mas de vez em quando ainda reclama.

– Mude de assunto, Vicente.

Ele olha para ela, acentua um pouco mais o sorriso, e para mostrar que não está ausente, nem morto, muda a posição dos pés nos chinelos, o que estava em baixo passa para cima; mas não diz nada, apenas solta um “huuum?” esticado.

– Muda de assunto. Esse já está batido.

– Você também não diz nada...

– Dizer o quê, se você não fala.

Como ela fala sem tirar os olhos da costura, ele não se julga obrigado a replicar; e mesmo que encontrasse o que dizer, talvez não fosse oportuno mais, ela já está mordendo os lábios para o pano estendido diante dos olhos, com certeza se repreendendo por algum ponto mal dado. Para não atrapalhá-la, ele fica calado. Pode ser que, sendo o noivado já antigo, eles tenham esgotado os assuntos correspondentes a essa fase; se é isso, só o casamento os poderá salvar, abrindo novas perspectivas.

Freqüentemente entram fregueses indiscretos na loja, e esses sempre vão para o canto perto da sala; e enquanto fingem examinar o artigo pedido ficam de ouvido atento para a porta, os de ouvido fraco chegam a pender a cabeça, mas em pura perda. Imaginando que o silêncio pode ter significado mais forte do que qualquer conversa, os mais afoitos põem o escrúpulo de lado e chegam-se de sopetão na frente da porta – e dão com os noivos separados pela mesa, ele encolhido em seu silêncio, ela distraída com a costura. Desapontados, os curiosos se vingam na primeira oportunidade. É só ouvirem alguém comentar a eternidade do noivado e lá vem sorriso torto, um ar de quem conhece segredo que a discrição não deixa revelar, e a insinuação calhorda:

– Casar pra quê? Como está está tão bom...

Quando a claridade vai fugindo da salinha a noiva pára a costura, dobra os panos direitinho, junta-os, estica o corpo para trás, discretamente para não destacar o volume dos seios.

– Está na hora, Vicente.

Ele tateia o chão com os pés à procura dos chinelos, levanta-se e vai se vestir para o jantar na casa da noiva. A família já está esperando, menos o irmão mais novo, que janta na loja de um prato que lhe mandam.

Ao jantar cada um fala do que viu ou fez durante o dia, o noivo só escuta. Ninguém se preocupa mais com ele, ninguém lhe pede opinião nem esperava que ele abra a boca a não ser para comer, só a noiva o observa disfarçadamente, há nele certos hábitos que ela desaprova e que pretende corrigir – quando chegar a ocasião. Onde teria

ele aprendido esse sistema de cortar a carne prendendo-a com o garfo verticalmente, polegar para cima, como se estivesse briqueando com o boi vivo?

Depois do jantar a família novamente se espalha, uns vão sentar-se à porta, outros saem a passeio. A empregada retira a mesa, mas os noivos continuam em seus lugares, ela corrigindo os exercícios, ele olhando as mãos pousadas na toalha, ou traçando figuras imaginárias no tecido, ou brincando com uma tesoura, um lápis, um objeto qualquer. Ela se contém ao máximo, por fim ordena:

– Sossega com isso, Vicente.

Ele sorri, empurra o objeto tentador para longe e volta a concentrar-se nas mãos, sempre novas para ele, sempre merecedoras de minuciosa atenção.

No verão, quando rolos de mariposas vêm rodar em volta da lâmpada e caem sobre a mesa, os cadernos, os cabelos dos noivos, ela põe uma vasilha d'água na mesa embaixo da lâmpada. Isso é ótimo para o noivo, assim ele pode passar o tempo entretido, acompanhando o esforço que as mariposas fazem para sair da água, torcendo por elas ou mesmo ajudando-as com o dedo ou com um lápis.

Antes de se recolher a empregada vem saber se precisam de alguma coisa. Se há sobra de café os noivos aceitam, Vicente recebe a sua xícara e vai mexendo o açúcar sem pressa, aparentemente esquecido da vida mas na verdade muito atento ao que faz; quer dissolver o açúcar até o último vestígio.

– Quer derreter a colher, Vicente? Que coisa!

Ele encerra a operação açúcar e começa a operação espuma. É preciso catar toda a espuma, sem deixar uma bolha que seja.

– Quando você beber já está frio, Vicente.

Vicente descansa a colher no pires, não de qualquer jeito, mas estudadamente: não convém que ela resvale para o centro do pires quando a xícara for levantada. Agora já se pode beber, e ele bebe a sério, sem atropelo, como se estivesse provando pela primeira vez uma bebida desconhecida chamada café.

Corrigido o último caderno a professora os empilha pela ordem de colocação dos alunos na classe para facilitar a distribuição, não se deve dar pretexto para desordem na aula. E por hoje é só.

– Vamos dormir, não é, Vicente?

Vicente ainda se acanha de ouvir isso, a frase tem para ele uma ressonância que não parece muito correta. Será que ela diz isso de propósito? Não pode ser. Um dia ele cria coragem e mostra a impropriedade do convite. O assunto é delicado, exige tato.

Levantam-se ao mesmo tempo. Ele arruma a cadeira direitinho no alinhamento com as outras, ela alisa o vestido atrás e acompanha o noivo até à porta. A essa hora as cadeiras já foram recolhidas e não há mais ninguém na calçada, por isso não convém que eles se demorem sozinhos, é preciso cuidado com as más línguas.

– Até amanhã, não é?

– Até amanhã, Vicente.

Ele desce a rua em passos miúdos, e só depois que passa a área de luz do primeiro poste é que se autoriza a olhar para trás e acenar timidamente com a mão, isso se não está passando ninguém.

Ela entra, escora a porta com o peso de ferro, pensando no irmão que chega mais tarde, escova os dentes e vai dormir. Pode haver estrelas, vento, risos e ruídos na noite, mas tudo isso pertence a outro mundo. Cada um em sua cama, é possível até que os noivos sonhem, mas isso ainda não foi comprovado. VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*: contos. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

Texto 07: O SONHO

Eu tinha só 11 anos e não sabia o que era a “primeira vez”! Eu tinha era uma menina. Eu disse a minha mãe que tinha visto um homem nu e que tinha desejado esse homem. Era um velho. Devia ir pela casa dos setenta anos. Ela disse que ia me botar fora de casa. “Você vai para o olho da rua, sua cadela”. Mas para ela mudar de idéia, eu disse que tinha visto isso em sonho. Então ela me disse: “Pois reze. Isso é tentação do demônio”.

Ora, como os adultos são bobos. Qual a diferença? Sonho ou não, é a mesma coisa. A gente fica sabendo tudo. A gente sente. Tem desejo. Eu amo este velho. Mas ele não me conhece. Não me deseja. E eu me sinto frustrada por isso. Eu sei onde ele mora. Sei tudo sobre a vida dele. Sei onde encontrá-lo. Qualquer dia vou procurá-lo. Vou me expor. Entregar-me: “Velho, eu te amo!”. Vou mentir. Dizer-lhe: “Não sou mais virgem. Não sou mais inocente!”. Espero que ele acredite.

Tudo bem. Vou dizer-lhe: “Faça só o que pode. Eu não me incomodo não. Importante é o amor. E eu te amo. Te desejo, te quero. Juro. Juro por tudo que é sagrado. Mas, quem sabe, eu não esteja enganada? E se ele for capaz de fazer tudo? Tem velho que aos oitenta ainda faz nenen – foi o que uma amiga me disse. Eu acho que a minha idade é o que ele teme. “Uma menina. Pode ser minha neta”.

Vou convencê-lo: “Deixa disso, paizinho. Se você não me quer, eu me entrego a outro, a qualquer um, e a culpa é sua. Você vai penar essa culpa pelo resto da vida. Com você me sinto segura. Fica só entre nós dois. Você usa camisinha, eu tira na “hora H”, como meu pai faz com minha mãe. Ou, por outra, usamos a tabelinha. Eu já mênstruo. Não fosse a chata da minha mãe, eu tinha uma centena de nenéns.

PINTO, José Alcides. *Editor de insônia e outros contos*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1997.

Texto 08: OS SONHOS

Acordei, certa noite, cheio de sonhos e atormentado por mil idéias. Só encontrei a caneta em minha mesa de cabeceira. Então comecei a escrever um longo poema sobre meu lençol. Ainda estava muito agitado quando o dia amanheceu. Dobrei os “originais” e guardei-os com muito cuidado em minha mala. Depois olhei a cama. O lençol jazia úmido e pálido, parecia uma mortalha faltando um pedaço.

PINTO, José Alcides. *Editor de insônia e outros contos*. Fortaleza: Casa José de Alencar, 1997.

Texto 09: BRINCADEIRA

Começou como uma brincadeira. Telefonou para um conhecido e disse:

– Eu sei de tudo.

Depois de um silêncio, o outro disse:

– Como é que você soube?

– Não interessa. Sei de tudo.

– Me faz um favor. Não espalha.

– Por amor de Deus.

– Está bem. Mas olhe lá, hein?

Descobriu que tinha poder sobre as pessoas.

– Sei de tudo.

– Co-como?

– Sei de tudo.

– Tudo o quê?

– Você sabe.

– Mas é impossível. Como é que você descobriu?

A reação das pessoas variava. Algumas perguntavam em seguida:

– Alguém mais sabe?

Outros se tornavam agressivas:

– Está bem, você sabe. E daí?

– Daí, nada. Só queria que você soubesse que eu sei.

– Se você contar para alguém, eu...

– Depende de você.

– De mim, como?

– Se você andar na linha, eu não conto.

– Certo.

Uma vez, parecia ter encontrado um inocente.

– Eu sei de tudo.

– Tudo o quê?

– Você sabe.

– Não sei. O que é que você sabe?

– Não se faça de inocente.

– Mas eu realmente não sei.

– Vem com essa.

– Você não sabe de nada.

– Ah, quer dizer que existe alguma coisa para saber, mas eu não sei é que não sei o que é?

– Não existe nada.

– Olha que eu vou espalhar...

- Pode espalhar que é mentira.
 - Como é que você sabe o que eu vou espalhar?
 - Qualquer coisa que você espalhar será mentira.
 - Está bem. Vou espalhar.
- Mas dali a pouco veio um telefonema.
- Escute. Estive pensando melhor. Não espalha nada sobre aquilo.
 - Aquilo o quê?
 - Você sabe.
- Passou a ser temido e respeitado. Volta e meia alguém se aproximava dele e sussurrava:
- Você contou para alguém?
 - Ainda não.
 - Puxa. Obrigado.

Com o tempo, ganhou reputação. Era de confiança. Um dia, foi procurado por um amigo com uma oferta de emprego. O salário era enorme.

- Por que eu? – quis saber.
- A posição é de muita responsabilidade – disse o amigo – Recomendei você.
- Por quê?
- Pela sua discrição.

Subiu na vida. Dele se dizia que sabia tudo sobre todos mas nunca abria a boca para falar de ninguém. Além de bem informado, um *gentleman*. Até que recebeu um telefonema. Uma voz misteriosa disse:

- Sei de tudo.
- Co-como?
- Sei de tudo.
- Tudo o quê?
- Você sabe.

Resolver desaparecer. Mudou-se de cidade. Os amigos estranharam o seu desaparecimento repentino. Investigaram. O que ele estaria tramando? Finalmente foi descoberto numa praia remota. Os vizinhos contam que uma noite vieram muitos carros e cercaram a casa. Várias pessoas entraram na casa. Ouviram-se gritos. Os vizinhos contam que a voz que mais se ouvia era a dele, gritando:

- Era brincadeira! Era brincadeira!

Foi descoberto de manhã, assassinado. O crime nunca foi desvendado. Mas as pessoas que o conheciam não têm dúvidas sobre o motivo.

Sabia demais.

VERÍSSIMO, Luís F. *O analista de Bagé*. L & PM editora. Porto Alegre, 1982.

Texto 10: O ANALISTA DE BAGÉ

Certas cidades não conseguem se livrar da reputação injusta que, por alguma razão, possuem. Algumas das pessoas mais sensíveis e menos grossas que eu conheço vem de Bagé, assim como algumas das menos afetadas são de Pelotas. Mas não adianta. Estas histórias do psicanalista de Bagé, são provavelmente apócrifas (como diria o próprio analista de Bagé, história apócrifa é mentira bem educada) mas, pensando bem, ele não poderia vir de outro lugar.

