

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO
SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

SUSIE MIDORI DOS SANTOS SATO SANTANA

**UM ESTUDO SOBRE AS MARCAS DE ORALIDADE
EM *CONTOS NOVOS*, DE MÁRIO DE ANDRADE.**

SUSIE MIDORI DOS SANTOS SATO SANTANA

UM ESTUDO SOBRE AS MARCAS DE ORALIDADE EM *CONTOS NOVOS*, DE MÁRIO DE ANDRADE.

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do(a) Prof^a Dr^a Maria Emília Borges Daniel

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

SUSIE MIDORI DOS SANTOS SATO SANTANA

UM ESTUDO SOBRE AS MARCAS DE ORALIDADE EM *CONTOS NOVOS*, DE MÁRIO DE ANDRADE.

APROVADA POR:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Emília Borges Daniel
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul- UFMS

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul- UFMS

Prof^ª. Dr^ª. Arlinda Cantero Dorsa
Universidade Católica Dom Bosco- UCDB

Campo Grande, MS, 21 de março de 2011.

DEDICATÓRIA

Para meu marido que me apoiou e me mostrou o exemplo da persistência.

Para minha mãe que com amor, me ensinou a perseverança e o caminho da vida.

AGRADECIMENTOS

Minha grande homenagem e meu sincero agradecimento:

a Deus, pela privilégio e a oportunidade de aprender;

à Professora Dr^a. Maria Emília Borges Daniel, que orientou com paciência, competência e muito carinho a elaboração deste trabalho;

aos professores Rauer Ribeiro Rodrigues e Geraldo Vicente Martins pelas grandes contribuições para o enriquecimento deste trabalho por ocasião do Exame de Qualificação;

à Coordenação do Programa de Mestrado em Estudo de Linguagens pelos ensinamentos e o amparo recebido;

ao marido Zalmen, pela paciência, dedicação, incentivo e grande apoio neste momento tão importante de minha vida;

aos meus pais, meu querido irmão e amados familiares pela confiança recebida;

ao estimado primo Ricardo pelo grande incentivo e auxílio;

aos amigos de trabalho e a direção do Colégio Harmonia pela compreensão e pela grande ajuda nos momentos de necessidade;

aos meus alunos que incentivaram, compreenderam e torceram para a finalização desta pesquisa.

Enfim, a todos que incentivaram, e participaram direta ou indiretamente da conclusão deste trabalho.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| RESUMO | 08 |
| ABSTRACT | 09 |
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I | 00 |
| SONDANDO A MINA DE OURO: MÁRIO DE ANDRADE E AS QUESTÕES DE LINGUAGEM E A LÍNGUA..... | 14 |
| 1.1 Breve contextualização: vida, época e obra de Mário de Andrade..... | 14 |
| 1.2 Mário de Andrade e as questões de linguagem e língua | 19 |
| 1.3. Apresentação das principais obras | 23 |
| 1.4 Contos Novos..... | 25 |
| CAPÍTULO II | 00 |
| À PROCURA DAS PEDRAS PRECIOSAS: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS | 30 |
| 2.1 Enunciação e enunciado | 30 |
| 2.1.1 Enunciação e estilo | 35 |
| 2.1.2 Marcas da enunciação no enunciado | 37 |
| 2.2 Narrativa oral e narrativa escrita: a narrativa literária..... | 39 |
| 2.2.1 Planos da narrativa literária: narração, discurso, história..... | 39 |
| 2.2.2 O autor, o narrador e o interlocutor no texto narrativo literário | 40 |
| 2.2.3 As marcas do autor, do narrador e do interlocutor no texto narrativo..... | 43 |
| 2.2.4 Formas de narrar o discurso dos interlocutores (personagens) | 44 |
| 2.3 Variedades Linguísticas | 50 |
| 2.4 Modalidades Linguísticas | 53 |
| 2.4.1 Características gerais da língua falada | 55 |
| 2.4.2 Língua falada – língua literária | 58 |
| 2.5 O conto como parte de um <i>domínio discursivo</i> | 60 |
| 2.5.1 Configuração do domínio discursivo do conto..... | 60 |
| 2.5.2 Breve percurso de constituição do conto no domínio discursivo | 63 |
| 2.6 Opção metodológica da pesquisa | 68 |

| | |
|---|-----------|
| Capítulo III | 00 |
| A EXIBIÇÃO DO TESOIRO: O PAPEL DAS MARCAS DE ORALIDADE | 70 |
| 3.1 Análise de “Vestida de preto” | 71 |
| 3.1.1 Resumo..... | 72 |
| 3.1.2 Forma de construção e estilo | 72 |
| 3.1.3 Análise das marcas da oralidade presentes nos discursos das personagens..... | 74 |
| 3.1.3.1 Discurso do narrador-personagem..... | 75 |
| 3.1.3.2 Discurso indireto livre | 77 |
| 3.1.3.3 Discurso indireto..... | 80 |
| 3.1.3.4 Discurso direto | 81 |
| 3.2 Análise de “O ladrão” | 83 |
| 3.2.1Resumo | 83 |
| 3.2.2 Forma de construção e estilo | 83 |
| 3.2.3 Análise das marcas da oralidade presentes nos discursos das personagens..... | 84 |
| 3.2.3.1 Discurso do narrador-personagem..... | 85 |
| 3.2.3.2 Discurso direto | 86 |
| 3.2.3.3 Discurso indireto livre | 87 |
| 3.3 Breve apresentação dos resultados da análise..... | 87 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 89 |
| REFERÊNCIAS..... | 91 |
| ANEXOS..... | 97 |

RESUMO

A pesquisa estuda a representação das marcas de oralidade em *Contos Novos*, de Mário de Andrade, com vistas a analisar a questão da expressividade da oralidade e o efeito estilístico obtido por meio desse recurso. Tomou-se como hipótese o pressuposto de que os textos estudados incorporam certas condições e marcas da língua falada. A pesquisa foi orientada por parâmetros teórico-metodológicos fornecidos pela Linguística Textual, levando em consideração a perspectiva dos estudos relativos à fala e à escrita nessa área de conhecimento. Os dados analisados demonstram que Mário de Andrade faz *uso literário* da língua, e que a expressividade da oralidade foi usada por ele como um artefato. Para criá-lo, Mário vale-se dos recursos oferecidos pela língua portuguesa. Além das marcas de oralidade presentes nos discursos das personagens, o autor ainda faz uso dos discursos direto, indireto, discurso do narrador-personagem e indireto livre. A pesquisa revelou, enfim, que nos contos analisados, “Vestida de preto” e “O ladrão”, Mário de Andrade, por meio do trabalho com a expressividade da oralidade, incorpora certas condições e marcas da língua falada.

Palavras-chave: Linguística textual; Estilística; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

The research studies the orality marks in *Contos Novos*, from Mario de Andrade, with views to analyze the subject of the expressiveness of the orality and the stylistic effect obtained by that resource. It was taken as hypothesis the presupposition that the texts studied incorporate some conditions and marks from the spoken language. The research was guided by theoretical-methodological parameters supplied by the Text Linguistics, considering the perspective of the studies related to speaking and writing in this knowledge area. The analyzed data demonstrate that Mario de Andrade uses the *literacy use* of the language, and the expressiveness of the orality was used by him as an artifact. In order to do that, Mario uses the resources offered by the Portuguese language. Besides the orality marks present in the characters' speeches, the author also uses the indirect speech, direct speech, character's narrator's speech and the free indirect speech. The research finally revealed that in the short stories analyzed, "Vestida de preto" and "O ladrão", Mario de Andrade incorporates through the work of expressiveness of orality, some conditions and marks from the spoken language.

Key Words: Text Linguistics; Stylistic, Brazilian Literature.

INTRODUÇÃO

A Semana de Arte Moderna alterou o cenário da Literatura Brasileira, e a reflexão crítica sobre a linguagem foi uma das características essenciais do Movimento. Mário de Andrade foi um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna e, segundo Bosi (1978, p. 392), “soube conjugar uma vida de intensa criação literária com o estudo apaixonado da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro”.

Na década de 20, Mário de Andrade lança seu projeto: a deliberada estilização da **língua falada**, mas é severamente atacado pelo uso “exagerado” do artifício.

Com o tempo,

O intenso nacionalismo da década de 20 é substituído pelo bom senso do conhecedor da norma brasileira, sempre e coerentemente envolvido num projeto de definição da entidade nacional. A definição de uma variedade brasileira de língua portuguesa constitui parte desse projeto. (PINTO, 1994, p. 66).

Mário de Andrade foi um grande estudioso da língua. Defendeu sua função social (ANDRADE, 1972, p. 207-208) e tinha tão claro seu valor no Brasil, que nos primórdios de sua atividade como pesquisador sobre questões de linguagem e língua, utilizava algumas estratégias para se referir à língua falada no Brasil: ele a chamava de *brasileiro*, *língua brasileira* ou *linguagem brasileira* (PINTO, 1994, p. 64).

Acrescenta-se ainda que a língua é instrumento de interação e comunicação, mas seu papel ultrapassa tais funções, pois ela serve ainda para a criação artística. Para Mário, era muito claro

que não é a mesma coisa escrever uma comunicação sobre a moléstia de Chagas uma poesia de amor. (ANDRADE, 1972, p. 213).

Houve dois momentos nas obras de Mário: as obras com o uso “exagerado” do artifício da oralidade logo no início de sua vida como escritor, que foram chamadas de obras imaturas, e após seus intensos estudos sobre linguagem e

língua, houve outro momento em sua vida literária: o momento das obras consideradas maduras.

O livro *Contos Novos* foi escolhido para o estudo deste trabalho por pertencer à fase madura de Mário de Andrade e porque, segundo Paulillo (1993, p. 9), a maturidade artística de Mário culmina nessa obra, sendo possível observar o grande processo de elaboração da obra por meio das anotações no final de cada narrativa.

Este trabalho tem como objetivo estudar a representação das marcas de oralidade em *Contos Novos*, levando em conta a questão da expressividade da oralidade e o efeito estilístico obtido por meio desse recurso.

A hipótese deste trabalho é de que os contos de Mário de Andrade que compõem o *corpus* sugerem uma sensação própria da língua falada, com toque “brasileiro”, em que a enunciação se reflete mais evidente no enunciado. Assim, o enunciado narrativo do autor adquire, pela vinculação sensível, direta ou indireta, com a sua enunciação, mais dinamismo, vigor, dramaticidade, subjetividade e expressividade.

A pesquisa teve uma abordagem qualitativa, privilegiando a compreensão do fenômeno em análise, considerando que

[...] a abordagem qualitativa apresenta-se como a tentativa de uma compreensão detalhada dos significados e características situacionais apresentadas pelos envolvidos nos fenômenos em análise, em lugar da produção meramente quantitativa de características e comportamentos. (MARQUES, 2004).

A pesquisa qualitativa compreende, no campo das ciências sociais,

[...] um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que visam a descrever e a decodificar os componentes de um sistema complexo de significados. Tem por objetivo traduzir os sentidos dos fenômenos do mundo social; trata-se de reduzir a distância entre indicador e indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação. (MAANEN apud NEVES, 1996, p. 1).

O desenvolvimento da pesquisa qualitativa requer um corte temporal-espacial de determinado fenômeno por parte do pesquisador. Esse corte delimita o campo e a dimensão em que o trabalho se desenvolverá, isto é, o território a ser mapeado (NEVES, 1996, p. 1).

Com base na pesquisa qualitativa, este estudo focaliza apenas dois dos nove contos da coletânea: “Vestida de preto” e “O ladrão”, por apresentarem grande número de diálogos, que constituem o objeto de análise da pesquisa.

Os fundamentos teórico-metodológicos deste estudo seguem os parâmetros da Linguística Textual, que concebe a **fala** e **escrita** como duas modalidades, em um *continuum*, e tem o **texto** como um evento sociocomunicativo que se realiza em um processo interacional, como resultado de uma coprodução entre interlocutores: “o que distingue o texto escrito do falado é a forma como tal coprodução se realiza” (KOCH & ELIAS, 2009, p. 13). O estudo também vê na *enunciação* o ato de fala, correspondendo à narração; *enunciado* como o produto da fala, a narrativa, o texto; *enunciador*: a voz da qual provém a enunciação.

Considerando as pretensões desta pesquisa, este trabalho foi estruturado da seguinte forma: Capítulo I - *Sondando a mina de ouro: Mário de Andrade e as questões de linguagem e a língua* - que contém quatro tópicos: uma breve biografia do contista; Mário de Andrade e as questões de linguagem e língua; as principais obras de Mário de Andrade; inclusive *Contos Novos*, que é composto de nove contos: “Vestida de preto”, “O ladrão”, “Primeiro de maio”, “Atrás da catedral de Ruão”, “O poço”, “O peru de natal”, “Frederico paciência”, “Nelson e o tempo da camisolinha”. Todos os contos da coletânea apresentam, no final, informações referentes ao tempo de produção, o que reflete o esforço de Mário de Andrade no processo de criação dessa antologia.