Pues, diz que o divã no consultório do analista de Bagé é forrado com um pelego. Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão.

- Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.
- O senhor quer que eu deite logo no divã?
- Bom, se o amigo quiser dançar uma marca, antes, esteja a gosto. Mas eu prefiro ver o vivente estendido e charlando que nem china da fronteira, pra não perder tempo nem dinheiro.
- Certo, certo. Eu...
- Aceita um mate?

- Um quê? Ah, não. Obrigado.
- Pos desembucha.
- Antes, eu queria saber. O senhor é freudiano?
- Sou e sustento. Mais ortodoxo que um reclame de xarope.
- Certo. Bem. Acho que meu problema é com minha mãe.
- Outro...
- Outro?
- Complexo de Édipo. Dá mais que pereba em moleque.
- E o senhor acha...
- Eu acho uma pôca vergonha.
- Mas...
- Vai te metê na zona e deixa a velha em paz, tchê!

Contam que outra vez um casal pediu pra consultar, juntos, o analista de Bagé. Ele, a princípio, não achou muito ortodoxo.

- Quem gosta de aglomeramento é mosca em bicheira...
- Mas acabou concordando.
- Se abanquem, se abanquem no más. Más que parelha buenacha tchê. Qual é o causo?
- Bem – disse o home – é que nós tivemos um desentendimento...
- Mas tu é um bagual. Tu não sabe que em mulher e em cavalo novo não se mete a espora?
- Eu não meti a espora. Não é, meu bem?
- Não fala comigo!
- Mas essa aí ta mais nervosa que gato em dia de faxina.
- Ela tem um problema de carência afetiva...
- Eu não sou muito de frescura. Lá de onde venho, carência afetiva é falta de homem.
- Nós estamos justamente atravessando uma crise de relacionamento porque ela tem procurado experiências extraconjugais e...
- Epa. Opa. Quer dizer que a negra velha é que nem luva de maquinista? Tão folgada que qualquer um bota a mão?
- Nós somos pessoas modernas. Ela está tentando encontrar o verdadeiro eu, entende?
- Ela ta procurando o verdadeiro tu nos outros?
- O verdadeiro eu, não. O verdadeiro eu dela.
- Mas isto ta ficando mais enrolado que lingüiça de venda. Te deita no pelego.
- Eu?
- Ela. Tu espera na salinha.

VERÍSSIMO, Luís F. *O analista de Bagé*. L & PM editora. Porto Alegre, 1982.

Texto 11: CALOR

Calor, muito calor ainda — o sol batendo na parede do quarto —, mas ele agora sentia-se melhor.

— Você aqui é como uma brisa...

Ela sorriu, alegre e bonitinha nos seus quinze anos.

— Mais cedo eu tive a visita de uma amiga — ele contou, a cama com a cabeceira erguida: — mas ela é tão feia, tão feia que o meu quadro de saúde até piorou.

Ela riu.

— Quem, tio?...

— Não, isso eu não posso te contar — Por quê?

— Você conta pros outros...

— Juro que eu não conto.

— Só posso te contar isso: que ela é tão feia, que eu quase piorei; quase tive de tomar uma injeção.

Ela deu uma risada.

— Pois é — ele disse; — é isso. Eu estava assim. Mas a. você chegou, e aí eu melhorei; agora eu estou bem...

Sentada numa das três cadeiras do quarto, ela, de shortinho, cruzou as pernas; depois jogou para trás os longos e lisos cabelos castanhos.

— Eu queria vir ontem à tarde — ela disse; — mas a minha professora de inglês trocou o horário, e aí...

— Foi melhor — ele disse, — melhor você ter vindo hoje: ontem eu estava ruim, estava sentindo muita dor ainda.

— Mas a operação correu bem...

— Correu; correu tudo bem, felizmente.

— E o corte, foi grande?

— O corte? Uns... Alguns centímetros. Você quer ver? Você está pensando em ser médica...

— É, eu estou pensando...

Ela se levantou e se aproximou da cama.

Ele, de peito nu, afastou o lençol; depois empurrou um pouco a cueca e...

— Ôp! — cobriu rápido; — o passarinho querendo fugir...

Ela riu.

— Aqui — ele mostrou: — o corte vai daqui até aqui...

Ela ficou olhando — as tiras de esparadrapo sobre a gaze, a pele vermelha de merthiolate.

— É grande, não é? — ele disse.

Ela balançou a cabeça, concordando

Voltou então a sentar-se.

Os dois calados. Uma tosse de velho lá no fim do corredor.

— Fui te mostrar uma coisa — ele disse, — e você acabou vendo outra...

— Eu? — ela disse. — Eu não vi nada.

— Não?...

— Você cobriu!

— Ah...

— Por que você cobriu?

— Por quê?...

Ela riu:

— Estou brincando, hem tio? Não vai achar que eu...

— Bom — ele disse: — se você quer ver de novo...

— Eu não! — ela disse, olhando assustada para o corredor.

— Não?...

— Não.

— Por quê?

— Por quê?...

Ela riu, mas não respondeu.

— Hum?

— Pra você depois contar pros seus amigos, né?...

— Contar pros meus amigos?...

— Claro — ela disse. — Lá no bar, lá na sua rodinha, depois de tomar umas tantas, você vai dizer: "Sabem aquela minha sobrinha, a Daniela?..."

— Não, não vou falar isso não; não vou falar pra ninguém.

— Sei...

— Palavra de honra.

— Acredito muito...

— Eu prometo. Só nós dois saberemos. Será um segredo nosso: até a morte.

— Hum... Muito bonito...

— Juro. Pode acreditar em mim.

— Você não quis acreditar em mim...

— Eu?

— Agora há pouco.

— Mas aquilo era uma coisa à toa.

— E isso?

— Isso? Bom, isso...

— Hum; o que é isso?

— Eu acho que isso é uma coisa bonita, uma coisa entre um homem e uma mulher; entre um adulto e uma jovem; uma coisa entre um tio e uma sobrinha que se querem.

— Eu, pelo menos...

— Eu também, Daniela; eu também te quero; quero muito, você pode ter certeza.

— Você é o meu tio mais legal, o único de cabeça aberta, o mico com quem dá pra conversar.

— Obrigado...

— Se fossem os outros... Se fossem os outros, eu nem tinha vindo aqui.

— É?

— Tio Breno, por exemplo: Tio Breno mal me cumprimenta; como se eu não existisse. Tio Jerônimo de vez em quando ainda dá umas prosas, mas eu acho que a única coisa no mundo que interessa para ele é boi; ele só fala em boi, e agora na falta de chuva: que se não chover dentro de poucos dias, ele vai perder não sei quantas cabeças de gado e que... Ele só fala nisso. Eu acho que ele nem dorme, pensando nos bois dele...

Ele riu.

— Já a Tia Zilda... Tia Zilda é aquela fera. Ela vive no meu pé. Agora ela deu pra implicar com os meus shortinhos: "Por que essa menina não anda pelada de uma vez?..."

— Ótimo .

— Ótimo?... — ela riu. — Quê que é ótimo?...

— A Zilda falar assim.

— Ah...

— Agora, você andar pelada... Sinceramente: se de shortinho já é isso que a gente vê, pelada...

— Tio...

Ele riu.

— Você está com febre?... — ela perguntou.

— Não...

— Então é o calor.

— Quem sabe?

— Eu nunca te vi assim...

Uma enfermeira passou, em direção ao fundo, e deu uma olhada para dentro do quarto. A tosse do velho. Um bebê chorando. Vozes. De novo o silêncio.

— Bom, mas então. — ele disse; — quer dizer que você não quer mesmo...

— O quê?

— Ver; ver de novo...

— Não.

— Então tá; fim de papo...

Ela curvou—se para amarrar melhor o cadarço. Depois ergueu o pé, mostrando para ele:

— Que tal? Gostou do meu tênis?

— Gostei. E você, gostou do meu pênis?

— Tio!... — ela disse, se levantando e pondo a mão na boca.

— É só pra fazer um trocadilho...

— Você hoje está impossível, hem?

— Eu não ia perder a oportunidade de fazer esse trocadilho...

— Você hoje... você está precisando de umas palmadas, viu?

— Dá, dá as palmadas; suas palmadas seriam como... seriam como uma chuva de plumas em meu corpo.

— Uai: você agora virou poeta?

Ele riu.

— Você hoje está um perigo...

— Eu?... Que perigo pode ter um homem preso numa cama de hospital?...

— Hum... Muito perigo!...

Ele tornou a rir.

— Você... — ela disse, se abanando com as mãos, os seios saltitando soltos sob a blusa.

A enfermeira passou de volta, sem olhar para o quarto.

— Bom, mas então... — ele disse; — quer dizer que o nosso assunto está mesmo encerrado...

— Que assunto?

— O nosso assunto...

— Está.

— Encerrado?...

— Está.

— Definitivamente?...

— Definitivamente.
— É... — ele disse; — é uma pena...
— Pois é...
Ela então andou devagar até a cama, encostando-se na beirada — as coxas bronzeadas de sol.
Passou a mão de leve no braço dele:
— Tio Leo, Tio Leo...
— O quê
— Não acredite em tudo que eu falo, tá?...
— Não?...
Ela negou com a cabeça.
— Quer dizer que...
Ela sacudiu a cabeça.
— Ótimo... — ele disse.
Olhou pela porta aberta, em direção ao corredor; ela também olhou.
Então ele encolheu as pernas, fazendo com elas uma parede: afastou o lençol, e depois...
— Nossa! — ela disse. — Tio!...
— Pega.
— Pode?...
— Você me daria a maior felicidade.
— Mesmo?...
— Eu seria o homem mais feliz do mundo.
Ela olhou para o corredor
— Está com medo? — ele perguntou.
— Não; eu...
— Pega.
Ela parada.
— Você não quer?
— Quero, mas...
De repente ela puxou o lençol sobre ele.
— Quê que foi?...
— Nada — ela disse, nervosa; — eu que... Desculpe, tio...
— Tudo bem...
Ela foi até a janela e ficou, meio de costas, olhando para baixo. Da rua, quase sem barulho, veio a buzina de um picolezeiro. Ela deu um suspiro fundo:
— Tem dia que eu tenho vontade de morrer...
— Por quê?
— Viver é complicado demais...
— É assim mesmo — ele disse.
Ela tornou a sentar-se, as mãos apoiadas nas coxas, o olhar fixo no chão e os cabelos quase cobrindo o rosto.
— Acho que eu já vou...
— Embora?
— É...
— Por quê?
— Eu preciso...
— Fica mais.
— Não posso...
— Fica...
Ela olhou para ele — e de novo para o chão:
— Eu não vou fazer mais nada — disse, com languidez; se é isso...
— Não, não é isso.
— Acho que a gente não devia ter feito o que a gente fez...
— A gente não fez nada!
— Não sei quê que me deu na hora... Às vezes acho que eu não bato bem...
Ele ficou em silêncio.
— Eu...
— Está bem, Daniela — ele disse, ajeitando-se um pouco na cama e depois puxando o lençol até o peito.

— Eu sou uma criança ainda, tio...

Ele sacudiu a cabeça.

— Meu corpo pode não ser mais de criança, mas eu ainda sou uma criança, entende? Eu sou muito inexperiente; eu não sei nada da vida, nada...

— Esqueça o que houve; você esquece, e eu também esqueço. Tá?

— Eu sou uma menina bem-comportada; eu não sou como algumas amigas minhas, algumas que já vão até em motel e...

Ela se calou.

O sol já sumira do quarto, e o calor diminuía; em breve começaria o crepúsculo.

Ela se levantou:

— Eu já vou: às vezes amanhã, depois da aula, eu dou uma passadinha aqui.

— É melhor você não passar.

— É? — o espanto no rosto. — Então eu não passo.

— Eu acho que...

— Tiau — ela disse, e saiu do quarto.

Ele ficou algum tempo olhando para o corredor.

Depois, estirou as pernas — devagar, para não doer —, estendeu os braços ao longo do tronco e respirou fundo:

— Merda — disse.

Fechou então os olhos, para dormir um pouco. Mas, de súbito, quase num susto, abriu-os: ela estava ao pé da cama, olhando para ele — os olhos vermelhos.

— O que houve?...

— Eu voltei.

— Eu estou vendo.

— Você foi muito rude.

— Rude?...

— Você me magoou muito.

— Eu?..

— Eu vim aqui te fazer uma visita...

Uma lágrima deslizou pelo rosto.