O capítulo II- *À procura das pedras preciosas: fundamentos teórico-metodológicos* – foi dividido em cinco itens: no item 1 - *Enunciação e enunciado*, foram delineadas as características gerais entre enunciação falada e enunciação escrita. No item 2 - *Narrativa oral e narrativa escrita: a narrativa literária*, considerando o exposto no item anterior, objetiva caracterizar, brevemente, a *narrativa literária*. Isso porque a grande preocupação é a análise de alguns aspectos da elaboração dessa realidade na *narrativa literária*. O item 3 - *Variedades linguísticas* – trata das questões da representação escrita nas variações da língua oral. O item 4 - *Modalidades linguísticas* – esclarece a distinção entre *oralidade* e *escrita*, ou seja, uma distinção entre **modalidades de uso da língua**, configurando rapidamente a oralidade, o letramento, a fala e a escrita. O item 5 - *O conto como parte de um domínio discursivo* – intenta apontar o gênero textual *conto* como pertencente ao *domínio discursivo ficcional* literário. Por fim, O item 6 – Opção

metodológica da pesquisa – justifica a escolha da abordagem qualitativa para o tratamento da pesquisa.

No capítulo III - *A exibição do tesouro: o papel das marcas de oralidade* – a configuração do corpus é apresentada e na sequência, analisa-se os contos “Vestida de preto” e “O ladrão”. A divisão do capítulo foi feita em dois itens: no item 1- *Análise de “Vestida de preto”* – foi feito um resumo do conto e brevemente configurado a *construção composicional* e o *estilo* do conto, tendo em vista que o *conteúdo temático*, ou seja, o *domínio discursivo* dos dois contos é o mesmo: a esfera ficcional literária. Em seguida, foi apresentado os tipos predominantes de discursos das personagens. Feito isso, foi feita uma amostra foi selecionada de cada um dos tipos predominantes e nela identificada e analisada as marcas da oralidade. E por último, foi verificado qual o papel ou a função dessas marcas da oralidade presentes na amostra analisada. No item 2- *Análise de “O ladrão”* – foi feito um resumo do conto e brevemente e em seguida foi apresentado os tipos predominantes de discursos das personagens. Feito isso, uma amostra foi selecionada de cada um dos tipos predominantes e nela identificada e analisada as marcas da oralidade. Para finalizar, foi verificado qual o papel ou a função dessas marcas da oralidade presentes na amostra analisada.

Na sequência, apresentam-se as *Considerações finais* e as *Referências* consultadas. Na parte final, destinada aos anexos, serão apresentadas as cópias dos textos completos dos contos que constituíram o objeto de análise da pesquisa e as tabelas contendo os tipos de discursos presentes nos contos “Vestida de preto” e “O ladrão”.

CAPÍTULO I

SONDANDO A MINA DE OURO: MÁRIO DE ANDRADE E AS QUESTÕES DE LINGUAGEM E A LÍNGUA

“... as duas línguas da terra,
o brasileiro falado e o português escrito”.
(ANDRADE, M. Macunaíma, 1965 [1928]
cap. x, p. 111).

O objetivo deste capítulo é configurar a relação de Mário de Andrade com as questões de linguagem e língua. Tal objetivo foi operacionalizado em quatro momentos: 1. Breve contextualização: vida, época e obra de Mário de Andrade; 2. Mário de Andrade e as questões de linguagem e língua; 3. Breve apresentação das principais obras, e 4. A apresentação de *Contos Novos*, coletânea da qual foram selecionados os contos que constituem o *corpus* de análise, tendo em vista o objetivo central da pesquisa: o estudo das marcas de oralidade em Mário de Andrade.

1.1 - Breve contextualização: vida, época e obra de Mário de Andrade.

Nascido em São Paulo, no dia 9 de outubro de 1893, Mário Raul de Moraes Andrade era o segundo filho do casal Maria Lúcia de Almeida Leite Moraes e Carlos Augusto de Andrade, guarda-livros e autor de pequenas peças de teatro. A família vivia então, na Rua Aurora, 320, no centro de São Paulo, com o avô paterno, o jurisconsulto Leite Moraes, Presidente da Província de Goiás e autor de *Apontamentos de Viagem*, editado por ele próprio em 1882. Com a morte do avô, a

família mudou-se para a casa do Largo do Paissandu, onde Mário de Andrade viveu a infância. O intelectual símbolo da modernidade pela qual lutavam aqueles que, nas primeiras décadas do século XX, se empenhavam em pensar o Brasil como nação, deixa entrever traços do seu autorretrato nos textos poéticos, como o da epígrafe que abre este capítulo (VIANNA, s/d, p. 1).¹

Em 1917, após publicar seu primeiro livro — *Há uma gota de sangue em cada poema* — com o pseudônimo de Mário Sobral, Mário de Andrade conhece Oswald de Andrade. E, em 1921, Oswald se pronuncia a respeito do escritor Mário de Andrade, publicando o artigo “Meu poeta futurista”, no *Jornal do Comércio*, de São Paulo. Após o início dessa amizade, Mário de Andrade demonstra interesse por diversas áreas, tais como música, folclore, antropologia, etnografia e psicologia.

Com o tempo, sua relação com a linguagem e a língua vai-se estreitando e suas viagens pelo Brasil concedem-lhe uma vasta visão da multifacetada cultura brasileira. Ele passa a utilizar um gravador de disco para arquivar a fala dos brasileiros de sua época. Importa salientar que Mário de Andrade estudou, até 1927, a língua sob o viés considerado culto na época (NEGREIROS, 2009, p. 47).

Em meados da década de 1910, o Parnasianismo reinava na literatura brasileira, no entanto, havia uma inquietação das vanguardas das letras brasileiras. Fernandes (2010, p. 1-10) chama esse momento de “assustadora anemia literária”, oriunda da exaustão dos ideais estéticos parnasianos. Uma das respostas a essa “anemia” foi a elaboração da Semana de Arte Moderna. Por meio desse grande evento, o cenário da literatura brasileira foi alterado, sendo Mário de Andrade um dos grandes líderes da Semana.

De acordo com Abdala e Campedelli (1990, p.199-200), “o Modernismo desencadeou um processo de ruptura criativa em relação ao passado literário”. Para eles, a reflexão crítica sobre a linguagem foi uma das características essenciais do Movimento.

A presença ativa de Mário de Andrade na Semana se deu porque ele era um escritor que também se preocupava muito com o trabalho reflexivo sobre a linguagem para mostrar uma nova visão do Brasil. Mário nutria um grande interesse também pelas manifestações populares no país, e esse era um dos objetos mais

¹ Disponível em: http://www.vidaslusofonas.pt/mario_andrade.htm. Acesso em: 15/jan./2011. 19:48.

importantes de suas reflexões. Leme (1946, p. 197) afirma que Mário de Andrade foi capaz de escrever utilizando a sintaxe popular pura, e não uma imitação. Com isso, o líder modernista valorizou o que ninguém ainda tinha atentado: a sintaxe brasileira. Mário também demonstrou interesse por diversas áreas: música, folclore, antropologia, etnografia, psicologia, entre outras, as quais foram muitas vezes refletidas em seus contos.

Para Lafetá (1986)², após a Semana de Arte Moderna os autores intentavam assimilar o folclore e as manifestações de cultura popular à literatura erudita brasileira.

Werner (2009) afirma que Mário de Andrade foi

a maior figura na construção da identidade da cultura nacional brasileira encontrada no século XX, intitulado “papa”³ do Movimento Modernista. (WERNER, 2009, 22-23).

Para ela, ‘a verdadeira literatura nacional’ deveria ser vista pelos olhos brasileiros; escrita no português brasileiro, livre da influência de Portugal, criando meios que refletissem tanto a língua quanto o espírito do Brasil. (WERNER 2009, p. 22,23).

O termo “modernista” era muito peculiar, indicando, nas palavras de Bosi (1978, p. 375), um “código novo”, mas que não havia surgido subitamente. Alguns escritores, entre eles Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Graça Aranha, trouxeram da Europa notícias da crise literária. O movimento modernista foi, então, responsável pelo “estado de espírito nacional”, desenvolvendo uma nova consciência nacional (ANDRADE, 1974, p. 231). De acordo com Nunes (2006, p. 10), a tradição cultural brasileira era objeto de grande procura e, a partir dela, é que se (re)estabeleceria uma literatura nacional. Várias obras surgiram, ao longo da década de vinte, representando por meio da literatura essa renovada visão do Brasil.

Nas palavras de Mário de Andrade:

² Nessa citação indireta, será mencionado apenas o ano da obra.

³ O trecho traduzido pela autora deste trabalho (Susie Sato Santana), refere-se à tese de Werner (2009, p. 22, 23) “Andrade was a major figure in the building of a Brazilian national cultural identity in the twentieth century [...] he was ‘heralded as the “pope” of Brazilian modernism. For him, ‘the real national literature’ should look through Brazilian eyes; write in Brazilian Portuguese, free of influence from Portugal; create forms that reflect both the language and the spirit of Brazil”.

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. (ANDRADE, 1974, p. 235)

O movimento modernista também buscava o senso da brasilidade, a busca de nossas origens. Em Mário de Andrade:

Não apenas *Macunaíma* comprova este alto senso de brasilidade, de busca de nossas origens, como também muitos de seus poemas que ostentam aquele pragmatismo nacionalista que ele tanto admirava nestes versos de *Martim Fierro* “*Yo canto opinando/ Que es mi modo de cantar.* Basta lembrar o primeiro poema acreano: “abancado à escrivadinha em São Paulo/ Na minha casa de rua Lopes Chaves/ De sopetão senti um friúme por dentro./ Fiquei trêmulo, muito comovido/ Com o livro palerma olhando pra mim./Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus! muito longe de mim/ Na escuridão ativa da noite que caiu/ Um homem pálido, magro, de cabelo escorrendo nos olhos,/ Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,/ Faz pouco se deitou, está dormindo./ Esse homem é brasileiro que nem eu! [...]”

Melhor do que exemplificar seria sugerir a leitura para se deduzir o quanto Mário de Andrade foi alma brasileira integrada com seu povo, desde esse “que nem” no final do poema até na pesquisa folclórica, musical e de comportamento do brasileiro, tornando sempre a sua expressão literária adequada ao nosso modo de ser. (MEGALE e MATSUOKA, 1978, p. 2).

Segundo Boaventura (2000)⁴, as principais revistas da época só se abriram aos modernistas quando o movimento já estava devidamente consagrado. Da mesma forma, o jornal *O Estado de S. Paulo* agia com distanciamento em relação ao movimento, além de noticiar piadas ingênuas e ridicularizar os modernistas.

Camargos (2003, p. 104) afirma que os organizadores da chamada Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro **de 1922**, no Teatro Municipal de São Paulo, foram obrigados a fechar as portas na última noite para impedir a entrada de arruaceiros, com o intuito de evitar que o palco se enchesse mais uma vez de batatas. O capítulo é finalizado da seguinte maneira:

Pelo delírio que tomou conta do suntuoso teatro, pode-se inferir que as vaias sob medida constituíram o primeiro de uma série de golpes de mestre para valorizar a Semana, transformada num dos episódios mais reverenciados e estudados da história cultural paulistana. (CAMARGOS, 2003, p. 104).

⁴ Nessa citação indireta, será mencionado apenas o ano da obra.

Conforme a mesma autora, quando Mário de Andrade declamou “Ode ao burguês”, da sua *Pauliceia Desvairada*, as vaias foram tão barulhentas, que ele não conseguiu escutar, do palco, o que Paulo Prado lhe gritava da primeira fila de poltronas.

Concluindo suas considerações, Camargos afirma:

Tida por muitos como um divisor de águas no panorama artístico e literário no país, a Semana de 22 e seus principais artífices, em especial Mário de Andrade, têm sido objeto de reflexões e estudos, em geral consagradores, tanto no âmbito acadêmico quanto fora dele (2003, p. 13).

Brito (1971)⁵ relata que Mário de Andrade passa a ser conhecido por meio do artigo “O meu poeta futurista”, de Oswald de Andrade (1921)⁶. Por cause dele, Mário de Andrade teve que explicar-se porque o termo Futurista era repugnado pelos escritores brasileiros por conta de Marinetti, líder do movimento Futurista que aderiu ao Fascismo.

O trabalho do poeta causou estranheza e repúdio a muitos escritores, inclusive Manuel Bandeira, que usou o adjetivo *detestável* para qualificar o livro *Pauliceia Desvairada*. No entanto, com o tempo, a excelência incontestável de Mário de Andrade passa a ser admirada por Bandeira:

O mais romântico, o mais pessoal, o mais rebelde, o mais brabo dos nossos poetas – o flexionador de advérbios da *Pauliceia*, o deslocador de pronomes, o possesso lírico invectivador de burgueses, o pontilhista do carnaval carioca, o clown trágico das “Danças”, que são neste volume como uma reminiscência do puro lírico que foi o poeta, que se transformou nos “Poemas da negra” e nos “Poemas da amiga” no mais sereno, no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos. Que vitória para o homem e para o poeta! (1997, p. 81).

Aliás, Manuel Bandeira e Mário de Andrade, como escritores e intelectuais brasileiros, entre 1922 e 1944, trocaram correspondência⁷ sobre literatura, artes plásticas, música, identidade nacional e a língua portuguesa falada no Brasil.

Mário de Andrade foi um correspondente de grande fecundidade e, durante as décadas de 20, 30 e 40, manteve um diálogo epistolar com os nomes mais

⁵ Nessa citação indireta, será mencionado apenas o ano da obra.

⁶ O artigo intitulado “Meu poeta futurista” no jornal do Comércio, não possui registro da página, apenas a data.

⁷ ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo, Edusp, 2000. (2ª ed. 2001).

significativos do mundo intelectual brasileiro e estrangeiro. A correspondência do escritor, organizada pela pesquisadora Telê Ancona Porto, está hoje arquivada no conjunto documental Correspondência de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo⁸.

Mário de Andrade preocupou-se muito com a língua falada no Brasil e com a cultura brasileira e foi considerado por muitos como o “papa do Modernismo” e como aquele que criou novas diretrizes literárias (MEGALE e MATSUOKA, 1978, p. 01; BOSI, 1978, p. 392). Além de ser um dos responsáveis pela Semana de Arte Moderna e de ter dado vida às principais revistas do movimento: *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa e Outras Terras*, “soube conjugar uma vida de intensa criação literária com o estudo apaixonado da música, das artes plásticas e do folclore brasileiro” (BOSI, 1978, p. 392).

1.2 - Mário de Andrade e as questões de linguagem e língua

Segundo Rodrigues (1994, p. 63), era evidente que Mário de Andrade acima de qualquer outro escritor, fornecia um vasto material aos estudiosos a respeito de problemas de linguagem e língua. Sua preocupação com as questões da linguagem era tão grande, que Rodrigues (1994, p. 63) relata a exuberância de documentos em que o escritor discute e defende questões pertinentes à variedade brasileira da língua portuguesa, não apenas como um alvo modernista, mas com a grande preocupação de um intelectual responsável pela história da cultura do Brasil.

Para Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli, Mário de Andrade foi completo:

Além de poeta, contista e romancista, foi, também, grande ensaísta, interessado em música, desenho, pintura, escultura e folclore.

A obra ficcional de Mário de Andrade revela um escritor preocupado com técnicas narrativas vanguardistas, além da incorporação das expressões autenticamente brasileiras - o que imprime ao conjunto uma originalidade sem precedentes. (ABDALLA e CAMPEDELLI, 1990, p. 213-214).

⁸ Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/index.asp?categ=1&mario=1&subcateg=1&topico=43&inicial=0>
Acesso em: 22/jan./2011 12:00.

Já a pesquisadora Ângela C. Souza Rodrigues afirma que a definição do pensamento crítico de Mário de Andrade sobre questões relacionadas à linguagem e à língua foi, de certa forma

[...] facilitada pelo fato de tais escritos, publicados inicialmente em periódicos aparecerem posteriormente reunidos em volumes, com indicação precisa da data de sua primeira publicação. Serve de exemplo o caso de **O empalhador de passarinho**, coletânea que contém, devidamente datados, três artigos bastante significativos [...]: “A língua radiofônica” (03.03.1940; “A língua viva” (10.03.1940) e “O baile dos pronomes” (07.10.1941). (RODRIGUES, 1994, p. 64).

Na defesa da função social da língua, Mário de Andrade apresenta uma visão da realidade linguística da sua época, sugerindo o uso de duas normas: uma do português do Brasil, na modalidade falada, e outra, do português de Portugal, na modalidade escrita:

A língua, no seu sentido, digamos, abstrato, é uma propriedade de todo o grupo social que a emprega. Mas isto é uma mera abstração, essa língua não existe. O tempo, os acidentes regionais, as profissões se encarregam de transformar essa língua abstrata numa quantidade de linguagens concretas diversas. Cada grupinho, regional e profissional, se utiliza de uma delas. Deus me livre negar a existência de uma língua “cultura”. Mas esta é exclusiva apenas de um dos grupinhos do grande grupo social. Essa é a língua escrita, por excelência, tradicionalista por vício, conservadora por cacoete específico de cultismo. Ou de classe.

E existem as linguagens dos sentimentos, que fazem um burguesinho ter com a mulher um linguajar amoroso muito especial, ou ter tal linguagem nos momentos de cólera que jamais, como vocabulário e sintaxe, ele empregaria na festa de aniversário da filhinha. E finalmente existem as linguagens profissionais, a linguagem do carreiro, do sapateiro, do advogado. (ANDRADE, 1972, p. 207-208).

Nos primórdios de sua atividade como pesquisador sobre questões de linguagem e língua, Mário de Andrade utilizava algumas estratégias para se referir à língua falada no Brasil de modo a fortalecer seus objetivos nacionalistas; ele a chamava de *brasileiro*, *língua brasileira* ou *linguagem brasileira* (PINTO, 1994, p. 64).

Na década de 20, Mário de Andrade lança seu projeto: a deliberada estilização da **língua falada**, o **brasileiro**, à escrita literária⁹ (RABELLO, 1999, p.

⁹ A correspondência de Mário documenta esse processo. Cf., entre outros, *A lição do amigo*, cit., carta de 10.nov.1924, e *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, carta de 7.nov. 1924.

84). Mas seu projeto foi atacado pela crítica, pois consideravam que sua obra ficava limitada ao artifício exagerado¹⁰.

Em carta a Souza Silveira (SILVEIRA *apud* RABELLO, 1999, p. 85), Mário explica a questão da “língua brasileira”:

No projeto de trabalhar com a complexa questão da suposta “substância brasileira”, era necessário dar legitimidade literária a nossos assuntos e à nossa maneira de expressá-los. Mesmo que para isso cometesse excessos, que o repugnavam, pretendia encurtar distância entre a “língua geral brasileira”, em suas diversas manifestações, e a “língua literária”, para que a literatura, em seu artificialismo construtivo, pudesse chegar à generalização de fenômenos particulares. (RABELLO, 1999, p. 85).

Para Mário de Andrade, “o nacional” traria o reconhecimento de nossa cultura, e a defesa dele não se confunde com a prática do nacionalismo com postura política. O projeto estético de Mário incluía sua busca pela identidade pessoal, supondo a estilização da “espontaneidade” e da “sinceridade”¹¹, na grafia artística do “lirismo” (RABELLO, 1999, p. 85-86).

Entre os muitos pesquisadores do léxico usado nas obras de Mário de Andrade, Ferreira (2009, p. 71-73), em sua dissertação —*Expressividade e visão de mundo: o léxico de Mário de Andrade na poesia da década de 20*— defende a ideia de que Mário usou tal expressividade nas obras da década de 1920 para mostrar seu mundo na época em que escreveu.

No entanto, as discussões travadas sobre a *linguagem brasileira* deixam de atraí-lo, na década de 1940, como o atraíam na década de 1920, e Mário de Andrade afirma que a busca da língua brasileira tinha constituído

[...] o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria. Mas foi talvez boato falso. Na verdade, [...] nós estamos ainda atualmente tão escravos da gramática lusa como qualquer português. (ANDRADE, 1972, p. 182).

Ele reconhece nessa afirmação que a língua portuguesa ainda é a cultura dominante, e, de acordo com Pinto (1994, p. 65), uma língua nova não é um pressuposto da identidade cultural, mas sim de que a língua falada no Brasil deveria

¹⁰ Nesse sentido, é importante citar a dura crítica de Álvaro Lins. *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 39 - 46.

¹¹ Como fica claro no “Prefácio interessantíssimo” de dezembro de 1921 e no livro “A escrava que não é Isaura”, em que lirismo é tratado como “impulso criador”.

servir de ponto de partida para a definição da língua escrita. O nacionalismo do autor, à época da Semana de Arte Moderna, já não era o mesmo:

O intenso nacionalismo da década de 20 é substituído pelo bom senso do conhecedor da norma brasileira, sempre e coerentemente envolvido num projeto de definição da entidade nacional. A definição de uma variedade brasileira de língua portuguesa constitui parte desse projeto. (PINTO, 1994, p. 66).

Em sua asserção sobre a linguagem radiofônica, Andrade mostra que as rádios, ao menos as cariocas da época, tentavam alcançar o maior número de ouvintes possível, utilizando uma “linguagem mista, complexa, de um sabor todo especial, a começar pelo “Amigo ouvinte”. As mesmas rádios também empregavam o “você”, ainda incomum para a academia, uma vez que em muitas regiões, inclusive no Rio de Janeiro, o pronome que demonstrava intimidade era o “tu”. Isso parecia absurdo a Mário de Andrade, uma vez que qualquer acadêmico se arrepiaria com a familiaridade, que lhe era quase ofensiva, com que o ‘speaker’ se dirigia a pessoas que não conhecia (ANDRADE, 1972, p. 208). Na visão de Mário, a linguagem radiofônica precisava ser “anticulta” devido à função que exercia. O artigo é finalizado com a seguinte conclusão sobre a língua:

A geografia do rádio não alcança as montanhas elevadas da cultura. Fica-se pelos vales, pelos platôs largos e pelos litorais. Daí a sua linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades. Menos da culta, pois que desta ele apenas normalmente se utiliza daquelas cem palavras e poucas normas em que ela coincide com todas as outras linguagens, dentro dessa abstração que é a Língua. (ANDRADE, 1972, p. 210).

Continuando, Mário de Andrade compara a língua culta com o latim que, embora fosse a língua oficial dos documentos e da academia, os indivíduos não a utilizavam para se comunicar em casa, contribuindo assim para o seu desaparecimento. De acordo com ele, a linguagem culta é:

[...] uma língua morta estratificada, que ele [o falante] não se pensa no direito de mudar. Por quê? Porque essa linguagem culta é a língua cujas leis ele decorou no colégio, é a língua estabelecida e fixada pelos clássicos, é a tradição (ANDRADE, 1972, p. 212).

Além de levar em consideração fatores sociais da língua, Mário de Andrade também enfatizou a especificidade da linguagem literária, chamada por ele de linguagem artística:

Além destas circunstâncias sociais que levam a linguagem culta a se modificar com o correr dos tempos, há que não esquecer ainda os imperativos individuais do escritor. Isto é muito importante porque é o que marca melhor a cisão da linguagem culta em duas manifestações profundamente diversas: a linguagem científica e a linguagem artística. Está claro que não é a mesma coisa escrever uma comunicação sobre a moléstia de Chagas uma poesia de amor. As exigências universalistas da verdade científica obrigam a linguagem culta a se estratificar o mais possível, de forma a ser imediatamente e insensivelmente compreensível a todos quantos a praticam. Ao passo que as exigências individualistas da arte permitem à linguagem artística uma mobilidade extrema. (ANDRADE, 1972, p. 213).

Segundo o escritor modernista, na linguagem artística é que o artista vai “encontrar o termo novo, o modismo, a expressão justa, a sutileza sintática, que lhe permitem fazer da sua linguagem culta, um exato instrumento da sua expressão, da sua arte” e tem direito de empregar qualquer termo, escolher o léxico que quiser, pois a linguagem artística é uma “língua viva”. Mário de Andrade considerava-se um artista, e por isso, reclamou o direito de utilizar da linguagem sob sua vontade, de empregar termos em seu conto ou em sua poesia “pra” efeitos de regionalismo, de comicidade, de sonoridade. Afinal, “o escritor é o indivíduo que se expressa pela linguagem alfabética, isto é, a linguagem culta” (ANDRADE, 1972, p. 214-215).

Com o tempo, a visão de Mário de Andrade sobre a língua começa a ser difundida e aceita por outros autores, e suas principais obras começam a ser lidas pelo país.

1.3 – Breve apresentação das principais obras

A estreia literária de Mário de Andrade se dá com a publicação de *Há uma gota de sangue em cada poema*, em 1917, mostrando-se, segundo Abdala e Campedelli (1990, p. 213) como um poeta de “rara sensibilidade, motivado pela Primeira Guerra Mundial”.

Mário de Andrade torna-se famoso com os poemas de *Pauliceia desvairada*, sinalizando o advento do modernismo por meio do rompimento do esquema tradicional. É em *Pauliceia desvairada* que “a associação livre de ideias mais os

versos aparentemente desconexos contribuem para a imagem do “desvairismo” e da “polifonia” que o poeta quer transmitir” (ABDALA e CAMPEDELLI (1990, p. 213).

Sobre *Pauliceia desvairada*, Bosi declara:

Nessa poética aberta há afinidades com a teoria da *escrita automática* que os surrealistas pregavam como forma de liberar as zonas noturnas do psiquismo, únicas fontes autênticas de poesia. Ao ditado do inconsciente viriam depois juntar-se as vozes do intelecto.

Ao lado dessa entrega lírica às matrizes pré-conscientes da linguagem, o “Prefácio” trai o admirador da experiência cubista que, por meio da *deformação abstrata*, rompe os moldes pseudo-clássicos da arte acadêmica. (BOSI, 1978, p. 393-394).

Já em *Amar, verbo intransitivo*, Mário mostra a vida burguesa paulistana de uma forma muito profunda, com uma jovem alemã chamada por uma família da burguesia para iniciar a vida sexual do primogênito. De acordo com Bosi (1978, p. 398), a presença de Freud é notável nessa obra.

E em *Macunaíma*, Mário de Andrade faz a mediação entre o folclore e a literatura moderna:

Em *Macunaíma*, como no pensamento selvagem, tudo vira tudo. O ventre da mãe-índia vira cerro macio; Ci-Mãe do Mato, companheira do herói, vira Beta do Centauro; o filho de ambos vira planta de guaraná; a boiúna Capei vira Lua. Há transformações cômicas, nascidas da agressividade do instinto contra a técnica: Macunaíma transforma um inglês da cidade no London Bank e toda São Paulo em um imenso bicho- preguiça de pedra. (BOSI, 1978, p. 399).

Mário de Andrade foi “assertor¹² de uma linguagem que transcrevesse para o registro da arte a prosódia, o ritmo, o léxico e a sintaxe coloquial” (BOSI, 1978, p. 401). Em continuidade, Bosi afirma ser imperativo ler todos os artigos de *O Empalhador de Passarinho* e todos os ensaios de Mário de Andrade, embora este não tenha elaborado uma teoria englobante para os valores estéticos, sociais e políticos. Na opinião de Bosi (1978, p. 401), “poucos viram [como Mário de Andrade] com tanta lucidez a grandeza e os limites do próprio tempo”.