— Eu vim aqui pra...

Limpou com o dedo outra lágrima.

— Eu sei, Daniela, eu compreendo; eu gostei muito de você ter vindo.

— Gostou... Gostou, mas...

— Sabe?... Eu vou te dizer: essa cirurgia, as dores, as injeções, o soro, ficar o dia inteiro nessa cama sem poder mexer direito e, ainda por cima, nesse calor horroroso, tudo isso perturba muito a gente, Daniela...

Ela escutando.

— Tudo isso faz com que... E então... Sabe? É horrível, principalmente passar horas inteiras sozinho nesse quarto, olhando para essas paredes brancas; isso é o pior de tudo. E era por isso que eu queria que você ficasse mais; era por isso...

— Eu fico — ela disse.

— Fica?... Você fica mais?...

Ela balançou a cabeça.

— Que bom...

— Mas tem uma condição — ela disse

— Eu já te falei que é pra esquecer isso, não falei?

— Não, minha condição não é essa...

— Não? Qual que é a condição?

Ela fez uma cara de mistério; deu meia-volta, andou até a porta e afastou com o pé a trava no chão; depois fechou a porta e girou a chave.

Então voltou-se: olhou para ele e sorriu.

— Sabe — ele disse. — Sabe de uma coisa? Você é uma menina surpreendente.

— E bem-comportada; esqueceu?...

VILELA, Luiz. *A cabeça*. Cosac & Naify - São Paulo, 2002, pág. 24.

Texto 12: FAZENDO A BARBA

O barbeiro acabou de ajeitar-lhe a toalha ao redor do pescoço. Encostou a mão:

— Ele está quente ainda...

— Que hora que foi? — perguntou o rapazinho.

O barbeiro não respondeu. Na camisa semi-aberta do morto alguns pêlos grisalhos apareciam. O rapazinho observava atentamente. Então o barbeiro olhou para ele.

— Que hora que ele morreu? — o rapazinho tornou a perguntar.

— De madrugada — disse o barbeiro; — ele morreu de madrugada. Estendeu a mão:

— O pincel e o creme.

O rapazinho pegou rápido o pincel e o creme na valise de couro sobre a mezinha. Depois pegou a jarra de água que havia trazido ao entrarem no quarto: derramou um pouco na vasilhinha do creme e mexeu até fazer espuma.

O rapazinho era sempre rápido no serviço mas àquela hora sua rapidez parecia acompanhada de algum nervosismo: o pincel acabou escapulindo de sua mão e foi bater na perna do barbeiro, que estava sentado junto à cama. Ele pediu desculpas, muito sem-graça e mais descontrolado ainda.

— Não foi nada — disse o barbeiro, limpando a mancha de espuma na calça; — isso acontece...

O rapaz, depois de catar o pincel, mexeu mais um pouco, e então entregou a vasilhinha ao barbeiro, que ainda deu uma mexida.

Antes de começar o serviço, o barbeiro olhou para o rapaz:

— Você acharia melhor esperar lá fora? — perguntou, de um modo muito educado.

— Não, senhor.

— A morte não é um espetáculo agradável para os jovens — disse. Aliás, para ninguém...

Começou a pincelar o rosto do morto. A barba, de uns quatro dias, estava cerrada. Através da porta fechada vinha um murmúrio abafado de vozes rezando um terço. Lá fora o céu ia acabando de clarear; um ar fresco entrava pela janela aberta do quarto.

O barbeiro devolveu o pincel e a vasilhinha; o rapaz já estava com a navalha e o afiador na mão: entregou-os ao barbeiro e pôs na mesa a vasilhinha com o pincel.

O barbeiro afiava a navalha. No salão, era conhecido seu estilo de afiar, acompanhando trechos alegres de música clássica, que ele ia assobiando. Ali, no quarto, ao lado de um morto, afiava num ritmo diferente, mais espaçado e lento: alguém poderia quase deduzir que ele, em sua cabeça, assobiava uma marcha fúnebre.

— É tão esquisito — disse o rapazinho.

— Esquisito? — o barbeiro parou de afiar.

— A gente fazer a barba dele...

O barbeiro olhou para o morto:

— O que não é esquisito? — disse. — Ele, nós, a morte, a vida, o que não é esquisito?

Começou a barbear. Firmava a cabeça do morto com a mão esquerda, e com a direita ia raspando.

— Deus me ajude a morrer com a barba feita — disse o rapazinho, que já tinha alguma barba. — Assim eles não têm de fazer ela depois de eu morto. E tão esquisito...

O barbeiro se interrompeu, afastou a cabeça e olhou de novo para o rosto do morto — mas não tinha nada a ver com a observação do rapaz; estava apenas olhando como ia o seu trabalho.

— Será que ele está vendo a gente de algum lugar? — perguntou o rapazinho.

Olhou para o alto — o teto ainda de luz acesa —, como se a alma do morto estivesse por ali, observando-os; não viu nada, mas sentia como se a alma estivesse por ali. A navalha ia agora limpando debaixo do queixo. O rapazinho observava o rosto do morto, seus olhos fechados, a boca, a cor pálida: sem a barba, ele agora parecia mais um morto.

— Por que a gente morre? — perguntou. — Por que a gente tem de morrer?

O barbeiro não disse nada. Tinha acabado de barbear. Limpou a navalha e fechou-a, deixando-a na beirada da cama.

— Me dá a outra toalha — pediu; — e molhe o paninho.

O rapaz molhou o paninho na jarra; apertou-o para escorrer, e então entregou ao barbeiro, junto com a toalha.

O barbeiro foi limpando e enxugando cuidadosamente o rosto do morto. Com a ponta do pano, tirou um pouco de espuma que tinha entrado no ouvido.

— Por que será que a gente não acostuma com a morte? — perguntou o rapazinho. — A gente não tem de morrer um dia? Todo mundo não morre? Então por que a gente não acostuma?

O barbeiro fixou-o um segundo:

— É — disse, e se voltou para o morto. Começou a fazer o bigode.

— Não é esquisito? — perguntou o rapazinho. — Eu não entendo.

— Há muita coisa que a gente não entende — disse o barbeiro.

Estendeu a mão:

— A tesourinha.

Na casa, o movimento e o barulho de vozes pareciam aumentar; de vez em quando um choro. O rapazinho pensou alegre que já estavam quase acabando e que dentro de mais alguns minutos ele estaria lá fora, na rua, caminhando no ar fresco da manhã.

— O pente — disse o barbeiro. — Pode ir guardando as coisas.

Quando acabou de pentear, o barbeiro se ergueu da cadeira e contemplou o rosto do morto.

— A tesourinha de novo — pediu.

O rapaz tornou a abrir a valise e a pegar a tesourinha.

O barbeiro se curvou e cortou a pontinha de um fio de cabelo do bigode. Os dois ficaram olhando.

— A morte é uma coisa muito estranha — disse o barbeiro.

Lá fora o sol já iluminava a cidade, que ia se movimentando para mais um dia de trabalho: lojas abrindo, estudantes andando para a escola, carros passando.

Os dois caminharam um bom tempo em silêncio; até que, à porta de um boteco, o barbeiro parou:

— Vamos tomar uma pinguinha?

O rapaz olhou meio sem jeito para ele; só bebia escondido, e não sabia o que responder.

— Uma pinguinha é bom para retemperar os nervos — disse o barbeiro, olhando-o com um sorriso bondoso.

— Bem... — disse o rapaz.

O barbeiro pôs a mão em seu ombro, e os dois entraram no boteco.

VILELA, Luiz. *O Fim de Tudo*. Editora Liberdade — Belo Horizonte, 1973.

Texto 13: A DANÇA COM O ANJO

Agora eu precisava convencer minha mãe que resistia bravamente: Mas filha, que festa é essa?! Seus colegas são uns desmiolados, e se a coisa acabar em bebedeira, desordem? E quem vai te levar e depois te trazer?

A Segunda Guerra Mundial estava quase no fim, o planeta enfermo sangrando e uma frase muito na moda nestes trópicos, O preço da paz é a eterna vigilância! Ora, se a paz (com toda ênfase no ponto de exclamação) já estava mesmo perdida, o importante agora era não perder a virgindade e disso cuidava a minha atenta mãe: o mito da castidade ainda na plenitude, nem o mais leve sinal da bandeira feminista hasteada nestas palmeiras. E o nosso sabiá não sabia da pífula, não sabia de nada. O anunciado mercado de trabalho para O Segundo Sexo (que Simone de Beauvoir ainda nem tinha inventado) estava apenas na teoria, a solução era mesmo casar. E lembro agora de uma vizinha da minha mãe cerrando os olhos sofredores: Tenho cinco punhais cravados no peito, as minhas cinco filhas solteiras!

Nesta altura, com a minha irmã mais velha já casada, minha mãe tinha apenas um punhal, este aqui.

- É um jantar sério, homenagem ao nosso professor, um velhinho. Acho que ainda vai ser nosso paraninfo, preciso aumentar a nota nessa matéria, entendeu agora, mãe?

Ela fixou em mim o olhar dramático. Eu passava o esmalte nas unhas, Rosa Antigo, era essa a cor.

- Mas hoje é 11 de agosto, menina, não é dia de *pindura* lá na Faculdade?

- Mas é a única noite que o professor tinha livre! A escolha foi dele, não foi nossa, querida. E a boate é familiar, eu já disse, fica no Largo de Santa Cecília, ao lado da igreja. A Cida vem me buscar, o ônibus passa lá na porta e depois a gente volta com o irmão dela que tem carro.

Minha mãe sentou-se e entrelaçou as mãos em cima da mesa. Voltou para o teto o olhar sem sossego e então pensei na imagem da Nossa Senhora das Dores com o seu manto roxo.

- O rádio deu há pouco notícias alarmantes. E se justo hoje tiver um ataque aéreo?

Fechei o vidrinho de esmalte e fiquei soprando as unhas e pensando que a guerra doméstica era ainda mais difícil que a outra. Voltei a lembrar que o Eixo estava quase derrotado, mais um pouco e ia acabar aquela agonia, mas por que iam agora atacar este aliado aqui no *cu-de-Judas*?! Não falei no *cu-de-Judas* (uma expressão do tio Garibaldi) mas nas botas: Aqui onde Judas perdeu as botas? E vai ver as meias...Minha mãe deu um nó nas pontas do xale azul-noite, o inverno continuava? Continuava. Tentei fazer graça, O Führer parece que está furioso, acho que é o fim. Ela levantou-se num silêncio digno. Recorri ao argumento decisivo, como podia me casar sem participar dessas festinhas?

- Está bem, filha. E que Deus te acompanhe, murmurou fazendo o gesto de fatal resignação. Quando abriu o piano me pareceu menos tensa, ia tocar o seu Chopin.

A mesa da boate na cobertura já estava repleta quando chegamos com algum atraso, O ônibus demorou demais!, desculpou-se a Cida e ninguém ouviu a desculpa porque fomos recebidas pelos colegas (engravatados) com uma ardente salva de palmas. Procurei pelo professor mas a cadeira com a vistosa guirlanda de flores estava vazia. E o professor?, perguntei e não tive resposta, todos falavam alto e ao mesmo tempo enquanto o uísque e o vinho eram servidos com fartura nas bandejas.

Fiquei impressionada com o luxo das acetinadas paredes brancas e pequenos e lustres imitando castiçais com laçarotes para criar a intimidade aconchegante de uma caixa de bombons. E a orquestra tocando os sucessos de Tommy Dorsey para os pares que deslizavam na pista redonda, *You'll never know!*... – gemia o cantor negro com a boca colada ao microfone.

Fiquei sentimental e ainda assim meio desconfiada, quem vai pagar isto? Achei o vinho tinto muito ácido, gostava era das *sangrias* que o meu pai preparava, ah! era fácil: encomendei ao garçom um filé com batatas e ainda um copo, açúcar e gelo, qual era o apóstolo que também gostava de sangria? Sem o gelo, lembrei e fiquei olhando para o meu colega pedindo lagosta, ele disse *lagosta*? Procurei passar para a Cida as minhas apreensões mas ela estava no extremo da mesa e não entendeu meus acenos interrogativos, bebia toda animada e às minhas dúvidas respondeu levantando o copo, Viva!