¹²Assertor: s. m. || pp. us.) o que assevera ou afirma, sustenta ou defende uma proposição ou uma coisa. || Defensor, mantenedor, protetor. F. lat. *Assertor*. (IDICIONÁRIO AULETE). Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=assertor. Acesso em: 21/jan./2011 10:34.

Seus primeiros livros de contos foram *Primeiro Andar*, seguido de *Os contos de Belazarte*. Os dois livros são considerados por Paulillo (1993, p. 9) na Apresentação de *Contos Novos*, como pertencentes ao primeiro período de sua elaboração de contos, mas já avançando em direção a um realismo mais profundo.

1.4 *Contos Novos*

Conforme a Apresentação da pesquisadora Maria Célia de Almeida Paulillo¹³, os textos da coletânea *Contos Novos*, de Mário de Andrade, publicada postumamente em 1947 (PAULILLO, 1983, p. 1), mostram o fruto de um detalhado processo de elaboração, compreendendo inúmeras versões de um mesmo conto, o que se estende por um período de aproximadamente dezoito anos de preparação, e é um dos projetos artísticos mais ambiciosos de Mário de Andrade.

Mesmo admitindo que nunca saíra do Brasil, a não ser em pequenas incursões nos limites do Peru e da Bolívia¹⁴, pode-se compará-lo com os camponeses de Benjamin (1983, p. 58), por serem velhos mestres da narração, por possuírem a seguinte academia: o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajado.

Nas edições (1993 e 1997) utilizadas em nosso trabalho, constam os nove contos: “Vestida de preto”, “O ladrão”, Primeiro de Maio, Atrás da Catedral de Ruão, O Poço, O Peru de Natal, Frederico Paciência, Nelson e Tempo da Camisolinha. Todos os contos da coletânea apresentam, no final, informações referentes ao tempo de produção, o que reflete o esforço de Mário de Andrade no processo de criação:

- 1) “Vestida de preto”: “(Rio, 1939 – S. Paulo, 17-II-43”. (ANDRADE, 1997, p. 31)¹⁵.
- 2) “O ladrão”: “(1930-1941-1942)”. “NOTA: Este conto é desenvolvimento de uma das crônicas historiadas que, sob os pseudônimos de Luís Pinho e Luís Antônio Marques, publiquei no “Diário Nacional” de São Paulo em 1931)”. (p. 42).

¹³ PAULILLO, Maria Célia de Almeida Contos de Plenitude, In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

¹⁴ Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MariodeAndradell.htm>. Acesso em: 11/fev./2011 18:24.

¹⁵ Como a referência dos demais contos é a mesma, serão indicadas apenas as páginas respectivas.

- 3) “Primeiro de maio”: “(1934-1942)”. (p. 53).
- 4) “Atrás da catedral de Ruão”: “(Primeiros esboços, Amazonas, julho e agosto; primeira versão escrita, 9-1-43 a 17-1-43; segunda versão completa, 3-III-44; versão definitiva, junho a 15 de julho de 1944.)”. (p. 71).
- 5) “O poço”: “S. Paulo, 26 – XII – 42 (Terceira versão)” (p. 88).
- 6) “O peru de natal”: “(Versão definitiva, agosto, 1938-1942)”. (p. 95).
- 7) “Frederico Paciência”: “(São Paulo, 1924-1942)”. (p. 114).
- 8) “Nelson”: “(São Paulo, 12-IV-43 – 15-IV-43; versão nova do final, 21-IV-43)”. (p. 129).
- 9) “Tempo da camisolinha”: “(1939-1943)” (p. 141).

A respeito do período de elaboração desses contos, a autora da Apresentação enfatiza:

O esforço e o tempo consumidos na composição dos *Contos Novos* parecem ter dado, ao menos momentaneamente, alguma satisfação à exigentíssima consciência artística de Mário de Andrade. Em carta a Alphonsus de Guimaraens Filho, no ano de 1943, o autor modernista afirmava: “eu também me gabo de levar de 1927 até 42 pra achar o conto e completá-lo em seus elementos!” (PAULILLO, 1997, p. 9).

No projeto inicial do livro *Contos Novos* constavam doze contos, mas apenas nove deles foram publicados, visto que três ainda estavam “por escrever” esperando pela exigente inteligência artística do autor (ANDRADE, 1993, p. 21). Os editores resolveram não publicar os três contos incompletos “Educai vossos pais,” “Marcha fúnebre” e “O cego” porque eles foram encontrados parte redigidos, parte em notas, e “O cego” possuía apenas algumas indicações.

A unidade da obra se dá na realização minuciosa de cada conto, pois muitos foram esboçados nas décadas de 20 e 30 e demoraram anos até a versão definitiva. “Atrás da catedral de Ruão” surge com uma ideia em 1927, durante a viagem de Mário de Andrade ao Amazonas¹⁶; “O ladrão”¹⁷ é fruto do desenvolvimento de uma crônica publicada no “Diário Nacional” dos anos 30 e assinada com os pseudônimos de Luís Pinho e Luís Antônio Marques.

¹⁶ Cf. Mário de Andrade, *A Lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio (s/d), p. 232 (carta de 24/ago./44).

¹⁷ Cf. Mário de Andrade, *Contos Novos*, 15. ed., Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 38.

O projeto inicial de *Contos Novos* foi chamado por Mário de Andrade de “Contos Piores” (Andrade, 1993, p. 21), revelando que alguns contos “estavam prontos, outros por consertar e outros por escrever¹⁸”. Em nota, na 15 edição (1993) da coletânea, há a seguinte afirmação dos editores:

Podemos afirmar, todavia, pelo testemunho dos que privavam com Mário de Andrade, que ele considerava *Contos Novos* prontos para publicar, havendo pois, provavelmente resolvido não incluir entre eles os contos inacabados ou em projeto. (p. 22).

Os contos “por escrever” mostram a reflexão de Mário de Andrade para criar uma unidade que daria forma à obra. Segundo Rabello (1999, p. 35), ao menos para os contos em primeira pessoa essa unidade estaria pressuposta, como se comprova pela leitura da correspondência de Mário¹⁹.

Durante a leitura de *Contos Novos*, o leitor é convidado para as narrativas em primeira pessoa, nas palavras de Rabello (1999, p. 35), “um eu conta suas reminiscências em ambiente familiar”; por outro lado, nos contos em terceira pessoa, flagrantemente de seres diversos são relatados.

O leitor tem a grande possibilidade de remontar os contos em primeira pessoa porque, em primeiro lugar, trata-se de um eu que enuncia sua voz em “Vestida de preto”, “O peru de natal”, “Frederico Paciência” e “Tempo da camisolinha”. O narrador dos três primeiros contos identifica-se como “Juca” e em “Tempo da camisolinha” o narrador esconde sua identidade (RABELLO, 1999, p. 35).

Essa complexa brincadeira de encaixes do narrador em primeira pessoa abrange certas pistas deixadas por ele, que incluem antecipações e repetições de episódios e personagens. Podemos citar o “caso das bombas” na escola, mencionado por Juca pela primeira vez em “Vestida de preto” como o aparente motivo da rejeição da prima Maria, seguido dos contos “Frederico Paciência” e “Peru de natal”.

¹⁸ Cf. Mário de Andrade, *Contos Novos*, 15. ed., Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 21.

¹⁹ Em carta para Fernando Sabino datada alguns anos antes de sua morte, Mário revela que terminara um “conto difícil”, um tal de “Frederico Paciência”, sobre o que há “de frágil e misturado nas grandes amizades de rapazice” (Mário de Andrade, *Cartas a um Jovem Escritor*, Rio de Janeiro, Record, 1981, p. 53,54, carta de 06.ago.1942). Segundo Rabello (1999, p. 35 *apud* Moacir Werneck de Castro, *Mário de Andrade. Exílio no Rio*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989, p. 95) em nota de rodapé, Mário afirma que não deseja que o conto seja lido em separado, “por causa da delicadeza do assunto”

Quanto aos personagens, há a presença constante de assuntos similares, como pai, mãe e irmãos, e até Rose é citada nos três contos, revelando o crescimento de Juca nas vivências sexuais. Tia Velha do conto “Vestida de preto” parece reaparecer como “tia detestável” mencionada em “O peru de natal”.

Embora os contos não sejam subordinados uns aos outros, é sugerido uma possível junção dos fragmentos das reminiscências (RABELLO, 1999, p. 37).

Nos contos em terceira pessoa essa ligação entre o narrador e as histórias por ele contadas parece não existir. Isso porque os episódios existentes nesses contos são únicos e momentâneos, embora as histórias narradas aparentem possuir o mesmo narrador.

É importante ressaltar que esses contos foram produzidos na fase madura do autor: mesmo não se desvinculando dos ideais da Semana de Arte Moderna, como afirma Fernandez (2010, p. 4), no artigo intitulado “O moderno em verde e amarelo: uma análise do conto “O ladrão”, de Mário de Andrade”, Mário, em *Contos Novos*, está mais moderno e menos modernista.

José Mindlin (2010), um dos mais importantes bibliófilos brasileiros, indica *Contos Novos* para os leitores adolescentes:

Ótimo exemplo de boa literatura e, por isso, sempre uma boa sugestão. Nesta obra, o autor modernista nos apresenta o aprimoramento do próprio modernismo, **preservando a expressividade da linguagem genuinamente brasileira** (Sem grifos no original).

Sobre tal “expressividade genuinamente brasileira” que o autor modernista apresenta nessa obra, vale destacar o seguinte recorte da Apresentação:

Comparando os *Contos Novos* com a ficção produzida na década de 30, pode-se afirmar com razão que **o discurso mariodeandradiano é de uma oralidade bastante viva para a época**. O vocabulário, a sintaxe e sobretudo o ritmo da fala brasileira são matéria-prima incorporada e trabalhada nos diálogos das personagens e na fala do narrador. (PAULILLO, 1997, p. 11). (Sem grifos no original).

Como neste estudo o enfoque é, sobretudo, linguístico, o que foi exposto no subitem 1.3.1, sobretudo na última citação de Paulillo (1997, p. 11), também serviu de critério para a escolha da amostra para a análise das marcas de oralidade em Mário de Andrade.

Tal amostra compõe-se dos contos “Vestida de preto” e “O ladrão” que serão retomados no Capítulo III, no item correspondente à Configuração do Corpus.

Este capítulo delineou, brevemente, a relação de Mário de Andrade com as questões de linguagem e língua, por meio de alguns ensaios do escritor e de textos sobre o escritor produzidos por estudiosos diversos, bem como pela apresentação sucinta da coletânea *Contos Novos*.

No Capítulo II, a seguir, apresentamos os fundamentos teórico-metodológicos a serem aplicados na análise do material selecionado nos dois contos de Mário de Andrade que constituem o corpus da pesquisa.

CAPÍTULO II

À PROCURA DAS PEDRAS PRECIOSAS: FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

O objetivo deste capítulo é apresentar os pressupostos teórico-metodológicos nos quais a pesquisa se fundamenta. Para tanto, aborda: a) As relações entre enunciação e enunciado; b) Narrativa oral e narrativa escrita; c) Variedades linguísticas; d) Modalidades linguísticas; e) O conto como parte de um domínio discursivo; f) Opção metodológica da pesquisa.

2.1 Enunciação e enunciado

Quando se pretende analisar textos escritos, literários ou não, em contraste com falados e vice-versa, bem como suas recíprocas interferências, é relevante compreender como acontecem diferentemente suas produções, isto é, como se dá a *enunciação* falada e escrita.

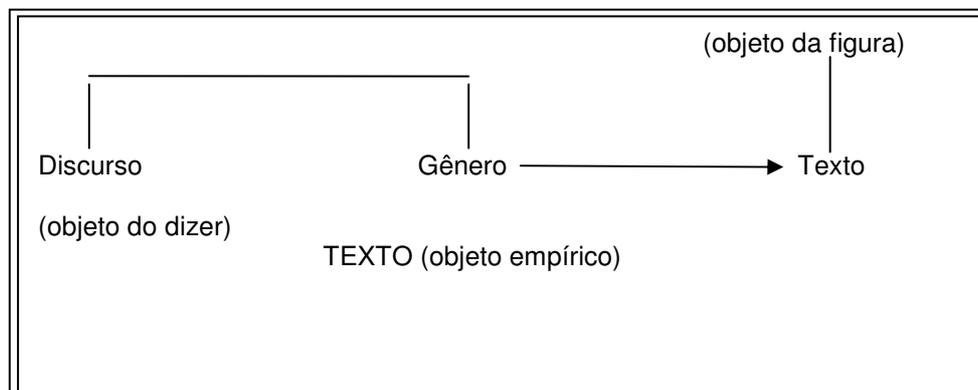
Esse é o motivo pelo qual este capítulo começa por uma breve exposição dos fundamentos necessários ao estudo da relação *enunciação* e *enunciado* a serem aplicados na análise do texto literário — que é escrito e que, segundo a hipótese deste trabalho, incorpora certas condições e marcas da língua falada.

Na perspectiva da Linguística Textual, **fala** e **escrita** constituem duas modalidades, em um *continuum*, e **texto** é um evento sociocomunicativo que se realiza em um processo interacional, como resultado de uma coprodução entre interlocutores: “o que distingue o texto escrito do falado é a forma como tal coprodução se realiza” (KOCH & ELIAS, 2009, p. 13).

Marcuschi (2008, p. 81), assume que “a melhor articulação para tratar de textos empíricos seria entre *texto*, *discurso* e *gênero* como categorias

descritivas”, citando Coutinho (2004, p. 32) que, para dar conta do texto, como objeto empírico, propõe o seguinte esquema:

Figura 1



FONTE: Antónia Coutinho (2004, p. 32)

Como “objeto do dizer”, a autora concebe o discurso como “prática linguística codificada, associada a uma prática social (socioinstitucional) historicamente situada” (COUTINHO, 2004, p. 32). Trata-se de uma enunciação em que estão incluídos os participantes e a situação sócio-histórica de enunciação, além de aspectos pragmáticos, tipológicos, processos de esquematização e elementos referentes ao gênero. Segundo a mesma autora (2004, p. 33), em todas as posições teóricas sobre o discurso, há um denominador comum: o fato de se tratar de “uso interativo da língua”.

O texto como “objeto de figura” sinaliza tratar-se de uma *configuração*, ou seja, de uma esquematização, que leva a uma figura ou a uma figuração. Isso não significa que o texto corresponda a uma ordenação de enunciados em sequência, mas sim de uma configuração global que pode constituir-se de um só enunciado ou até mesmo de um romance inteiro (COUTINHO, 2004, p. 33).

Como se vê na Figura 1, entre o discurso e o texto está o *gênero*, concebido como “prática social” e prática textual-discursiva. Ele funciona como uma espécie de ponte entre o discurso, como atividade mais universal, e o texto enquanto objeto empírico particularizado e configurado num determinado conjunto observável. Os gêneros constituem modelos correspondentes a formas sociais reconhecíveis nas situações de comunicação em que ocorrem (COUTINHO, 2004, p. 35-37).

O **texto falado** é processado no próprio momento da interação, uma vez que os interlocutores estão copresentes, a interlocução é ativa, configurando-se, assim, um processo de coautoria que deixa marcas na materialidade linguística. A linguagem falada diferencia-se da escrita, não apenas pelo fato de ser falada, mas também devido a essas características de sua formulação.

Entretanto, é possível observar que, em uma situação comunicativa face a face, que envolve dois interlocutores, e um deles domina inteiramente o turno, falando sozinho, quase todo o tempo, sobre um tema que é de interesse de ambos, também é possível que ocorram textos nos quais as interações tenham um grau de coprodução bem menor.

Outra observação, que se deve levar em conta, refere-se às diferenças de grau de manifestação da coprodução discursiva: em textos informais, como a conversação face a face, a coprodução ocorre em grau máximo. O mesmo não ocorre em situações formais, como conferências, palestras.

Destaca-se ainda a relevância da observação de Urbano, a seguir, sobre a linguagem verbal utilizada pelo falante na comunicação falada:

[...] o falante utiliza a linguagem verbal, mergulhada e amparada no contexto todo que a cerca, desde o paralinguístico, representado pela entonação, ritmo etc., até o extralinguístico, representado pela paralinguagem dos próprios corpos do falante e ouvinte (traços fisionômicos, gestos, postura etc.) e/ou pelo próprio referente situacional ou ambiente físico e social comum, como verdadeiro complemento da linguagem verbal e elemento da produção comunicativa. (URBANO, 2000, p. 19).

Ao contrário do que acontece no texto falado, no **texto escrito**, geralmente, o contexto de produção e o contexto de recepção não coincidem nem no tempo, nem no espaço, uma vez que escritor e leitor não estão copresentes. Assim, o produtor do texto dispõe de mais tempo para planejar e executar de forma mais cuidadosa o texto e até de revisá-lo.

Por isso, no *texto escrito*, literário ou não, a relação entre escritor/produtor de texto e leitor é construída verbalmente de forma *ideal*: o escritor considera uma perspectiva de leitor, uma espécie de tipo de leitor com o qual dialoga e para o qual prevê respostas e reações. Deve-se frisar que o escritor/produtor precisa construir/verbalizar os elementos contextuais, não-verbais, necessários à compreensão do texto.

Entender como se relacionam *enunciação* e *enunciado*, nos textos falados e escritos, implica, inicialmente, esclarecer a distinção entre *linguística do sistema*, isto é, linguística da “*langue*” em termos saussurianos, e *linguística do discurso*, isto é, “uma linguística que se ocupa das manifestações linguísticas produzidas por indivíduos concretos em situações concretas, sob determinadas condições de produção” (KOCH, 1992, p. 11).

Na linguística do discurso, usa-se, geralmente, o termo frase (ou sentença), para a unidade formal do sistema da língua, estruturada segundo os princípios da gramática e que pode ser realizada de muitos modos; e o termo *enunciado*, para a realização concreta de uma frase, em situações de interlocução. Exemplo: “Amanhã irei ao teatro” é uma frase (gramatical) da língua portuguesa. Cada vez que ela é dita — por indivíduos diferentes ou pelo mesmo indivíduo —, ocorre um *enunciado* dessa frase.

Entretanto, concordando com Koch (1992, p. 13) não basta ao linguista interessado em analisar questões de sentido descrever os enunciados efetivamente produzidos pelos falantes de uma língua: é preciso considerar, ao mesmo tempo, a *enunciação*, concebida como o evento único e jamais repetido de produção do enunciado. Continuando, a linguista justifica que é necessário considerar a enunciação,

[...] porque as condições de produção (tempo, lugar, papéis representados pelos interlocutores, imagens recíprocas, relações sociais, objetivos visados na interlocução) são *constitutivas do sentido do enunciado: a enunciação vai determinar a que título aquilo que se diz é dito*. (KOCH, 1992, p. 13-14). (Sem grifos no original).

Para ilustrar, por exemplo: o enunciado “O dia está chuvoso”, dito em diferentes situações de enunciação pode produzir sentidos muito diferentes. Pode tratar-se de

- uma *asserção*, isto é, uma simples constatação: “O dia está chuvoso.”;
- uma *pergunta*: “O dia está chuvoso?”;
- uma *manifestação de surpresa*: “O dia está chuvoso!”;
- um *convite* (para ir ao cinema): “O dia está chuvoso...”

Sintetizando: nas relações de sentido, deve-se levar em conta, junto ao que é efetivamente dito, o *modo* como o que se diz é *dito*, porque “a enunciação deixa no enunciado marcas que indicam (‘mostram’) a que título o enunciado é proferido” (KOCH, 1992, p. 14). No texto falado, a *enunciação*, dependente do contexto, se realiza pelo *enunciado*, preso e auxiliado pelo mesmo contexto; no texto escrito, a enunciação, desprovida do contexto, precisa recriá-lo na própria expressão verbal do enunciado.

Os estudos sobre a *enunciação* constituem um leque de enfoques conceituais que parecem apontar, porém, para um mesmo e único fenômeno. Cada um deles sugere um campo específico de estudo lingüístico ou extralingüístico. A título de ilustração e reflexão, eis uma lista de nove teóricos e respectivas definições, apresentados no verbete “enunciação” do *Dicionário de Linguística da Enunciação* (FLORES *et al.*, 2009, p. 96-105):

1. Authier-Revuz: “campo heterogêneo do conhecimento em que se articulam língua, fala e sujeito”.
2. Bakhtin: “materialização da interação verbal de sujeitos históricos”.
3. Bally: “ato do falante de utilizar os meios de expressão comuns a todos os indivíduos de uma comunidade lingüística para expressar suas idéias e sua subjetividade”.
4. Benveniste: “colocação da língua em funcionamento por um ato individual de utilização”.
5. Culioli: “modo de constituição dos enunciados pelo qual se dá a construção do sentido”.
6. Ducrot: “acontecimento constituído pelo aparecimento de um enunciado”.
7. Greimas: “instância lingüística que permite a passagem da organização virtual do discurso à sua realização”.
8. Jakobson: “atividade pela qual se manifesta a presença codificada do falante naquilo que é falado”.
9. Récanati: “acontecimento dotado de significação que ocorre em um local determinado e em certo momento”.

Na verdade essas definições (entre outras) do termo *enunciação* recobrem diversos sentidos, determinados por pontos de vista diferentes, não opostos, mas complementares.

Para evitar confusão e melhor compreender o texto, em especial o literário, é fundamental ressaltar, mesmo que brevemente a distinção entre "enunciação propriamente dita" e "enunciação enunciada", estabelecida por Greimas e Courtés, nos seguintes termos:

[...] a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser pressuposto lógico do enunciado, e a enunciação enunciada (ou narrada), que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo: o "eu", o "aqui" ou o "agora", encontrados no discurso enunciativo, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. (GREIMAS e COURTÉS, s.d., p. 147-8).

Do exposto, depreende-se que se pode considerar *enunciação enunciada* todo enunciado que contenha marcas da enunciação. Em princípio, todos os enunciados, mesmo certos enunciados do discurso científico, apresentam, ainda que sutilmente, tais marcas que serão tratadas mais adiante, no item 2.1.2.

Assim, no caso da análise que será apresentada no terceiro capítulo, a distinção entre *enunciação propriamente dita* e *enunciação enunciada* será relevante na compreensão dos contos de Mário de Andrade que constituem o corpus da pesquisa.

Como se notou na exposição do item 2.1, a enunciação compreende duas instâncias: a da produção (e do falante/escritor) e a da recepção (e do ouvinte/leitor). Neste estudo, a preocupação será com a primeira, mas a segunda não será descartada do horizonte das observações.

2.1.1 Enunciação e estilo

A hipótese deste trabalho é de que os contos de Mário de Andrade que compõem o *corpus* sugerem uma sensação própria da língua falada, com toque "brasileiro", em que a enunciação se reflete mais evidente no enunciado. Assim, o enunciado narrativo do autor adquire, pela vinculação sensível, direta

ou indireta, com a sua enunciação, mais dinamismo, vigor, dramaticidade, subjetividade e expressividade.

Nessa perspectiva, a análise buscará observar *como* se fala nos contos, *quem* fala neles, o que envolve a compreensão da enunciação narrativa. Assim, verificar o papel da enunciação implica orientar a análise para a relação entre o *como* e o *quem* e, em consequência, para os efeitos de sentido dela decorrentes, os matizes expressivos (não apenas intelectivos) dos enunciados.

Cabe enfatizar, com Urbano (2000, p. 27), que a análise de um enunciado, “para fins específicos de ordem estilística ou principalmente por isso”, implica a determinação do seu *sentido global*, obtido considerando-se, entre outros fatores, os elementos da situação de enunciação como contexto extraverbal, sobretudo o sujeito da enunciação, produtor do enunciado.

Sobre o contraste entre os elementos objetivos e subjetivos do enunciado, Bally (1951, p. 320, *apud* URBANO, 2000, p. 28) esclarece:

Este contraste parecerá mais nítido quando da comparação de dois usos homonímicos de um mesmo advérbio; por exemplo *tragicamente*. Nesta frase: "Ele morreu tragicamente", a função do advérbio é puramente objetiva, desde que a pronúncia seja, ela também, suficientemente "objetiva" para mostrar que se quer dizer: "Ele morreu de modo trágico". Mas pronuncie: "Ele morreu, tragicamente!", com pausa após o verbo e pronúncia afetiva do advérbio e tudo muda: a frase é deslocada; tem-se diálogo entre o eu e o objeto do pensamento; a forma lógica seria: "Ele morreu, e eu estou penalizado" (BALLY, 1951, p. 320, *apud* URBANO, 2000, p. 28²⁰).

A análise desses aspectos levará em conta mais a enunciação do que o enunciado. Embora sem esquecer que o enunciado é a face visível e manipulável da comunicação linguística. Considerando isso, concorda-se com Urbano (2000, p. 28) quando, citando Elia, afirma que, vista nesses termos, a enunciação é um fator estilístico, e a "interferência do psiquismo do sujeito falante na trama das relações gramaticais (...) se denomina 'estilo'". (ELIA, 1978, p. 76).

Para uma análise não apenas descritiva, mas também interpretativa e estilística, é oportuno ressaltar que enunciação e enunciado são termos

²⁰ BALLY, C. *Traité de stylistique française*. V. 1. Genève-Paris: George C. Klincksieck, 1951.

relativos, no sentido de que reciprocamente se exigem, Além disso, não se pode deixar de levar em conta que todo falante

[...] está duplamente condicionado: 1) aos fatores socioculturais, alheios a sua vontade, de caráter permanente e inerente; 2) aos fatores situacionais, mais ou menos espontâneos, de caráter ocasional e acidental. Os fatores situacionais são indiretamente condicionados aos socioculturais, pois o fator básico da situação - o falante - antes de ser o locutor individual, concreto mas ocasional, é um locutor sociocultural, virtual. (URBANO, 2000, p. 30).

Em qualquer situação comunicativa, o fenômeno extralinguístico, representado pela enunciação, marca o fenômeno linguístico, que é o enunciado. Ainda mais se houver a intenção estética de fazer o enunciado aproximar-se da enunciação: ou seja, de fazer o resultado linguístico da fala (enunciado) aproximar-se do próprio ato de fala (enunciação), como parece ser uma das características estilísticas da linguagem literária de Mario de Andrade.