Paciência, resolvi atirando-me ao pãozinho quente que atochei com manteiga, fazer o quê?! Relaxar e comer e respirar o ar cálido da noite que se oferecia nas grandes janelas abertas para o céu. Tomei com prazer a *sangria* e fiquei olhando em êxtase para o enorme filé esfumacante e com todos os acompanhamentos que o garçom deixou na minha frente. Estava delirando ou uma segunda orquestra tocava agora aquela maravilha que eu cantarolava no chuveiro, *Blue Moon! You saw me standing alone...*

Abri o *nécessaire*: durante o dia eu usava a espaçosa bolsa de couro cru assim a tiracolo, no estilo dos feirantes, mas reservava para a noite a discreta minibolsa preta e sem alça, no feitiço de um missal. Quando fui retocar o batom, refletida no espelho a cara iluminada de um moço que veio por detrás e chegou com o queixo até o meu ombro, Vamos dançar?

Voltei-me. Quem era agora aquele menino de cabelos encaracolados, quase louros e olhos tão azuis – mas não era mesmo uma beleza de colega? Que eu não conhecia. Mas qual é a sua turma?, quis perguntar e continuei em silêncio, quando me emocionava, não conseguia falar. Alto e esguio, de terno azul-marinho e gravata vermelha, ele me pareceu elegante mas discreto. E tímido, sim, apesar do convite repentino. Levantei-me. -Venha com a bolsa, ele pediu com naturalidade.

Obedeci sem entender, por que levar o *nécessaire*? Eu dançava mal mas ele me conduzia com tanta firmeza que fiquei flexível, leve – mas quem era ele? Afastei-me um pouco para vê-lo e achei-o parecido com os heróis dos livros da minha adolescência, as pestanas longas, a fronte pura. E aquelas mãos de estátua. Mas de que turma seria? – fiquei me perguntando e, como se adivinhasse o meu pensamento, ele justificou-se: freqüentava pouco a Faculdade, não tinha amigos, era um tipo solitário. Trabalhava com o pai num escritório e sua paixão verdadeira era a música, tocava violino.

-Violino?, estranhei enquanto me deixava levar, ah! eu ficaria dançando assim até o fim dos tempos, Não pare nunca!, tive vontade de pedir quando passei perto da orquestra.

E de repente tudo foi se precipitando com tamanha rapidez que fiquei meio atordoada: vi a Cida que vinha conversando com um colega, estava rindo mas o olhar míope me pareceu aflito, Cida! eu chamei. E ela continuou andando e não me viu nem me escutou. Mas o que está acontecendo? – perguntei quando descobri que agora seguíamos dançando fora da pista, na direção dos elevadores.

-Isto é uma *pindura*, minha querida, e vai acabar muito mal, ele segredou em meio a um rodopio. Suavemente foi me impelindo para o elevador que se abriu. Entre depressa, ordenou num despreocupado. Tome um táxi lá embaixo e agora vai!

Apertei-lhe a mão tentando retê-lo, E a Cida, e você?...Ele foi se desprendendo e se afastando aos poucos: Ela já sabe e está segura, fique tranqüila. E eu me arrumo, boa-noite, vai! O elevador já descia quando me lembrei, táxi? Mas se só tinha para o ônibus... Ouvei então sua voz já remota mas singularmente próxima, O dinheiro está na bolsa! Cheguei na calçada e parei porque me senti de repente banhada de luz. Olhei para o céu coruscante de estrelas. Então ouvi as sirenes aflitas dos carros da polícia chegando com estardalhaço. Entrei toda encolhida no táxi e apertando o falso missal que nem precisei abrir porque sabia que a exata quantidade da corrida já estava ali.

Na manhã seguinte encontrei a Cida me esperando impaciente na porta da Faculdade. Foi logo ao meu encontro:

- Você já soube? Ih, fugi pela escada de incêndio mas antes te procurei adoidada, onde você se meteu, menina, onde?!

- Mas eu estava ali mesmo, dançando na pista, vi você passar e chamei, chamei e você não me ouviu, coisa mais esquisita!, disse e apertei-lhe o braço. Dancei com um colega lindo que nunca vi antes, não, você também não conhece, acrescentei e fiquei olhando para o pátio. Me tirou e saímos dançando, nunca vi esse menino antes...

- Vamos mais depressa que já estamos atrasadas, a aula! ela avisou baixando o olhar aturdido. Puxou-me pela manga do pulôver: Sei que bebi mas não foi tanto assim, repito que não te vi dançando com ninguém, com ninguém! Como consegui ficar invisível? Sei que você desapareceu da boate, desapareceu da festa, perguntei e nada, você fez puf! e sumiu completamente, que loucura!, resmungou e olhou o relógio de pulso: Ih! temos que correr, vem depressa! Mas o que está procurando agora? O seu par?!

Empurrei-a para junto da coluna e contei-lhe na maior emoção o meu encontro com o desconhecido: Ele não parecia real, Cida, pelo amor de Deus! acredite em mim, foi demais misterioso, acrescentei e consegui detê-la pelo braço porque ela já ia indo adiante: Tive agora a revelação, acho que ele era um Anjo! Ele era um Anjo e por isso você não me viu, desaparecemos juntos! Ele me guardou e me protegeu, sem abrir o meu nécessaire, ouviu isso? deixou lá dentro o dinheiro para o táxi. Apareceu e desapareceu para sempre, ah! um mancebo tão belo, nas histórias antigas eles eram chamados de mancebos, lembra? Disse que tocava violino...

- Amarrei um pileque e quem pirou foi você, ela resmungou apertando o maçarote de apostilas debaixo do braço. Desatou a rir cravando em mim o olhar míope: Você falou em violino? Pois fique sabendo que é esse o instrumento preferido do Anjo Decaído, aquele!, disse engrossando a voz e espetando com a mão livre dois dedos na testa.

A porta da sala de aula já estava fechada. Ela alisou a gola da blusa. Inclinou-se para cochichar:

- Meu pessoal estava dormindo quando cheguei, uma sorte. E com você algum interrogatório?

Ajeitei a alça da bolsa no ombro e passei o pente no cabelo.

- A dúvida da minha mãe é saber se por acaso um Anjo pode casar. Pode?

Abafamos o riso na palma da mão e em seguida fizemos uma cara austera. Abri a porta.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Texto 14: O MENINO

Sentou-se num tamborete, fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou olhando para a mãe. Agora ela escovava os cabelos muito louros e curtos, puxando-os para trás. E os anéis se estendiam molemente para em seguida voltarem à posição anterior, formando uma coroa de caracóis sobre a testa. Deixou a escova, apanhou um frasco de perfume, molhou as pontas dos dedos, passou-os nos lóbulos das orelhas, no vértice do decote e em seguida umedeceu um lençinho de rendas. Através do espelho, olhou para o menino. Ele sorriu também, era linda, linda, linda! Em todo o bairro não havia uma moça linda assim.

- Quantos anos você tem, mamãe?

- Ah, que pergunta! Acho que trinta ou trinta e um, por aí, meu amor, por aí... Quer se perfumar também?

- Homem não bota perfume.

- Homem, homem!- Ela inclinou-se para beijá-lo. - Você é um nenenzinho, ouviu bem? É o meu nenenzinho.

O menino afundou a cabeça no colo perfumado. Quando não havia ninguém olhando, achava maravilhoso ser afagado como uma criancinha. Mas era preciso mesmo que não houvesse ninguém por perto.

- Agora vamos que a sessão começa às oito - avisou ela, retocando apressadamente os lábios.

O menino deu um grito, montou no corrimão da escada e foi esperá-la embaixo. Da porta, ouviu-a dizer à empregada que avisasse ao doutor que tinham ido ao cinema.

Na rua, ele andava pisando forte, o queixo erguido, os olhos acesos. Tão bom sair de mãos dadas com a mãe. Melhor ainda quando o pai não ia junto porque assim ficava sendo o cavalheiro dela. Quando crescesse haveria de se casar com uma moça igual. Anita não servia que Anita era sardenta. Nem Maria Inês com aqueles dentes saltados. Tinha que ser igualzinha à mãe.

- Você acha a Maria Inês bonita, mamãe?

- É bonitinha, sim.

- Ah! Tem dentão de elefante.

E o menino chutou um pedregulho. Não, tinha que ser assim como a mãe, igualzinha à mãe. E com aquele perfume.

- Como é o nome do seu perfume?
- *Vent Vert*. Por que, filho? Você acha bom?
- Que é que quer dizer isso?
- *Vento Verde*.

Vento verde, vento verde. Era bonito, mas existia vento verde? Vento não tinha cor, só cheiro. Riu.

- Posso te contar uma anedota, mãe?
- Se for anedota limpa, pode.
- Não é limpa não.
- Então não quero saber.
- Mas por que, pô!?
- Eu já disse que não quero que você diga *pô*.

Ele chutou uma caixa de fósforos. Pisou-a em seguida.

- Olha, mãe, a casa do Júlio...

Júlio conversava com alguns colegas no portão. O menino fez questão de cumprimentá-los em voz alta para que todos se voltassem e ficassem assim mudos, olhando. Vejam, esta é minha mãe! - teve vontade de gritar-lhes. Nenhum de vocês tem uma mãe linda assim! E lembrou deliciado que a mãe de Júlio era grandalhona e sem graça, sempre de chinelo e consertando meia. Júlio devia estar agora roxo de inveja.

- Ele é bom aluno? Esse Júlio.
- Que nem eu.
- Então não é.

O menino deu uma risadinha.

- Que fita a gente vai ver?
- Não sei, meu bem.
- Você não viu no jornal? Se for fita de amor, não quero! Você viu no jornal, hein, mamãe?

Ela não respondeu. Andava agora tão rapidamente que às vezes o menino precisava andar aos pulos para acompanhá-la. Quando chegaram à porta do cinema, ele arfava. Mas tinha no rosto uma vermelhidão feliz.

A sala de espera estava vazia. Ela comprou os ingressos e em seguida, como se tivesse perdido toda a pressa, ficou tranqüilamente encostada a uma coluna, lendo o programa. O menino deu-lhe um puxão na saia.

- Mãe, o que é que você está fazendo?! A sessão já começou, já entrou todo mundo, pô!

Ela inclinou-se para ele. Falou num tom muito suave, mas os lábios se apertavam comprimindo as palavras e os olhos tinham aquela expressão que o menino conhecia muito bem: nunca se exaltava, nunca elevava a voz. Mas ele sabia que quando ela falava assim, nem súplicas nem lágrimas conseguiam fazê-la voltar atrás.

- Sei que já começou mas não vamos entrar agora, ouviu? Não vamos entrar agora, espera.

O menino enfiou as mãos nos bolsos e enterrou o queixo no peito. Lançou à mãe um olhar sombrio. Por que é que não entram logo? Tinham corrido feito dois loucos e agora aquela calma, *espera*. Esperar o que, pô?!...

- É que a gente está atrasado, mãe.
- Vá ali no balcão comprar chocolate - ordenou ela, entregando-lhe uma nota nervosamente amarfanhada.

Ele atravessou a sala num andar arrastado, chutando as pontas de cigarro pela frente. Ora, chocolate. Quem é que quer chocolate? E se o enredo fosse de crime, quem é que ia entender chegando assim começado? Sem nenhum entusiasmo pediu um tablete de chocolate. Vacilou um instante e pediu em seguida um tubo de drágeas de limão e um pacote de caramelos de leite, pronto, também gastava à beça. Recebeu o troco de cara fechada. Ouviu então os passos apressados da mãe que lhe estendeu a mão com impaciência:

- Vamos, meu bem, vamos entrar.
- Num salto, o menino pôs-se ao lado dela. Apertou-lhe a mão freneticamente.
- Depressa que a fita já começou, não está ouvindo a música?

Na escuridão, ficaram um instante parados, envolvidos por um grupo de pessoas, algumas entrando, outras saindo. Foi quando ela resolveu.

- Venha vindo atrás de mim.
- Os olhos do menino devassavam a penumbra. Apontou para duas poltronas vazias.
- Lá, mãezinha, lá tem duas, vamos lá!

Ela olhava para um lado, para outro, e não se decidia.

- Mãe, aqui tem mais duas, está vendo? Aqui não está bom? - insistiu ele, puxando-a pelo braço. E olhava aflito para a tela, e olhava de novo para as poltronas vazias que apareciam aqui e ali como coágulos de sangue. - Lá tem mais duas, está vendo?

Ela adiantou-se até as primeiras filas voltou em seguida até o meio do corredor. Vacilou ainda um momento. E decidiu-se. Impeliu-o suave, mas resolutamente.

- Entre aí.