2.1.2 Marcas da enunciação no enunciado

Embora a enunciação possa trazer contribuições ao *sentido global* do enunciado, relativas à situação, essa matéria não é de interesse da Linguística, mas sim da Pragmática, que estuda as relações da linguagem com seus usuários. Aliás, essa teoria vai além, pois possibilita verificar que determinadas relações não se estabelecem entre os enunciados efetivamente produzidos, mas sim entre eles e a sua enunciação, a qual está mergulhada em variáveis sociais e psicológicas. A observação e a interpretação de tais variáveis, que ficam marcadas nos enunciados, permitem reconhecer seus efeitos no texto, conforme visto brevemente no item 2.1.

O que interessa à Linguística é a marca do processo de enunciação no enunciado, sob a forma de elementos que pertencem ao sistema da língua, como *eu, tu, aqui, agora* etc, cujo sentido depende de fatores que variam de uma enunciação para outra e vai além, pois possibilita verificar que determinadas relações não se estabelecem entre os enunciados efetivamente produzidos, mas sim entre eles e a sua enunciação, a qual está mergulhada em variáveis sociais e psicológicas.

Essas variáveis marcam os enunciados, permitindo ao analista do discurso sua observação e a interpretação dos seus efeitos no texto. Acredita-se, com Urbano, que

[...] as análises da natureza linguística e extralinguística se interpenetram. Algumas só são possíveis com base no próprio elemento linguístico, que é o enunciado: outras, com base nos elementos extralinguísticos conhecidos ou pesquisados na situação pelo analista, e somados ao linguístico. (URBANO, 2000, p. 32).

Dessa forma, as análises linguísticas e extralinguísticas das marcas da enunciação favorecem uma interpretação mais completa do enunciado, pois inclui aspectos de natureza sociolinguística e estilística. De fato, o enunciado assim marcado revela não só traços socioculturais do usuário, mas também as funções emotiva e conativa (JAKOBSON, 1969) cuja expressividade decorre em grande parte da natureza dinâmica da própria enunciação. A língua falada, nesse sentido, revela bastante essas marcas, o que justifica o objetivo deste estudo sobre traços da oralidade presentes na linguagem literária dos contos de Mário de Andrade.

Entre as marcas da enunciação no enunciado, que são de variada natureza e complexidade, Urbano (2000, p. 34) sintetiza e arrola uma amostra com os seguintes elementos e categorias:

- a) marcas de natureza dêitica ou formas linguísticas indiciais:
 - dêiticos propriamente ditos (pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos de primeira e segunda pessoas; advérbios de tempo e lugar: *aqui e agora*);
 - certos verbos performativos como *prometo, juro*;
 - morfemas modo-tempo-pessoais, organizados em torno do "presente" da enunciação e/ou indicativos de primeira e segunda pessoas.
- b) marcas modalizantes:
 - certos substantivos, adjetivos, advérbios subjetivos e avaliativos, em que se observa a presença de semas ou traços semânticos avaliativos ou emotivos, como *um pobre* (são comuns adjetivos substantivados), *amor, beleza; doloroso, patético; bom, belo; talvez, francamente, certamente, realmente*. (URBANO, 2000, p. 34).

São expressões dêiticas: (a) as que se interpretam por referência a elementos do contexto extralinguístico em que ocorre a fala; portanto, na instância da enunciação. Elas têm um potencial semântico aberto, ou seja, são palavras referencialmente vazias que se preenchem, desde que entrem em

conexão com o contexto referencial da enunciação, que lhes comunica seu sentido. Um *eu*, por exemplo, será referencialmente preenchido pelo falante que efetivamente diz *eu*. A dêixis diz respeito principalmente às pessoas (eu/tu) que participam da interação verbal, ou ao lugar (aqui) e ao tempo (agora) que são localizados a partir da situação de fala. Ela realiza uma espécie de “ancoragem” da fala na situação comunicativa. Ocorre principalmente por meio de pronomes, artigos, tempos verbais e certos advérbios.

Como marcas *modalizantes* (b) concorda-se com Urbano (2000, p. 34) quando afirma que se devem incluir ainda as frases pronunciadas com entonações exclamativas e interrogativas, bem como as marcas linguísticas das frases imperativas e optativas, todas responsáveis por funções emotivas e conativas no enunciado.

2.2 Narrativa oral e narrativa escrita: a narrativa literária

Considerando o exposto no item 2.1, sobre enunciação e enunciado, em que foram delineadas as características gerais entre enunciação falada e enunciação escrita, o objetivo, neste item, é caracterizar, brevemente, a *narrativa literária*.

Isso porque, neste estudo, tendo em mente a realidade da fala e da *narrativa falada* de fatos reais, a preocupação central e última é a análise de alguns aspectos da elaboração dessa realidade na *narrativa literária*.

Segundo Urbano (2000, p. 36), a forma primitiva da narrativa oral, de fatos reais, não literária, bem como a posterior, da narrativa escrita de eventos fictícios, literária, têm, de modo genérico, a mesma estrutura básica, e fundamentalmente utilizam as mesmas técnicas, além de outros pontos em comum, tais como: fato, enredo, personagens, sequência temporal etc.

2.2.1 Planos da narrativa literária: narração, discurso, história

Na perspectiva da análise dos contos que compõem o corpus, a ser realizada no terceiro capítulo deste estudo, é relevante definir os termos

narração, *discurso* e *história* a serem usados nessa análise, uma vez que alguns deles costumam ser empregados por “narrativa”.

Gerard Genette, em *Fronteiras da Narrativa*, ao definir o termo “narrativa”, distingue nele três noções distintas, atribuindo-lhes as denominações: *história*, *narrativa propriamente dita* e *narração*:

Proponho [...] denominar *história* o significado ou conteúdo narrativo (mesmo se esse conteúdo seja, no caso, duma fraca intensidade dramática ou teor eventual), *narrativa propriamente dita* o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo mesmo, e *narração* o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual ele se insere. (GENETTE, 1971, p. 52).

Assim, o conteúdo do ato narrativo, ou seja, o seu *significado* será a *história*; o seu *significante* — o enunciado, o discurso, ou o texto narrativo — será a *narrativa propriamente dita*, que dá a conhecer a *história*; e o ato produtor da narrativa será a *narração*.

Muitas vezes, em vez do termo *história*, conforme explica Urbano, apoiando-se em Lefebvre (1975, p. 172), emprega-se *diegese*, termo que

[...] é menos abrangente, porém mais técnico. Dispensa o caráter de cronologia e causalidade, que o termo *enredo*, por exemplo, envolve. [...] A *diegese* só se explica como uma das faces da narrativa, de que, como vimos, a outra é a *narração*, ato narrativo ou enunciação narrativa. Ela é o *referente* da *narração* e, diríamos, sob certo aspecto, é o enunciado da enunciação narrativa. (URBANO, 2000, p. 37)

Neste estudo, considera-se *enunciação* o ato de fala, correspondendo à *narração*; *enunciado*: o produto da fala, a narrativa, o texto; *enunciador*: a voz da qual provém a enunciação.

2.2.2 O autor, o narrador e o interlocutor no texto narrativo literário

Na narrativa ficcional, são criadas redes significativas em função de uma espécie de pacto tacitamente firmado entre o escritor, que pratica um ato de enunciação ao escrever seu texto, e o leitor que, em outro espaço e em outro tempo, irá atualizá-lo, no processo de leitura. Tal processo compõe-se de

diversas mediações entre as quais a mais imediata é a do narrador (MICHELETTI, 2008, p. 45).

Com base em Urbano (2000, p. 42-48), este estudo enfoca o polo da emissão/produção, lembrando que a enunciação configura-se em dois polos — emissão e recepção — e, portanto, é um ato linguístico exercido não só por aquele que fala/escreve, mas também por aquele que escuta/lê, pois a condição única da comunicação linguística é a intersubjetividade. Fala-se então em *destinador* e *destinatário*.

A relação "ato" e "produto do ato", ou seja, enunciação e enunciado implica considerar os protagonistas como actantes implícitos, logicamente pressupostos no enunciado. São denominados então: a) *enunciador* e *enunciatário*; b) *narrador* e *narratário*, quando inseridos no âmbito da narrativa, observada do ponto de vista estritamente funcional; nesse caso, cabe lembrar os polos *autor/escritor* e *leitor*; c) *interlocutor* e *interlocutário*, se desempenharem o papel de sujeitos de uma enunciação simulada e projetada no interior de um enunciado.

Em todos esses níveis, estará sendo focalizada a instância da enunciação real ou simulada. Nos casos (b) e (c), processa-se uma delegação. Assim, *narrador* e *narratário* são sujeitos diretamente delegados do *enunciador*, já o *interlocutor* e o *interlocutário* são delegados indiretos do *narrador* em uma enunciação simulada.

No texto literário, o *autor*, o *narrador* e o *interlocutor* possuem identidades próprias, brevemente delineadas a seguir.

a) O autor – desdobra-se em *autor* 1 (físico) em oposição a autor 2 (da obra) e a narrador. Antes mesmo do *enunciador*, existe uma entidade, o *Autor* 1, que corresponderia à pessoa física do autor. Ao considerá-lo, pode-se até mesmo fazer abstração do ato enunciativo em si. Neste estudo, o autor 1 (físico) é Mário de Andrade. O *autor* 2 (da obra) em oposição ao autor 1 (físico) é o *narrador*, ressaltando-se, porém, que *autor* e *narrador*

[...] nunca são "termos equivalentes". Na narrativa de terceira pessoa, "parece" desaparecer o narrador, o que leva a ser aceita correntemente a expressão "autor onisciente" (o autor sempre é onisciente; quem não o é sempre é o narrador), quando deveria ser "narrador onisciente". Na verdade, em toda ficção literária: a) coexistem as duas figuras: autor e narrador; b) o narrador está

sempre presente no texto, direta ou indiretamente, velada ou ostensivamente. (URBANO, 2000, p. 44).

A função do autor é a de criar, enquanto a do narrador é a de narrar.

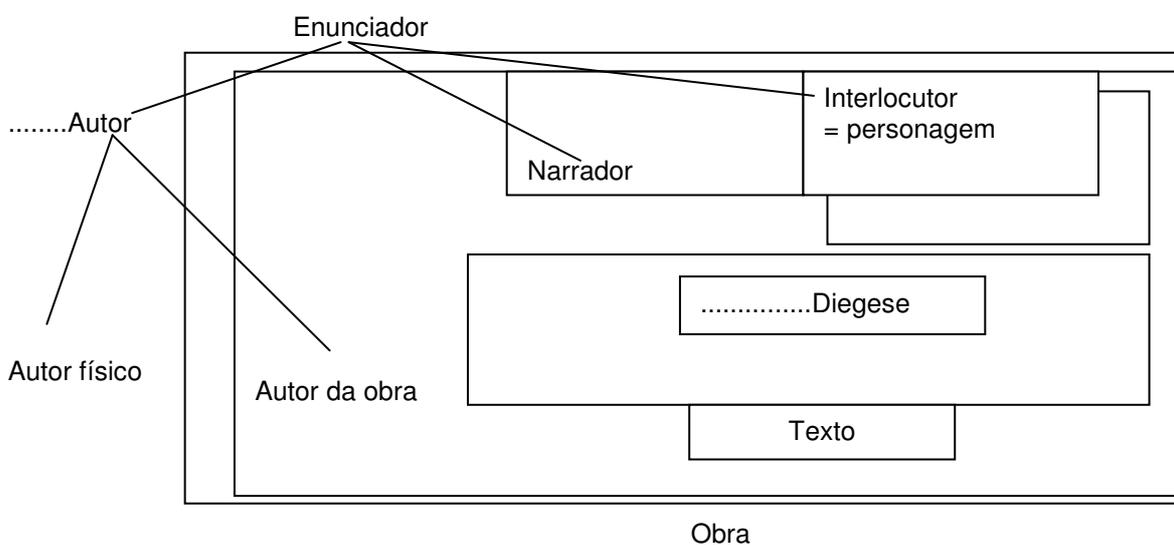
b) O narrador é um actante fictício, imaginado e criado pelo autor, mas linguisticamente real dentro do texto, incumbido da função de narrar. Assim, conforme os propósitos do seu criador, ele poderá figurar, por exemplo, como um simples narrador, como um narrador observador ou testemunha ou como um narrador protagonista. Mesmo que várias vozes contem os fatos, tecendo a história sob diversas perspectivas, todas se subordinam à voz do narrador. Sob o ponto de vista estrutural, é o narrador que desempenha o principal e mais complexo papel, porque, segundo Micheletti:

A figura do narrador como espelho do real enunciator (o escritor) transforma-se nesse organizador da narrativa, permitindo que outros discursos — citados — declaradamente se juntem ao seu para compor o mundo narrado. A investigação dos sentidos que se instauram nesses textos passa pela análise do encadeamento das vozes nos enunciados que correspondem ao produto concreto de que se dispõe, marcas do sistema lingüístico, encontradas nas várias camadas de que se compõe o discurso. (MICHELETTI, 2008, p. 45)

c) O interlocutor (o personagem) - no presente caso, o interlocutor - é uma entidade sempre textual, lingüística. Como o narrador, é também uma entidade fictícia e delegada.

Tendo em vista o exposto, apresenta-se a Figura 2, extraída de Urbano (2000, p. 47), na qual é possível visualizar as relações que se estabelecem entre os níveis enunciativos, no pólo da produção, num texto narrativo literário.

Figura 2



Fonte: URBANO (2000, p. 47).

Com base na Figura 2, a análise do terceiro capítulo, tem o escritor Mário de Andrade como enunciador e ponto de partida das relações estabelecidas nos textos de cada conto.

2.2.3 As marcas do autor, do narrador e do interlocutor no texto narrativo.

A voz do contador, quer seja oral quer seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há toda uma maneira de contar e a forma, os detalhes usados, as palavras e sugestões que são passíveis de serem produzidos pelo contador no trabalho de conquistar e manter a atenção do interlocutor:

Esses recursos criativos também podem ser utilizados na passagem do conto oral para o escrito, ou seja, no registro dos contos orais: qualquer mudança que ocorra, por pequena que seja, interfere no conjunto da narrativa. Mas esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto*, do conto literário [...]

Esses embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador*

se transforma na voz de um *narrador* o narrador é uma criação da pessoa [...] (GOTLIB, 2008, p.13). (Grifos da autora).

O narrador colhe o que narra na experiência própria ou relatada, transformando isso em experiência dos que ouvem sua história sua narrativa não se dissipa, e sua força permanece coesa e é capaz de desdobramento mesmo depois muito tempo (BENJAMIN, 1983, p. 60).

Nos narradores em primeira e terceira pessoa em *Contos Novos*, pode-se ouvir a voz de Mário de Andrade que se mistura com a do narrador. Seu reflexo aparece nas histórias e nos narradores que escolhe. O interlocutor entra no relato partindo de um fingimento contratual, pois a ilusão estaria a serviço do real. A correspondência e os manuscritos documentam que Mário se vale de sua vida para transformá-la em material literário, o que cria o **fingimento literário** que é para Rabello (1999, p.79), a força da obra.

É assim que os narradores de *Contos Novos* escolhem seus objetos e mostram-se insatisfeitos, sejam eles o menino apaixonado pela prima ou os trabalhadores oprimidos pelo patrão. São falíveis, e não detêm o conhecimento do distanciamento e da centralização, acompanham os personagens que procuram um ladrão no bairro.

Quanto aos personagens, interlocutores em geral, — e não somente o personagem que narra —, conforme Urbano (2000, p. 64), eles realizam ações diversas que constituem o conteúdo dos enunciados do narrador tanto de primeira pessoa quanto de terceira pessoa. Podem constituir tais ações os atos de fala, ou seja, os diálogos ou as enunciações das personagens e os enunciados dessas enunciações.

2.2.4 Formas de narrar o discurso dos interlocutores (personagens)

Inicialmente, cabe lembrar que as várias formas de marcar, na narrativa, a fala (ou O pensamento) das personagens, são denominadas, geralmente, *diálogos*. O termo *diálogo* pode ser compreendido, em *sentido genérico*, como qualquer manifestação enunciativa de personagens.

Em *sentido restrito*, *diálogo* é entendido como a *fala* entre dois ou mais interlocutores, configurando-se um intercâmbio entre eles. Ou seja, *diálogo*, em

sentido restrito, é a reprodução das palavras (ou do seu conteúdo) do personagem em função de seu interlocutor. Neste trabalho, o termo *diálogo* será empregado em sentido restrito, ou seja, fala em que há a interação entre dois ou mais personagens, correspondendo a *discurso* (ou estilo).

Urbano (2000, p. 67) apresenta dois termos relativos à técnica de reprodução dos pensamentos das personagens: *monólogo* e *solilóquio*. O primeiro é definido como “[...] reprodução do pensamento (ou de seu conteúdo) do personagem (fluxo de sua consciência), abstração feita de qualquer interlocutor [...]”. O segundo, como “[...] a reprodução dos pensamentos do personagem (como se expressos fossem, e diretamente por ele), pressuposta a presença do leitor, mas não na qualidade de interlocutor”.

Considerando o exposto, depreende-se que o *solilóquio* difere do *diálogo* e do *monólogo*, porque, no *solilóquio*, o personagem se expressa sempre “diretamente”, ou seja, em *discurso direto*, enquanto no *diálogo* e no *monólogo*, é possível o personagem expressar-se ora “diretamente”, quer dizer em *discurso direto*, com suas próprias palavras ou pensamentos, ora “indiretamente”, quer dizer em discurso indireto, com a intermediação explícita do narrador.

Estabelecidas as características gerais do *diálogo* e do *monólogo*, serão apresentadas, na sequência, as características mais específicas dos discursos *direto*, *indireto*, *indireto livre* e *discurso do narrador-personagem*.

Cunha & Cintra (2001, p. 617-620) tratam desse tópico sob o título “Estrutura de Reprodução de Enunciações”, e apresentam três moldes linguísticos diversos de que dispõe o narrador para conhecer as palavras (ou os pensamentos) de personagens reais ou fictícios: *discurso (ou estilo) direto*, *discurso (ou estilo) indireto* e *discurso ou (estilo) indireto livre*.

I. *Discurso direto.*

➤ No *plano formal*, um enunciado em *discurso (ou estilo) direto* é, em geral, marcado por verbos do tipo *dizer*, e por *sinônimos ou afins* dele, que introduzem ou arrematam tal enunciado ou nele se inserem. Exemplos:

Meneou a cabeça com olhar triste e **acrescentou**:

— O homem acostuma-se a tudo, até a esquecer-se que é um homem...

(Castro Soromenho, C, 66.).

É esta a gaveta? — **perguntou** ele. (O. Lins, V. 53).

— Penso — **disse meu pai** — que te darás melhor em Letras. (V. Ferreira, A, 26).
(CUNHA & CINTRA, 2001, p. 636-7). (Grifos dos autores).

Outra característica do *discurso direto* é que, na falta de um desses verbos *dicendi*²¹, a função de indicar a fala do personagem compete ao contexto e a recursos gráficos, tais como: aspas, travessão e mudança de linha, dois pontos ou a mudança de linha (p. 618). Exemplos:

“Todos vamos ficando diferentes, e vinte e cinco anos é uma vida.”
“Para muitos é mais do que isso.”
“Claro que é.” (M. J. de Carvalho, *TM*, 49.)

O amigo abraçou-o. E logo recuou com certo espanto: — o seu chapéu, Zé Maria?
— Ah, não sou mais!...
— Felizardo! (A.M. Machado, *HR*, 47.)
(CUNHA & CINTRA, p. 637).

➤ Quanto ao *plano expressivo*, segundo Cunha & Cintra (2001, p. 637), a força da narração em *discurso direto* provém essencialmente dos seguintes recursos:

- a capacidade de atualizar o episódio, no qual faz surgir a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, como se fosse uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador de falas;
- as falas das personagens, reproduzidas de forma direta, parecem naturais e vivas, enriquecidas por elementos linguísticos, tais como exclamações, interrogações, interjeições, vocativos e imperativos, que buscam simular a riqueza da expressão oral;
- a utilização da variedade de verbos introdutores de falas, oferecida pela língua portuguesa, que permite caracterizar, com precisão e colorido, a atitude do personagem cuja fala vai ser textualmente reproduzida.

²¹ Verbo declarativo. 1 Gram. Aquele que indica que se lhe segue (ou antecede) uma afirmação, declaração, asserção; verbo **dicendi**. [Pode tb. ser seguido de uma oração que expressa o conteúdo da declaração. P.ex.: **Então ele disse: -Não conte com isso; Então ele disse que não contasse com isso; "Sua análise está correta" asseverou João; João asseverou que a sua análise estava correta.**]. (iDicionário Aulete). Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=o_que_e. Acesso em: 11/fev./2011 17:25.

II. *Discurso indireto.*

➤ No *plano formal*, as falas das personagens, embora sejam também introduzidas por um verbo declarativo, aparecem sob a forma de uma oração subordinada substantiva, de modo geral, desenvolvida. Exemplos:

João Garcia garantiu **que sim, que voltava**.
(V. Nemésio, *MTG*, 11.)

Como supunha **fôssemos ter ainda uma quinzena de atividades e pudéssemos esgotar o programa**, demorara-me alguns dias em Machado e em Eça.²²
(C. dos Anjos, *DR*, 283.)

Foi nesse sertão primitivo e rude que Arinos me contou **ter sentido talvez a maior, a mais pura das sensações de arte**.²³
(A. Amoroso Lima, *AA*, 40.)
(CUNHA & CINTRA, 2001, p. 638).

➤ No *plano expressivo*: cumpre ressaltar, a princípio, que o emprego do discurso indireto implica um tipo de relato em que predominem os aspectos informativos e intelectivos, sem o caráter teatral e atualizador do discurso direto.

Num enunciado em *discurso* (ou *estilo*) *indireto*, o narrador subordina à sua própria fala a fala do personagem, retirando-lhe matizes e aspectos afetivos da forma de expressão. Mas seria equivocada concluir daí que tal tipo de discurso seja uma construção estilística pobre. Na verdade, ele é usado quando há necessidade de ressaltar

[...] o pensamento, a essência significativa do enunciado reproduzido, deixando em segundo plano as circunstâncias e os detalhes acessórios que o envolvem.

É, na verdade, do emprego sabiamente dosado de um e outro tipo de discurso que os bons escritores extraem da narrativa os mais variados efeitos artísticos, em consonância com intenções expressivas que só a análise em profundidade de uma dada obra pode revelar. (CUNHA & CINTRA, 2001, p. 639).

Nessas condições, a fala do personagem é incorporada à narração por meio de nexos e correlações verbais entre a frase reproduzida e a frase

²² Vale observar que, nessas orações, pode ocorrer a elipse da conjunção integrante.

²³ Quando em uma construção em *discurso indireto*, a subordinada substantiva assume a forma reduzida, a integrante, naturalmente, falta.

introdutora, tal como ocorre na transposição do *discurso direto* para o *indireto*.

Exemplo:

| | |
|---|--|
| — A senhora vai sair — disse ela olhando-o muito. (Eça de Queirós, O, I, 878) | Ela disse olhando-o muito que a senhora ia sair . |
|---|--|

(CUNHA & CINTRA, 2001, p. 639)

Confrontando essas duas frases, observa-se que, ao passar do discurso direto para o indireto, alguns elementos se modificam para se acomodar à nova estrutura sintática.

III. Discurso indireto livre: forma de expressão que aproxima narrador e personagem, criando a impressão de que falam em uníssono. Cunha e Cintra (2001, p. 641) apresentam três exemplos:

O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem autoridade? O rancor roncava no seu peito vazio. **Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas.** Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família.

(Clarice Lispector, LF, 56²⁴.)

Um empregado de farda amarrotada pegou na mala e também na chave da qual ele se esquecera de tomar posse, começou a subir a escada depois de explicar que o elevador estava avariado havia quase uma semana e na terra ninguém sabia consertá-lo, era preciso virem de Lisboa. **Ora primeiro que se resolvessem... Uma maçada.** (M. J. de Carvalho, TM, 12²⁵.)

Não era a primeira vez que sucedia aquilo — o fiasco daquele engano. Amanhã, seriam os comentários do sura²⁶ antipático, sem rabo ainda, sem voz ainda, de pescoço pelado, e já metido a galo. Na do sura e na do garnisé branco — **esse, então, um afeminado de marca, com aquela vozinha esganiçada e o passinho miúdo.**

João Fanhoso fechou os olhos, mal-humorado. A sola dos pés doía, doía. **Calo miserável!** (M. Palmério, VC, 99²⁷.)

²⁴ *Laços de família. Contos.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

²⁵ *Tempo de mercês.* Lisboa: Seara Nova, 1973.

²⁶ *Frango.* Dicionário Eletrônico Houaiss.

²⁷ *Vila dos Confins.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

➤ No *plano formal*, Cunha & Cintra ressaltam os traços mais salientes do *discurso indireto livre*, examinados e comprovados, nos exemplos dados, nos quais os enunciados em negrito deixam perceber:

a) que eles aparecem liberados de qualquer liame subordinativo, embora mantenham as transposições características do DISCURSO INDIRETO.

b) ao contrário do que acontece no DISCURSO INDIRETO, o INDIRETO LIVRE conserva as interrogações, as exclamações, as palavras e as frases do personagem na forma por que teriam sido realmente proferidas.

(CUNHA & CINTRA, 2001, p. 642)

➤ No *plano expressivo*, Cunha & Cintra (2001) realçam os seguintes valores do *discurso indireto livre*:

1º) Evitando, por um lado, o acúmulo de quês, ocorrente no DISCURSO INDIRETO, e, por outro, os cortes das aposições dialogadas, peculiares ao DISCURSO DIRETO, o DISCURSO INDIRETO LIVRE permite uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados.

2º) O elo psíquico que se estabelece entre narrador e personagem neste molde frásico torna-o preferido dos escritores memorialistas em suas páginas de monólogo interior.

3º) Para a apreensão da fala do personagem nos trechos em DISCURSO INDIRETO LIVRE, cobra importância o papel do contexto, pois que a passagem do que seja relato por parte do narrador a enunciado real do locutor é muitas vezes extremamente sutil, como nos mostra o passo de Mário Palmério atrás mencionado.

4º) Finalmente, cumpre ressaltar que o DISCURSO INDIRETO LIVRE nem sempre aparece isolado em meio da narração. Sua “riqueza expressiva aumenta quando ele se relaciona, dentro do mesmo parágrafo, com os discursos direto e indireto puro”, pois o emprego conjunto faz que para o enunciado confluam “numa soma total, as características de três estilos diferentes entre si. (CUNHA & CINTRA, 2001, p. 642).

Além do que foi dito acima sobre o *discurso indireto livre*, merece destaque ressaltar que, segundo os autores Cunha & Cintra (2001, p. 641), que esse terceiro processo de reprodução de enunciados tem sido amplamente utilizado na moderna literatura narrativa.