- Licença? Licença?... – ele foi pedindo. Sentou-se na primeira poltrona desocupada que encontrou, ao lado de uma outra desocupada também. – Aqui, não é, mãe?

- Não, meu bem, ali adiante – murmurou ela, fazendo-o levantar-se. Indicou os três lugares vagos quase no fim da fileira. – Lá é melhor.

Ele resmungou, pediu “licença, licença?”, deixou-se cair pesadamente no primeiro dos três lugares. Ela sentou-se em seguida.

- Ih, fita de amor, pô!

- Quietos, sim?

O menino pôs-se na beirada da poltrona. Esticou o pescoço, olhou para a direita, para a esquerda, remexeu-se:

- Essa bruta cabeçona aí na frente!

- Quietos, já disse.

- Mas é que não estou enxergando direito, mãe! Troca comigo que não estou enxergando!

Ela apertou-lhe o braço. Esse gesto ele conhecia bem e significava apenas: não insista!

- Mas, mãe...

Inclinando-se até ele, ela falou-lhe baixinho, naquele tom perigoso, meio entre os dentes e que era usado quando estava no auge: um tom tão macio que quem a ouvisse julgaria que ela lhe fazia um elogio. Mas só ele sabia o que havia por baixo daquela maciez.

- Não quero que mude de lugar, está me escutando? Não quero. E não insista mais.

Contendo-se para não dar um forte pontapé na poltrona da frente, ele enrolou o pulôver como uma bola e sentou-se em cima. Gemeu. Mas por que aquilo tudo? Por que a mãe lhe falava daquele jeito, por quê? Não fizera nada de mal, só queria mudar de lugar, só isso... Não, desta vez ela não estava sendo nem um pouquinho camarada. Voltou-se então para lembrar-lhe que estava chegando muita gente, se não mudasse de lugar imediatamente, depois não poderia mais porque aquele era o último lugar vago que restava, “olha aí, mamãe, acho que aquele homem vem pra cá!”. Veio. Veio e sentou-se na poltrona vazia ao lado dela.

O menino gemeu, “ai! meu Deus...”. Pronto. Agora é que não haveria mesmo nenhuma esperança. E aqueles dois enjoados lá na fita numa conversa comprida que não acabava mais, ela vestida de enfermeira, ele de soldado, mas por que o tipo não ia pra guerra, pô!... E a cabeçona da mulher na sua frente indo e vindo para a esquerda, para a direita, os cabelos armados a flutuarem na tela como teias monstruosas de uma aranha. Um punhado de fios formava um frouxo topete que chegava até o queixo da artista. O menino deu uma gargalhada.

- Mãe, daqui eu vejo a mocinha de cavanhaque!

- Não faça assim, filho, a fita é triste... Olha, presta atenção, agora ele vai ter que fugir com outro nome... O padre vai arrumar o passaporte.

- Mas por que ele não vai pra guerra duma vez?

- Por que ele é contra a guerra, filho, ele não quer matar ninguém – sussurrou-lhe a mãe num tom meigo. Devia estar sorrindo e ele sorriu também, ah! que bom, a mãe não estava mais nervosa, não estava mais nervosa! As coisas começavam a melhorar e para maior alegria, a mulher da poltrona da frente levantou-se e saiu. Diante dos seus olhos apareceu o retângulo inteiro da tela.

- Agora sim! – disse baixinho, desembulhando o tablete de chocolate. Meteu-o inteiro na boca e tirou os caramelos do bolso para oferecê-los à mãe. Então viu: a mão pequena e branca, muito branca, deslizou pelo braço da poltrona e pousou devagarinho nos joelhos do homem que acabara de chegar.

O menino continuou olhando, imóvel. Pasmado. Por que a mãe fazia aquilo?! Por que a mãe fazia aquilo?!... Ficou olhando sem nenhum pensamento, sem nenhum gesto. Foi então que as mãos grandes e morenas do homem tomaram avidamente a mão pequena e branca. Apertaram-na com tanta força que pareciam querer esmagá-la.

O menino estremeceu. Sentiu o coração bater descompassado, bater como só batera naquele dia na fazenda, quando teve de correr como louco, perseguido de perto por um touro. O susto ressecou-lhe a boca. O chocolate foi-se transformando numa massa viscosa e amarga. Engoliu-o com esforço, como se fosse uma bola de papel. Redondos e estáticos, os olhos cravaram-se na tela. Moviam-se as imagens sem sentido num sonho fragmentado. Os letrados dançavam e se fundiam pesadamente, como chumbo derretido. Mas o menino continuava imóvel, olhando obstinadamente. Um bar em Tóquio, brigas, a figa do moço de capa perseguido pela sereia da polícia, mais brigas numa esquina, tiros. A mão pequena e branca a deslizar no escuro como um bicho. Torturas e gritos nos corredores paralelos da prisão, os homens agarrando as portas de grade, mais conspirações. Mais homens. A mão pequena e branca. A fuga, os faróis na noite, os gritos, mais tiros, tiros. O carro derrapando sem freios. Tiros. Espantosamente nítido em meio do fervilhar de sons e falas – e ele não queria, não queria ouvir! – o ciciar delicado dos dois num diálogo entre os dentes.

Antes de terminar a sessão – mas isso não acaba mais, não acaba? - , ele sentiu, mais do que sentiu, adivinhou a mão pequena e branca desprender-se das mãos morenas. E, do mesmo modo manso que avançara, recuar deslizando pela poltrona e voltar a se unir à mão que ficara descansando no regaço. Ali ficaram entrelaçadas e quietas como estiveram antes.

- Está gostando, meu bem? – perguntou ela, inclinando-se para o menino.

Ele fez que sim com a cabeça, os olhos duramente fixos na cena final. Abriu a boca quando o moço também abriu a sua para beijar a enfermeira. Apertou os olhos enquanto durou o beijo. Então o homem levantou-se embaçado na mesma escuridão em que chegara. O menino retesou-se, os maxilares contraídos, trêmulo. Fechou os punhos. “Eu pulo no pescoço dele, eu esgano ele!”

O olhar desvairado estava agora nas espáduas largas interceptando a tela como um muro negro. Por um brevíssimo instante ficaram paradas em sua frente. Próximas, tão próximas. Sentiu a perna musculosa do homem roçar no seu joelho, esgueirando-se rápida. Aquele contato foi como ponte de alfinete num balão de ar. O menino foi-se descontraindo. Encolheu-se murcho no fundo da poltrona e pendeu a cabeça para o peito.

Quando as luzes se acenderam, teve um olhar para a poltrona vazia. Olhou para a mãe. Ela sorria com aquela mesma expressão que tivera diante do espelho, enquanto se perfumava. Estava corada, brilhante.

- Vamos, filhote?

Estremeceu quando a mão dela pousou no seu ombro. Sentiu-lhe o perfume. E voltou depressa a cabeça para o outro lado, a cara pálida, a boca apertada como se fosse cuspir. Engoliu penosamente. De assalto, a mão dela agarrou a sua. Sentiu-a quente, macia. Endureceu as pontas dos dedos, retesado: queria cravar as unhas naquela carne.

- Ah, não quer mais andar de mãos dadas comigo? Hein, filhote?

Ele inclinara-se, demorando mais do que o necessário para a dobrar a barra da calça rancheira.

- É que não sou mais criança.

- Ah, o nenenzinho cresceu? Cresceu? - Ela riu baixinho. Beijou-lhe o rosto. - Não anda mais de mão dada?

O menino esfregou as pontas dos dedos na umidade dos beijos no queixo, na orelha. Limpou as marcas com a mesma expressão com que limpava as mãos nos fundilhos da calça quando cortava as minhocas para o anzol.

Na caminhada de volta, ela falou sem parar, comentando excitada o enredo do filme. Explicando. Ele respondia por monossílabos.

- Mas que é que você tem, filho? Ficou mudo.

- Está me doendo o dente.

- Outra vez? Quer dizer que fugiu do dentista? Você tinha hora ontem, não tinha?

- Ele botou uma massa. Está doendo - murmurou, inclinando-se para apanhar uma folha seca. Triturou-a no fundo do bolso. E respirou abrindo a boca. - Como dói, pô.

- Assim que chegarmos você toma uma aspirina. Mas não diga, por favor, essa palavrinha que detesto.

- Não digo mais.

Diante da casa de Júlio, instintivamente ele retardou o passo. Teve um olhar para a janela acesa. Vislumbrou uma sombra disforme passar através da cortina.

- Dona Margarida.

- Hum?

- A mãe do Júlio.

Quando entraram na sala, o pai estava sentado na cadeira de balanço, lendo o jornal. Como todas as noites, como todas as noites. O menino estacou na porta. A certeza de que alguma coisa terrível ia acontecer paralisou-o atônito, obumbrado. O olhar em pânico procurou as mãos do pai.

- Então, meu amor, lendo o seu jornalzinho? - perguntou ela, beijando o homem na face. - Mas a luz não está muito fraca?

- A lâmpada maior queimou, liguei essa por enquanto - disse ele, tomando a mão da mulher. Beijou-a demoradamente. - Tudo bem?

- Tudo bem.

O menino mordeu o lábio até sentir gosto de sangue na boca. Como nas outras noites, igual. Igual.

- Então, filho? Gostou da fita? - perguntou o pai, dobrando o jornal. Estendeu a mão ao menino e com a outra começou a acariciar o braço nu da mulher.

- Pela sua cara, desconfio que não.

- Gostei, sim.

- Ah, confessa, filhote, você detestou, não foi? - contestou ela. - Nem eu entendi direito, uma complicação dos diabos, espionagem, guerra, máfia... Você não podia ter entendido.

- Entendi. Entendi tudo. - ele quis gritar e a voz saiu num sopro tão débil que só ele ouviu.

- E ainda com dor de dente! - acrescentou ela, desprendendo-se do homem e subindo a escada. - Ah, já ia esquecendo a aspirina!

O menino voltou para a escada com os olhos cheios de lágrimas.

- Que é isso? - estranhou o pai. - Parece até que você viu assombração. Que foi?

O menino encarou-o demoradamente. Aquele era o pai. O pai. Os cabelos grisalhos. Os óculos pesados. O rosto feio e bom.

- Pai...- murmurou, aproximando-se. E repetiu num fio de voz: - Pai...

- Mas meu filho, que aconteceu? Vamos, diga!

- Nada. Nada.

Fechou os olhos para prender as lágrimas. Envolveu o pai num apertado abraço.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 110 – 116.

Texto 15: O PEREGRINO

Chão rude, áspero, mais de pedregulhos. Um que outro bode ou cabra nas escarpas. O vento e os redemoinhos de folhas secas. Sobre os lajedos, ao meio-dia, modorravam os lagartos. Os casebres em distância de léguas. Seres em farrapos, as calças dos homens em tiras dos joelhos para baixo, olho da enxada ao ombro. As mulheres mal podendo apresentar-se: os restos de roupa remendados não cobriam bem as vergonhas. Esse o pudor com que elas se entremostravam, escondidas no umbral da porta para servir a caneca d'água, moringa na mão, olhos em terra. Nesse mundo Belarmino lavrava o roçado onde possível: o veio d'água, o poço barrento, que os músculos rijos aprofundavam no verão maior. Trabalhava o roçado em companhia do filho, até o dia em que a cobra, em mudança de pele, cega, muito veneno nas presas, picou o rapaz perto do buraco do antigo formigueiro sob a oiticica, única mancha permanente verde naquele mundo de cinzas.

O garrote de tira de pano no tornozelo, onde o beijo da pele já crescia duro e roxo. A vista empanada, quase sem luz, o delírio no fundo da tipóia:

- Água.

O ferro em brasa, que a própria mulher do filho trouxe da trempe de tijolos na cozinha. O gemido, contorções do corpo. A pele de fumo voltou a cobrir a ferida. Morreu três horas depois. Longe os vizinhos. Léguas e meia o mais próximo. Belarmino teve de ir até lá (o cachorro enrolava-se no chão sob a tipóia do morto). Trouxe outros seres em molambos e grunhidos. E a marcha fúnebre – tipóia oscilante presa à estaca de sabiá – se fez em direção ao distante arruado, onde havia a capela e o telheiro abatido do mercado.

No mais, a solidão da noite e dos seres. A viúva-menina, sem lágrimas. Duro mundo, carente de umidades. Muitas lições de renúncia. Tão trabalhados todos como a escarpa fendida e crestada pelo tempo, por onde subiam bodes e cabras.

- Ahn?

- Ô.

Eram as palavras, na noite que se comprimia, se fechava, vinda dos horizontes, da ramaria seca, de onde voavam bacurais. Da folhagem do imbuzeiro chegava o rasgo da coruja, sem que o mau agouro espantasse mais. Apenas o cachorro erguia as orelhas, consultava o imbuzeiro e latia, insistente.

- Te cala, bicho!

O menino chorava no berço de varas. A viúva-menina enfadava-se. Erguia-se, limpava com a mão o cisco ligado aos molambos do vestido (a nudez moça e magra contra a chama da trempe na cozinha ou à luz do dia) e servia o mingau de farinha ao filho.

Continuou a levar ao roçado o prato de comida ao sogro, naquele tamanho meio-dia, a colher de latão de través no amarrado do pano. O cachorro a acompanhava, desviando-se pelas veredas: o faro de um que outro preá, mais presente, em pulsações de narinas, no cair da tarde. Belarmino fincava a enxada no barro. Voltava a correr o indicador na testa para livrar-se do suor. Cuspia cuspo grosso. Deslocava-se do canto da boca e punha na pedra a masca de fumo. Sentava-se, benzia e iniciava o almoço.

Palavras poucas. Mais os pressentimentos e a compreensão das duras coisas do mundo. Tanto que ela não se assustou quando ele um dia pousou a mão áspera, de muitos calos, um casco, sobre a sua coxa magra. Antes deu-se, sem espanto. Um objeto. Sabia que os olhos dele já lhe varavam o vestido ralo à luz da trempe ou do dia. Entregou-se à sombra do oitizeiro, forrando-se com o próprio pano em que envolvia os pratos.

O cachorro, apoiado nas patas traseiras, orelhas sempre erguidas, foi a única testemunha, sem contar o anum, que teve vôo rasteiro de uma estaca para outra da cerca, ou o lagarto que correu entre folhas secas.

Ela pôs barriga, apareceram as olheiras. A falta de ar já não lhe permitia levar a comida ao roçado. Belarmino valia-se da própria trempe de tijolos sob o mesmo oitizeiro.

A notícia correu de boca em boca, de língua em língua, ouvidos apurados. Uma velha benzeu-se. No nono mês, o próprio Belarmino lhe fez o parto, panela d'água fervente na trempe da cozinha, os molambos molhados. O umbigo do filho ficou crescido pelo corte sem arte. E, assim, de grande umbigo, ele começava a engatinhar no chão de barro, o meio irmão já firme nas pernas, o volume da barriga (não perdia o vício de comer barro). Riam os dois, o cachorro entre eles brincando de esconder-se, tudo menino.

Um dia, bateu à porta do casebre o Peregrino. Grande chapéu de palha, o camisolão com o cordão de São Francisco, as alpercatas e o cajado. Pregava a Bíblia, os ensinamentos de Deus, em febre de vozeirão e chamas do inferno. As loucuras. A grande barba negra, partida ao meio, tremia. Já trazia notícia daquela mancebia e incesto.

Baixou os olhos diante do vestido da viúva-menina, que já se protegia no umbral da porta. Viu todos: Belarmino, o menino mais crescido, o filho do incesto, que engatinhava e ria sem dentes, o grande umbigo. Pediu pousada, que lhe foi dada na esteira de palha da sala. A noite caiu. Os mesmos seres sem palavras. Mais, em tom de voz e luta com as trevas, as andanças do Peregrino, o mundo de chão que lhe comera as sandálias.

– Este mundo de meu Deus! – dizia, abrangendo o todo num grande gesto.

Não teve recriminações bíblicas. Cessaram ali as chamas do pecado, das condenações eternas. Apagou-se o fogo do inferno. Talvez tivesse tido a intuição de que a palavra de Deus era pequena ou grande demais para compreender a necessidade e a solidão. A mão cabeluda, de unhas sujas, voltou a agradar a cabeça dos meninos. Agradeceu a dormida e o alimento. Apoiou-se ao cajado, e as suas sandálias voltaram a palmilhar os caminhos do mundo.

(MOREIRA CAMPOS. In: _____. *Dizem que os cães vêem coisa*. 2 ed. São Paulo: Maltese, 1993. p. 59-62.)

Texto 16: OS DOZE PARAFUSOS

No outro apartamento a cunhada velha – a megera – protegia a boca com os dedos ricos de anéis e dizia que a cunhada nova era doida. Já estivera internada no hospital para tratamento de choque. A megera girava na poltrona os grandes olhos brancos, rosto muito empoado, sempre em tom de segredo:

– Meu irmão é um mártir!

Referia-se aos ciúmes da outra, que era agitada. Atirava-se numa cadeira, tremia desesperadamente a perna, roendo as unhas: cuspiam pedaços de esmalte. De repente, erguia-se cantarolando, fazendo-se indiferente e superior, e apreciava repetir a frase:

– Acho-te uma graça! Acho-te uma graça!

A frase envolvia o marido e a amante recente. Encontrara-a pela primeira vez no escritório da agência de propaganda, para ser admitida ao emprego. O marido apresentara-as.

– Como vai a senhora?

– Olá.

O seu próprio silêncio, as reservas, o exame talvez demorado da minissaia, que não a constrangia, à outra: antes acendeu o cigarro no isqueiro, que o marido se apressara em apanhar entre os papéis da mesa.

– Obrigada.

O marido tinha muitas manhas, cavilações, improvisava-se rápido. Depois tornara-se cínico: um cinismo calmo e superior, naquela elegância dele, a roupa bem caída, a cabeleira longa na nuca cobrindo o colarinho. Fitava-a desafiador e irônico, contendo na boca aberta a fumaça azulada do cigarro: uma provocação. Apanhava a outra no automóvel, iam ao cinema, jantavam no restaurante da praia.

A perna agitava-se. Cuspia pedaços de esmalte das unhas:

– Acho-te uma graça!

Ela também agora ia dar uma de doida, de vampe. Entregava a cozinha à empregada nova, livrava-se do avental, o resto de roupa ensaboada das crianças ficava esquecido no tanque. Ele fosse comer no inferno! Não era criada dele, não. Então, só servia para criada? Ria, ria muito, por dentro do velho apartamento, de passagem mudando de lugar o jarro de flores, sem necessidade. Metia o vestido que lhe parecia o melhor, embora fosse um pouco espalhafatoso. Queria-o assim, o início dos seios à mostra, a carne alva pelo desuso. Teimava em puxar o decote em frente ao espelho: os seios de fora, num começo de sedução. Tentar os homens, embora soubesse, por antecipação, que sempre os temeria. Provocá-los. Que eles a seguissem, se postassem inquietos em frente ao apartamento, insistentes na esquina. Ela, difícil, fazendo-se ausente, esquecida, talvez um susto muito feminino, ao botar o pé na soleira da porta lá embaixo: *Hã!* Os homens sofrendo.

– Vá comer no inferno!

Iria ao cinema ou à sorveteria da praia. Já vestira a filha: a barra da pequena anágua, as calcinhas à mostra, as pernas rechonchudas. O filho também, na roupa melhor comprada na butik. Acompanhava-se sempre deles no ônibus, na sala de espera do dentista, no supermercado, onde eles disputavam o passeio no carrinho de compras. Sempre juntos, idéia de uma ninhada. Talvez se refugiasse neles. Em frente ao espelho, marcava com os próprios lábios o contorno do batom. Queria uma boca sensual, desbordada e vermelha. Lábios úmidos, lábios que sugam... chupam. Achava excessiva a imagem. Insistia em examinar-se, detinha-se nas pernas, que eram bem-feitas, apesar das varizes, o cabelo apanhado com graça. Sem esperar resposta, indagava dos filhos se estava bonita, e cantarolava. Empapava-se de perfume. Provocar os homens... ou o seu próprio homem? Queria desistir, tirar o vestido. Contorcia as mãos junto à porta. Sentia necessidade de voltar ao consultório de doutor Marcos. Pousar as mãos trêmulas, aqueles dedos terrivelmente incontrolados, sobre o aparelho de choque, e aliviar-se. Doutor Marcos não tinha grandes expansões. Mas lhe dizia que uma pessoa em estado normal dificilmente poderia suportar uma carga daquelas. Então ela chorava e se desculpava muito, sem saber onde pusera a bolsa, o lençinho de que necessitava. Doutor Marcos também se afligia, ajeitando com o indicador os óculos frouxos:

– Acalme-se, acalme-se.

Inútil a sorveteria na manhã de sol, absurdo o cinema, como num túnel, ausente. O marido e a amante se interpunham na tela, ocupavam o lugar dos artistas, cancelavam o enredo. Estariam num quarto qualquer de apartamento, num motel. Ela descia a minúcias, a iniciativas de que ele era pródigo com aqueles dedos longos e leves, de unhas polidas.

– Cínico!

O filho assustava-se:

– Hem?

– Nada.

Um dia na sala do apartamento tentara cuspir-lhe na cara. Babava de ódio. Alcançou-o no peito da camisa imaculada. Ele recuara na sua elegância. Valera-se do lenço, naturalmente marcado de batom, para limpar-se.

– Louca!

– Cretino!

Tomara a trancar-se no quarto, onde mordía o travesseiro: ele era encontrado amassado na cabeceira da cama e grudado de baba... ou de lágrimas? As crianças voltavam a afligir-se. Batiam na porta do quarto, insistentes:

– Mãe-ê, abra aqui. Abra.

– Me deixem, me deixem!

Abria a porta de repente e gritava para o marido que era preciso atirar álcool na roupa dele, naquele terno com que chegara da rua, desinfetá-lo. Porque estava contaminado pela puta com quem ele andava.

– Respeite seus filhos, idiota!

Numa dessas crises retirou os doze parafusos de uma das grades de ferro que protegiam as janelas do apartamento e saltou para a rua do oitavo andar do velho edifício. A grade ainda continuava recostada à parede, a réstia de sol sobre o monte dos doze parafusos bem arrumados, a um canto, para que ele visse. Ao lado, a chave de fenda, que deveria ter comprado no supermercado, porque era nova, a cadeira de que se servira. A grade, os parafusos, a cadeira, tudo ali. Testemunhas mudas na manhã neutra, o mesmo sol avançando sobre o tapete gasto, o escuro dos móveis empoeirados, o quadro impressionista sobre o divã. Por que preferira a grade, quando teria outras soluções? O esforço deveria ter sido enorme. Os parafusos eram velhos e bem atarraxados. Alguém lhe examinara os dedos: dilacerados, feridos, sobras de esmalte nas unhas. Pedira à senhora do apartamento vizinho que lhe ficasse com os filhos enquanto ia à rua. Entregara-lhes os brinquedos. Eram muitas as indagações e incoerências. Bilhete nenhum, a não ser a descrição absurda e incompleta de um sonho escondida na velha bolsa dentro do guarda-roupa. Talvez se destinasse ao psiquiatra.

No outro apartamento a cunhada – a megera – insistia em girar os olhos, muito empoada, protegendo a boca com os dedos ricos de anéis. Afirmava que ela sempre fora exaltada, muito exaltada. Estivera em tratamento na casa de saúde:

– Meu irmão foi um mártir!

MOREIRA CAMPOS. *Dizem que os cães vêem coisa*. 2 ed. São Paulo: Maltese, 1993. p. 81-85.

Texto 17: BETSY

Betsy esperou a volta do homem para morrer.

Antes da viagem ele notara que Betsy mostrava um apetite incomum. Depois surgiram outros sintomas, ingestão excessiva de água, incontinência urinária. O único problema de Betsy até então era a catarata numa das vistas. Ela não gostava de sair, mas antes da viagem entrara inesperadamente com ele no elevador e os dois passearam no calçadão da praia, algo que ela nunca fizera.

No dia em que o homem chegou, Betsy teve o derrame e ficou sem comer. Vinte dias sem comer, deitada na cama com o homem. Os especialistas consultados disseram que não havia nada a fazer. Betsy só saía da cama para beber água.

O homem permaneceu com Betsy na cama durante toda a sua agonia, acariciando o seu corpo, sentindo com tristeza a magreza das suas ancas. No último dia, Betsy, muito quieta, os olhos azuis abertos, fitou o homem com o mesmo olhar de sempre, que indicava o conforto e o prazer produzidos pela presença e pelos carinhos dele. Começou a tremer e ele a abraçou com mais força. Sentindo que os membros dela estavam frios, o homem arranjou para Betsy uma posição confortável na cama. Então ela estendeu o corpo, parecendo se espreguiçar, e virou a cabeça para trás, num gesto cheio de langor. Depois esticou o corpo ainda mais e suspirou, uma exalação forte. O homem pensou que Betsy havia morrido. Mas alguns segundos depois ela emitiu outro suspiro. Horrorizado com sua meticulosa atenção o homem contou, um a um, todos os suspiros de Betsy. Com o intervalo de alguns segundos ela exalou nove suspiros iguais, a língua para fora, pendendo do lado da boca. Logo ela passou a golpear a barriga com os dois pés juntos, como fazia ocasionalmente, apenas com mais violência. Em seguida, ficou imóvel. O homem passou a mão de leve no corpo de Betsy. Ela se espreguiçou e alongou os membros pela última vez. Estava morta. Agora, o homem sabia, ela estava morta.

A noite inteira o homem passou acordado ao lado de Betsy, afagando-a de leve, em silêncio, sem saber o que dizer. Eles haviam vivido juntos dezoito anos.

De manhã, ele a deixou na cama e foi até a cozinha e preparou um café puro. Foi tomar o café na sala. A casa nunca estivera tão vazia e triste.

Felizmente o homem não jogara fora a caixa de papelão do liquidificador. Voltou para o quarto. Cuidadosamente, colocou o corpo de Betsy dentro da caixa. Com a caixa debaixo do braço caminhou para a porta. Antes de abri-la e sair, enxugou os olhos. Não queria que o vissem assim.

FONSECA, Rubem. In: _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-10.

Texto 18: CIDADE DE DEUS

O nome dele é João Romeiro, mas é conhecido como Zinho na Cidade de Deus, uma favela em Jacarepaguá, onde comanda o tráfico de drogas. Ela é Soraia Gonçalves, uma mulher dócil e calada. Soraia soube que Zinho era traficante dois meses depois de estarem morando juntos num condomínio de classe média alta da Barra da Tijuca. Você se importa?, Zinho perguntou, e ela respondeu que havia tido na vida dela um homem metido a direito que não passava de um canalha. No condomínio Zinho é conhecido como vendedor de uma firma de importação. Quando chega uma partida grande de droga na favela, Zinho some durante alguns dias. Para justificar sua ausência Soraia diz, para as vizinhas que encontra no playground ou na piscina, que o marido está viajando pela firma. A polícia anda atrás dele, mas sabe apenas o seu apelido, e que ele é branco. Zinho nunca foi preso.

Hoje à noite Zinho chegou em casa depois de passar três dias distribuindo, pelos seus pontos, cocaína enviada pelo seu fornecedor em Puerto Suarez e maconha que veio de Pernambuco. Foram para a cama. Zinho era rápido e rude e depois de foder a mulher virava as costas para ela e dormia. Soraia era calada e sem iniciativa, mas Zinho queria ela assim, gostava de ser obedecido na cama como era obedecido na Cidade de Deus.

“Antes de você dormir posso te perguntar uma coisa?”

“Pergunta logo, estou cansado e quero dormir, amorzinho.”

“Você seria capaz de matar uma pessoa por mim?”

“Amorzinho, eu mato um cara porque ele me roubou cinco gramas, não vou matar um sujeito que você pediu? Diz quem é o cara. É aqui do condomínio?”

“Não.”

“De onde é?”

“Mora na Taquara.”

“O que foi que ele te fez?”

“Nada. Ele é um menino de sete anos. Você já matou um menino de sete anos?”

“Já mandei furar a bala as palmas das mãos de dois merdinhas que sumiram com uns papelotes, pra servir de exemplo, mas acho que eles tinham dez anos. Por que você quer matar um moleque de sete anos?”

“Para fazer a mãe dele sofrer. Ela me humilhou. Tirou o meu namorado, fez pouco de mim, dizia para todo mundo que eu era burra. Depois casou com ele. Ela é loura, tem olhos azuis e se acha o máximo.”

“Você quer se vingar porque ela tirou o seu namorado? Você ainda gosta desse puto, é isso?”

“Gosto só de você, Zinho, você é tudo para mim. Esse merda do Rodrigo não vale nada, só sinto desprezo por ele. Quero fazer a mulher sofrer porque ela me humilhou, me chamou de burra na frente dos outros.”

“Posso matar esse puto.”

“Ela nem gosta dele. Quero fazer essa mulher sofrer muito. Morte de filho deixa a mãe desesperada.”

“Está bem. Você sabe onde o menino mora?”

“Sei.”

“Vou mandar pegar o moleque e levar para a Cidade de Deus.”

“Mas não faz o garoto padecer muito.”

“Se essa puta souber que o filho morreu sofrendo é melhor, não é? Me dá o endereço. Amanhã mando fazer o serviço, a Taquara é perto da minha base.”

De manhã bem cedo Zinho saiu de carro e foi para a Cidade de Deus. Ficou fora dois dias. Quando voltou, levou Soraia para a cama e ela docemente obedeceu a todas as suas ordens. Antes de ele dormir, ela perguntou, “você fez aquilo que eu pedi?”

“Faço o que prometo, amorzinho. Mandei meu pessoal pegar o menino quando ele ia para o colégio e levar para a Cidade de Deus. De madrugada quebraram os braços e as pernas do moleque, estrangularam, cortaram ele todo e depois jogaram na porta da casa da mãe. Esquece essa merda, não quero mais ouvir falar desse assunto”, disse Zinho.

“Sim, eu já esqueci.”

Zinho virou as costas para Soraia e dormiu. Zinho tinha um sono pesado. Soraia ficou acordada ouvindo Zinho roncar. Depois levantou-se e pegou um retrato de Rodrigo que mantinha escondido num lugar que Zinho nunca descobriria. Sempre que Soraia olhava o retrato do antigo namorado, durante aqueles anos todos, seus olhos se enchiam de lágrimas. Mas nesse dia as lágrimas foram mais abundantes.

“Amor da minha vida”, ela disse, apertando o retrato de Rodrigo de encontro ao seu coração sobressaltado.

FONSECA, Rubem. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-13.

Texto 19: A PORTA

O essencial é não transpor a porta. Não abri-la. Permanecer ali, diante dela, encarando-a de rijo com todas as suas possibilidades de porta. Fechada. A lingüeta no furo exato, encaixada. A horizontalidade da maçaneta na devida posição do equilíbrio justo. Nada que possa alterar o estado pleno de funcionamento. Nenhuma rotação desarticuladora. Nem o rangido das dobradiças, ou o oscilar dos pinos verticais com os extremos arredondados à feição de gota d'água. Porta simplesmente. Não ceder à tentação das frestas que a madeira ressequida fizera surgir junto às aduelas e ao piso, da grossura de um dedo quase. Frestas, redução de sua potencialidade de porta. Escapar-lhes ao jeito insinuante de seres contraditórios, resistir-lhes ao convite de uma penetração aguçada por curiosidade repontada ao movimento involuntário da memória. Estancar todos os ímpetos diante da superfície polida, opaca, manchada de dedos. Placa de cedro, talvez, ou de imbuia, com seus veios em cunha, ou desorientados, nervosos, às vezes, em que vestígios de nós definiam olhos demoníacos, em meio a algum rosto rajado. Focinho. À idade do tronco na recriação de hipotéticas jubas. Manter assim as mãos espalmadas sobre a almofada. Quando muito um ligeiro movimento, mas sem ruído, permitindo aos dedos um rápido contato com as molduras, ou a pressão mais enérgica nas espessas cantoeiras. Mãos dilatadas, amplitude máxima dos dedos curtos e grosseiros, broncos, de unhas moles irregulares. Tentativa de integração naquilo que é porta. Mas o desejo de nunca ultrapassar o limite de alguns milímetros.

– Mais um prato, Alice, temos visita!

A mesma frase, as mesmas palavras, mas com outra inflexão, bastariam para arrancá-lo do torpor que o dominara ao encarar o grupo à espera do jantar. E nunca se destrói o ódio? Nunca se extirpa o sarcasmo na frase feita com intenções mal acobertadas? Sempre a carga demolidora no gesto visual, o desprezo no ato comum? A empregada, nova na casa, olhou-o também com tique aborrecido nas pálpebras e no canto dos olhos, fundindo às suas as emoções do ambiente. De que valeria uma identificação para restabelecer um princípio de autoridade, de hierarquia? Puro desgaste de energias quando na sala imensa um olhar rígido, maciço, um olhar monstruoso concentrando várias faces, conjunto de muitas lentes a convergirem raios para um só ponto. A mãe, ligeiramente dobrada para a frente, equilibrando a cadeira de balanço com os braços estendidos, o irmão mais moço esparramado no banco de palha, cigarro na boca e bochechas luzidias com os cabelos empastados, a tia solteirona, dura, ressequida, obtusa como todas

as solteironas, expelindo complexos nos dedos magros ocupados com uma agulha em trabalho infinito, o irmão mais velho, pequena calva, no sofá ao lado da mulher, reproduzindo nos movimentos e na roupa os ideais paternos, a cunhada, grávida, de rosto inexpressivo, arredondado, os cabelos curtos, raspados acima da nuca, mas contagiada pelo espírito do clã. E à sua frente, do outro lado da mesa, surpreendido no instante em que abria uma gaveta, o pai. A calva reluzente no alto emendando com a testa, o cabelo meio ralo lateralmente, aparado com a precaução de não alterar o volume que sempre lhe foi grato, de modo a recompor o efeito duplamente triangular do rosto, que afilava para o queixo e para a frente. Nada nas roupas poderia indicar um tempo irreversível. Sempre a camisa justa, sem rugas, sempre a calça com vincos nitidamente marcados, arestas de algum sólido, que nem as oscilações do joelho alteravam. Não teria outra coisa a lhe dizer? Os dedos se apóiam num espaldar e impedem o movimento de avanço já esboçado. Atingir o quarto, além do corredor, na ala esquerda, era a única idéia. Bastaria contornar a mesa, já que o alimento não o atraía, e ganhar o corredor em cotovelo, sucessão de portas para os cômodos rodeando o pátio interno. Estender-se na cama com a face encravada no travesseiro enquanto os membros retesados lhe dariam a feição de crucificado em madeiro oblongo. E dormir um sono compacto, inerte, sono de múmia temporária, sono sem vísceras nem alma, sono metálico. Mas, havia a mesa a contornar, a figura junto à gaveta, e o feixe de olhos a queimar-lhe o corpo com a intensidade de ondas invisíveis. Uma palavra, apenas, dita por ele, e provocaria o tumulto propício a um reatamento, ainda que entremeado de insultos. Mas sempre haveria lugar para uma expressão mais rude, um gesto mais desenvolto, a coragem de readquirir um domínio seu, mesmo contra a vontade de todos, e a sua própria. Não um estranho introduzindo a presença intrusa, importuna, e sim o *dono de certa parcela* tomando posse apesar da hostilidade afirmada sem disfarces. E essa palavra? De onde a arrancaria? Da saraivada que lhe assomava à boca, qual delas serviria? “- Dormir”. Inútil, ridícula. Perceberiam, acaso, o dormir como ele o sentia? – “Imbecis”. Para isso voltara, para, num arremedo infantil, lançar a pedrada moleque, e mostrar a língua em contrafação simiesca da face? “Voltei”. Desnecessária, pela evidência. Reconhece que qualquer uma produziria o efeito previsto, e conclui que o que desejava evitar era esse mesmo efeito. Por que viera, então? Sonhara com rompantes de ternura? Nunca! Ponto por ponto recompusera a acolhida, e não houvera a intromissão do elemento surpresa. Por que viera, então? Por que vai um homem a caminho de sua danação com a lucidez do suicida? Passo sobre passo com a intenção firme de desistência, não pôde evitar sua presença ali. Como é sólido esse espaço, como é denso o ar triturado pelo corpo lento no caminho para a varanda aberta. É necessário recorrer ao acúmulo de energias extremas disponíveis em um músculo para deslocar a perna, e duplicá-las para mover a outra. Romper com os braços uma consistência de pedra e impulsionar o peito em uma ansiedade de golpes e colisões constantes. Quase ultrapassada a figura do pai. Restam os outros. Estranha matéria precipitada pela condensação de fluxos visuais. A varanda! A varanda! Sob a sola chia o tapete resistindo à pressão sobre as fibras, que se vergam em atropelo para retornar à vertical com estalidos inaudíveis e minúsculos chicotes. Mais um pouco e a rigidez ambiente se modifica, atuando apenas nas costas, e imprimindo-lhe a celeridade suficiente com que, mais desenvolto, possa atingir a abertura. Já não os vê. Presente-os apenas, pelo atrito dos assentos ao girar dos corpos com que lhe acompanham a trajetória. A varanda! Talvez fosse esse chão ali, três degraus abaixo, o motivo de sua vinda. O quintal profundo, separado do pátio interno, para onde dão as janelas do quarto, por uma cerca de bambu cravada na terra, e cortada à altura de um homem. Seixos acumulados criam a idéia de embasamento, e pequenos reflexos faíscam em pontos brilhantes. Desce os degraus. Mamões miúdos se apertam protegidos por folhas largas. Bananeira. Tamarineiro. Pé de carambola. Mangueira velha, gigante, a copa longínqua, no alto, bem lá em cima, acima da janela do sótão, enfiada entre as duas águas do telhado. E no fundo, além do muro divisório, já em outro lote, a linha erecta de uma palmeira e seu capitel imóvel na ausência de vento. Talvez esse chão o atraísse. Sem reminiscências, sem incidentes de infância (ali nascera), sem perturbações afetivas. Chão, apenas. Um pouco seu. E no cansaço, melhor do que outro qualquer para acolhê-lo. A terra cede ao seu peso. A grama se inclina. Sob a quaresma recolhe pétalas soltas. Debruça-se no pequeno tanque e perturba o reflexo lunar da face com a agitação dos dedos na água. À profundidade de um palmo, a camada tênue de um musgo quase translúcido cobrindo a laje de pedra. E os outros, lá dentro, na mesma atitude; não ouvira um só movimento ou palavra. Ficaria ali a noite toda, o dia seguinte, os meses, os anos? À beira do tanque, encarando o casal de crianças de pedra, bochechudas e felizes sob um guarda-sol de cimento e placas de esmalte coloridas? Não, não vale a pena rememorar incidentes e explosões que cavaram ou aprofundaram a distância entre ele e os outros. Nem elaborar hipóteses que possam justificá-los a seus olhos, e inverter a sua condição de vítima na de confessor todo-poderoso para absorver culpas não ouvidas. Violara as leis deles, de tranqüilidade e ordem duas vezes seculares, ao não aceitar o que fora assentado sobre a rapina, e continuava sendo, num mecanismo bem mais complexo, agora, com a vantagem de estar fixado já em algo que implicava uma determinação vinda não se sabe de onde. E foram tão duras as palavras ditas, e descobriram-se neles ímpetos tão selvagens (de onde vinham, de onde?) que a resposta foi essa de há pouco, numa incrível subversão afetiva. Pouco importam os detalhes, e ao seu feito rebelde bastava o instante ali, irresoluto. De que sangue fora feito? Que esferas demoníacas se conjugaram no ato em que foi gerado? Longe deles, longe da cadeia de sobrenomes justapostos que lá dentro velava pela integridade desses elos, não lhe fora melhor a sorte. Olha o céu. Claro. Pontilhado. Calmo. Calmo, agora. E ele já conheceu outras noites

de desespero e sordidez, impelido pela fome. A sordidez de um remanso que se olha com desprezo de si mesmo. Mas afugentar as idéias. As mãos. Essas mãos pouco hábeis em permanecer além-muros, fiéis à mente em ebulição. Contorna a cerca de bambu e pensa em atingir o parapeito da janela de um salto. Mede a distância, e desanima ao tomar consciência da solução furtiva. No centro, com a moldura da faixa cimentada a se apertar rente às paredes, o jardim cuidado. Algum tempo, oco, a estraçalhar folhas, a untar os dedos com a resina expelida, e a trincar algum talo que lhe inunda a língua de cica. Bruscamente toma distância e sôfrego, durante o salto, arqueia os braços e engancha-os no parapeito do quarto. Um esforço a mais e estaria lá dentro, mas imobiliza-se. Os pés já não tocam o chão. Pendente o corpo e o ante-braço dolorido pela quina de mármore. A posição ideal do instante insolúvel. Vaga sombra colada a um muro, fantasma de si mesmo, semi-vivo, ainda, por ação da gravidade. Entre os olhos e o muro, a distância de uma vida. E agora? E agora? E agora? (deixis ou expressão cristalizada?)

E depois? E depois? Sabe que o essencial é não transpor a porta. Não abri-la. Permanecer ali diante dela, encarando-a de rijo com todas as suas possibilidades de porta. Fechada. Mas os dedos escorregam na madeira, e um ranger de pinos ressoa em sua indecisão.

– Mais um prato, Alice, temos visita!

RAWET, Samuel. *Contos de imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

Texto 20: GRINGUINHO

Chorava. Não propriamente o medo da surra em perspectiva, apesar de roto o uniforme. Nem para isso teria tempo a mãe. Quando muito uns berros em meio à rotina. Tiraria a roupa; a outra, suja, encontraria no fundo do armário, para a vadiagem. Ao dobrar a esquina tinha a certeza de que nada faria hoje. Os pés, como facas alternadas, cortavam o barro de pós-chuva. A mangueira do terreno baldio onde caçavam gafanhotos, ou jogavam bola, tinha pendente a corda do balanço improvisado. Reconheceu-a. Fora sua e restara da forte embalagem que os seus trouxeram. Ninguém na rua. Os outros decerto não voltaram da escola ou já almoçavam. Ninguém percebeu-lhe o choro. A vizinha sorriu ao espantar o gato enlameado da poltrona da varanda. Conteve o soluço ao empurrar o portão. Com a manga esfregava o rosto marcando faixas de lama na face. Brilhavam ainda da chuva as folhas do ficus. Olhou a trepadeira. Novinha, mas já quase passando a janela. Na sala hesitou entre a cozinha e o quarto. A mãe de lenço à cabeça estaria descascando batatas ou moendo carne. Despertara-lhe a atenção ao lançar os livros sobre a cômoda. Que trocasse as roupas e fosse buscar cebolas no armazém. Nada mais. Nem o rosto enfiara para ver-lhe o ar de pranto e a roupa em desalinho. À entrada do quarto surpreendeu o blá-blá do caçula que, olhos no teto, tocava uma harpa invisível. Era-lhe estranha a sala, quase estranhos, apesar dos meses, os companheiros. Os olhos no quadro-negro espremiavam-se como se auxiliassem a audição perturbada pela língua. Autômato, copiava nomes e algarismos (a estes, compreendia), procurando intuir as frases da professora. Às vezes perdia-se em fitá-la. Dentes incisivos salientes, os cabelos lembrando chapéus de velhas múmias, os lábios grossos. Outras, rodeava os olhos pelas paredes carregadas de mapas e figurões. A janela lembrava-lhe a rua onde se sentia melhor. Podia falar pouco. Ouvir. Nem provas nem arguições. O apelido. Amolava-o a insistência dos moleques. Esfregou ante o espelho os olhos empapuçados. Ontem rolara na vala com Caetano, após discussão. Atrapalhou o jogo. O negrinho cresceu em sua frente no ímpeto de derrubá-lo.

Gringuinho burro!

Ajeitou sobre a cama o uniforme. A lição não a faria. Voltar à mesma escola, sabia impossível também. Por vontade, a nenhuma. Antigamente, antes do navio, tinha seu grupo. Verão, encontravam-se na praça e atravessando o campo alcançavam o riacho, onde nus podiam mergulhar sem medo. À chatura das lições do velho barbudo (de mão farta e pesada nos tapas e beliscões) havia o bosque como recompensa. Castanheiros de frutos espinhentos e larga sombra, colinas onde o corpo podia rolar até a beira do caminho. Framboesas que se colhiam à farta. Cenoura roubada da plantação vizinha. A voz da mãe repetia o pedido de cebolas. Coçar de cabeça sem vontade. No inverno havia o trenó que se carregava para o montante, o rio gelado onde a botina ferrada deslizava qual patim. Em casa a sopa quente de beterrabas, ou o fumar de repolhos. Sentava-se no colo do avô recém-chegado das orações e repetia com entusiasmo o que aprendera. Onde o avô? Gostava do roçar da barba na nuca que lhe fazia cócegas, e dos contos que lhe contava ao dormir. Sempre milagres de homens santos. Sonhava satisfeito com a eternidade. A voz do avô era rouca, mas boa de se ouvir. Mais quando cantava. Os olhos no teto de tábuas, ou acompanhando a chaminé do fogão, a melodia atravessava-lhe o sono. Hoje entrara tarde na sala. Não gostava de chamar a atenção sobre si, mas teve que ir à mesa explicar o atraso. Cinqüenta pares de olhos fixos em seus pés que tremiam. O pedido de cebolas veio mais forte. Gargalhada maciça em contraponto aos titubeios da boca, olhos e mãos. A custo conteve as lágrimas quando tomou o

lugar. Chorara assim quando no primeiro sábado saiu de boné com o pai em direção à sinagoga. Caetano, Raul, Zé Paulo, Betinho, fizeram coro ao fim da rua repetindo em estribilho, *o gringuinho*. Suspenso o chocalho deparou com os olhos do irmão nos seus. Blá-blá. Sorriso mole. Sentara-se. Abriu o livro na página indicada, tentando, como cego, para entrar no compasso da leitura. Nem às figuras se acostumara, nem às histórias estranhas para ele, que lia aos saltos. *Fala gringuinho*. Viera de trás a voz, grossa, de alguém mais velho. *Fala gringuinho*. Insistia. Ao girar o pescoço na descoberta da fonte fora surpreendido pela ordem de leitura. Olhou os dentes aguçados insinuando-se no lábio inferior como para escapar. Explicar-lhe? Como? Mudo curvou a cabeça como gato envergonhado por diabrura. Era-lhe fácil a lágrima. Lembrou um domingo. Enfiou-se pelo pátio com Raul que o chamara à sua casa. No fundo do quintal cimentado, sob coberta, dispusera os dois times de botões. Da copa o barulho, ainda, de talheres, fim do ajantarado. Chamaram. A mãe cortou o melão e separou duas fatias. Raul agradeceu pelos dois. “Ah! É o gringuinho!” Expelida pelo nariz a fumaça do cigarro, o pai soltara a exclamação. Quase o sufoca a fruta na boca. Os tios concentraram nele a atenção. Parecia um bicho encolhido, jururu, paralisado, as duas mãos prendendo nos lábios a fatia. “*Fala gringuinho!*”. Coro. *Fala gringuinho*. Solo. *Fala gringuinho*. Coro. *Fala gringuinho*. Novamente as vozes atrás da carteira. Da outra vez correria como acuado em meio a risos. Recolhido no quarto desabafou no regaço da mãe. Blá-blá. Agitar do chocalho. Um cheiro de urina despertara-o da modorra. Um fio escorria da fralda no lençol de borracha. *Fala gringuinho*. Sentiu-se crescer e tombar para trás a cadeira. Em meio à gritaria a garra da velha suspendeu-o amarrotando a camisa. Cercado, alguns de pé sobre as mesas, recolheu-se à mudez expressiva. Da vingança intentada restara a frustração que se não explica por sabe-la impossível. Blá-blá! A poça de urina principiava a irritá-lo e após esperneios o irmão arrematou em choro arrastado. Agitou o chocalho novamente, com indiferença, olho na rua. O matraqueado aumentara o choro. Não percebeu a entrada da mãe. Sem olhá-lo recolheu o irmão no embalo. Tirou da gaveta a fralda seca, e entre o ninar e o gesto de troca passou-lhe a descompostura. Insistiu no pedido do armazém. Ele tentou surpreender-lhe o olhar, conquistar a inocência a que tinha direito. Depois gostaria de cair-lhe ao colo, beijá-la e contar tudo, na certeza de que lhe seria dada a razão. Mas nada disso. Recolhendo os níqueis procurou a porta. Traria as cebolas. E não contaria que ao ser repreendido na escola, na impotência de dar razões, quando a velha principiou a amassar-lhe a palma da mão com a régua negra e elástica, não se conteve e esmurrou-lhe o peito rasgando o vestido. Quando atravessou o portão acelerou a marcha impelido pelo desejo de ser homem já. Julgava que correndo apressaria o tempo. Seus pés saltavam no cimento molhado, como outrora deslizavam, com as botinhas ferradas, pelo rio gelado no inverno.

RAWET, Samuel. *Contos de imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)