IV. *Discurso do narrador-personagem*. Além dos discursos *direto*, *indireto* e *indireto livre*, aqui apresentados sob a perspectiva de Cunha & Cintra (2001), existe um outro tipo — o *discurso do narrador-personagem*— que, segundo Urbano (2000, p. 68), tem as mesmas características do discurso

direto, com exceção do elemento introdutório/verbo de elocução, dos sinais gráficos especiais e da ausência de indicação do autor do enunciado.

É importante frisar que o *discurso do narrador-personagem* não se encontra nas gramáticas tradicionais. Como formas de discurso relatado, todas elas apresentam apenas o *discurso direto*, o *discurso indireto* e o *discurso indireto livre*. No entanto, a presença do *discurso do narrador-personagem*, ou *estilo direto livre*, em vários tipos de texto é evidente²⁸.

Examinando o conto “O ladrão”, nota-se que, à vezes com verbo declarativo, outras, sem, Mário de Andrade valeu-se do *discurso (ou estilo) narrador-personagem*, separando, apenas pela mudança de linha e pelo travessão, a fala do narrador e a do personagem, como bem ilustra este recorte do texto, correspondente ao início do conto:

— Pega!
 O berro, seria pouco mais de meia-noite, crispou o silêncio no bairro dormido, acordou os de sono mais leve, botando em tudo um arrepio de susto. O rapaz veio na carreira desabalada pela rua.
 — Pega!
 Nos corpos entrecortados, ainda estremunhando na angústia indecisa, estalou nítida, sangrenta, a consciência do crime horroroso. O rapaz estacara numa estralada de pés forçando pra parar de repente, sacudiu o guarda estatelado:
 — Viu ele!
 O polícia inda sem nexco, puxando o revólver:
 — Viu ele?
 — P...
 (ANDRADE, 1997, p. 32).

A frequência do *discurso do narrador-personagem* ao longo desse conto, além do que será mencionado no terceiro capítulo, sugere certa rapidez na passagem do ladrão pela narrativa e parece simular que, em circunstâncias como as narradas, não importa mostrar *quem fala*, mas *o que se fala*.

2.3 Variedades linguísticas

²⁸ Exemplo: o texto (PRETI, 2008, p.255- 276), composto apenas por diálogos, em *discurso do narrador-personagem*, do conto “Confissão”, de Luiz Vilela, escritor mineiro contemporâneo.

Tratando do tema “a representação escrita das variações da língua oral”, Preti (1982, p. 61) frisa que “os sociolinguistas não podem nem devem ignorar o papel da *língua escrita* e, particularmente, da *língua literária* sobre os hábitos linguísticos, modificando-os e contribuindo para sua natural evolução”.

Ao focalizar a representação da fala das personagens no diálogo, Preti declara:

Em termos de diálogo, poderíamos afirmar que a reprodução dos **dialetos sociais e dos níveis de fala** ocorre, geralmente, com mais fidelidade, na prosa de costumes, quando a linguagem da personagem é um dado a mais para o autor criar o painel social que quer mostrar. Por outro lado, quando o artista está mais interessado na análise psicológica, portanto, numa descrição vertical da personagem, sua interferência sobre esta, como criador, é mais significativa e, portanto, via de regra, menos perfeita a fixação dos registros e dialetos sociais. (PRETI, 1982, p. 72). (Grifos do autor).

Entender o que afirma Preti implica entender, na afirmação supracitada, os conceitos de *dialetos sociais* e de *níveis de fala* ou *registros*.

Os *dialetos sociais*, mesmo não sendo claramente distintos, permitem caracterizar pelo menos duas variedades: uma *linguagem culta ou padrão*, de maior prestígio, usada em situações de maior formalidade; e uma *linguagem popular ou subpadrão*, de menor prestígio, empregada em situações coloquiais de menor formalidade (PRETI, 2003, p. 30).

Já os *níveis de fala ou registros* referem-se às variedades devidas à situação, ao uso que o mesmo falante faz da linguagem, influenciado por condições extraverbais: circunstâncias criadas pela própria ocasião, tema do diálogo, lugar e tempo em que o ato de fala se realiza, relações que unem falante e ouvinte, grau de intimidade entre os falantes.

Ainda que não se configurem limites precisos entre eles, é possível admitir pelo menos dois níveis de fala ou de registro: *formal* e *coloquial*. O *formal*, “empregado em situações de formalidade, com predominância da linguagem culta, comportamento mais tenso, mais refletido, incidência de vocabulário técnico” (PRETI, 2003, p. 38). O *coloquial* “para situações familiares, diálogos informais onde ocorre maior intimidade entre os falantes, com predominância de estruturas e vocabulário da linguagem popular, gíria...”

Convém a este estudo, de caráter estilístico-linguístico, destacar aqui, embora sucintamente, algumas das características geralmente mais

observadas, do ponto de vista morfossintático, no *dialeto culto* e no *dialeto popular*.

Assim, no *dialeto culto*, são características mais observadas:

- indicação precisa das marcas de gênero, número e pessoa;
- uso de todas as pessoas gramaticais do verbo, com exceção, talvez, da 2ª do plural, relegada, praticamente, à linguagem dos discursos e sermões;
- emprego de todos os modos e tempos verbais;
- correlação verbal entre tempos e modos;
- coordenação e subordinação; riqueza de construção sintática;
- maior utilização da voz passiva;
- largo emprego das preposições nas regências;
- organização gramatical cuidada da frase;
- variedade de construções da frase. (PRETI, 1982, p. 27).

No *dialeto popular*, as características mais observadas são:

- economia nas marcas de gênero, número e pessoa (Ex.: “Essas pessoa não tem jeito”);
- redução das pessoas gramaticais do verbo. Mistura da 2ª pessoa com a 3ª do singular. Uso intenso da expressão de tratamento *a gente*, em lugar de *eu* e *nós*. (Ex.: “A gente já te disse que você está errado”);
- redução dos tempos da conjugação verbal e de certas pessoas, como, por exemplo, a perda quase total do futuro de presente e do pretérito, do mais-que-perfeito, no indicativo; do presente do subjuntivo; do infinitivo pessoal;
- falta de correlação verbal entre os tempos (Ex.: “Se encontrasse ela agora, contava tudo”);
- redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da coordenação (Ex.: “Já disse pra você, não disse? Quando eu acabei o curso, não tinha mais dinheiro. Aí então, fui trabalhar”, em lugar de “Não sei se já lhe disse que, quando terminei o curso, fui trabalhar, porque não tinha mais dinheiro”);
- maior emprego da voz ativa, em lugar da passiva (Ex.: “Um carro pegou ele, em lugar de “Foi atropelado por um carro”);
- predomínio das regências diretas nos verbos (Ex.: “Você já ssistiu o filme?”, em lugar de “Você já assistiu ao filme?”);
- simplificação gramatical da frase, emprego de “bordões” do tipo “então”, “aí” etc.;
- emprego dos pronomes pessoais retos como objetos (Ex.: “Vi ele, encontrei ela” etc.). (PRETI, 1982, p. 28).

Com referência ao *léxico*, encontra-se: (1) na *linguagem culta*: “maior precisão no emprego dos significados, maior incidência de vocábulos técnicos”; (2) na *linguagem popular*: “vocabulário mais restrito, de uso muito amplo nos mais diversos sentidos, muitas vezes abusivo na gíria e nos recursos enfáticos como os termos obscenos” (PRETI, 1982, p. 28).

Segundo o mesmo autor (op. cit.), quanto à *fonologia*, entre a *linguagem culta* e a *popular*, ocorrem muitas semelhanças; as diferenças entre as duas variedades são muitas vezes marcantes, não chegam a comprometer a comunicação, mas servem para revelar, na comunicação, as formas de maior ou menor prestígio.

Na análise a ser apresentada, no terceiro capítulo, essas marcas da língua oral serão observadas nos contos de Mário de Andrade que compõem o corpus da pesquisa, especialmente nos diálogos de seus personagens.

2.4.Modalidades linguísticas

Quanto ao contexto de comunicação, os fatores humanos — emissor e receptor — estão sempre presentes, pelo menos virtualmente. Quando na condição de emissor, tanto o falante quanto o escritor, conscientemente ou não, têm em mente a imagem do seu ouvinte ou leitor. Contudo, explica Urbano (2000, p. 83-4): “a maior ou menor consciência desse fato e a contribuição da presença física, real, dos elementos situacionais, nem sempre possuem a mesma intensidade nas diversas ocasiões de comunicação”.

Às vezes, utiliza-se a modalidade escrita, em situações formais ou de comunicação unilateral, sem intercâmbio, em que a mensagem é comunicada

[...] não “pela voz para os ouvidos”, mas “pelas mãos para os olhos”, recorre-se à língua escrita, uma modalidade linguística de natureza artificial e técnica. Embora fruto de uma necessidade espontânea social, teve, porém, de aprimorar-se cada vez mais, não só para servir, segundo alguns, de matéria-prima capaz de moldar-se à maior elaboração do pensamento lógico ou à imaginação criativa. (URBANO, 2000, p. 86).

Apoiando-se em Akinnaso (1982, p. 111), Urbano (op. cit., p. 86) acrescenta que a *língua escrita* diferencia-se da *língua falada* não apenas pela substância gráfica em contraposição à fônica, mas também por outros fatores: modo de aquisição, processo de produção, formas de transmissão e recepção e modo pelo qual os elementos que as estruturam são organizados.

Sobre o modo de aquisição, a língua escrita precisa ser aprendida de forma consciente, em geral, na escola, enquanto a língua falada é,

normalmente, adquirida no meio familiar, entre outros, naturalmente, sem instruções formais.

Conforme o exposto no item 2.1, a produção do texto escrito realiza-se, entre outros fatores, sem a presença física do interlocutor e com a substituição do canal sonoro — “pela voz aos ouvidos” — pelo visual — “pelas mãos para os olhos”. Por sua vez, a produção do texto falado, realiza-se na presença física dos interlocutores e isso implica considerar neles fatores como: comportamento social, gestual, fisionômico e até emocional, somados ao contexto físico e social, o qual, em princípio, é, para ambos, ao menos parcialmente idêntico. De fato, a língua falada, valendo-se de diversos canais, transmite simultaneamente mensagens tanto contedísticas quanto práticas.

Sobre a língua falada, Urbano ressalta, ainda, o sentido do termo *oralidade*:

Mais recentemente temos usado o termo *oralidade* que, num sentido amplo, compreende não só os aspectos linguísticos sonoros (verbais e suprasegmentais²⁹) da fala, mas também todos os demais visuais que, entornando os primeiros, os complementam, integrando o que realmente se pode chamar de língua falada. (URBANO, 2000, p. 86)

Continuando, o mesmo autor (p. 86-87) fundamenta-se em Preti para destacar que a substituição do canal sonoro pelo visual implica, na língua escrita, “uma série de adaptações técnicas, criativas e até mesmo artísticas, porém, às vezes, danosas, como certas ortografias fonéticas individuais” (PRETI, 1994, p. 65).

Com base em pesquisas recentes, sobre língua escrita e língua falada, Marcuschi (2010) propõe ser necessário distinguir entre duas dimensões de relações no tratamento da *língua falada* e da *língua escrita*: (a) de um lado, *oralidade* e *letramento* e (b) de outro lado, *fala* e *escrita*” (MARCUSCHI, 2010, p. 25).

Por ora, cabe esclarecer a segunda questão entre *oralidade* e *escrita* que haveria uma distinção entre **práticas sociais**, e, entre *fala* e *escrita*, uma distinção entre **modalidades de uso da língua**.

A **oralidade** configuraria uma prática social interativa, para fins comunicativos que se apresenta sob diversas formas ou gêneros textuais

²⁹ Grafia atualizada.

fundamentados na realidade sonora: abarca desde uma ocorrência mais informal até uma mais formal nos mais diversos contextos de uso.

Já o **letramento** envolveria as mais variadas práticas da escrita em suas diferentes formas na sociedade, desde uma apropriação mínima — como a de um indivíduo analfabeto, mas que é considerado letrado, visto que reconhece o valor do dinheiro, sabe qual ônibus deve tomar, saber fazer cálculos, distingue mercadorias pelas marcas etc. — até uma apropriação mais complexa, como a de um indivíduo que elabora tratados científicos, ou escreve obras literárias. Letrado é o indivíduo que participa mais efetivamente de eventos de letramento e não aquele que apenas faz uso formal da escrita.

A **fala** serviria para uma produção textual-discursiva com fins comunicativos, na modalidade oral e, portanto, situada no plano da oralidade, e realizada por aparato disponibilizado pelo próprio indivíduo, sem necessidade de uma tecnologia. Na fala, configura-se o uso da língua

[...] na sua forma de sons sistematicamente articulados e significativos, bem como os aspectos prosódicos, envolvendo ainda uma série de recursos expressivos de outra ordem, tal como a gestualidade, os movimentos do corpo e a mímica. (MARCUSCHI, 2010, p. 25).

Por sua vez, a **escrita** seria uma forma de produção textual-discursiva com propósitos comunicativos, marcada por certas especificidades materiais e seria caracterizada por sua constituição gráfica.

2.4.1 Características gerais da língua falada

A oralidade seria uma prática social interativa que tem por finalidade a comunicação e é apresentada de diversas formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora. Observa-se que o estudo da classificação da oralidade é bem mais recente que a classificação de textos escritos, mas é muito relevante devido ao seu uso pelos participantes da comunicação linguística como parte integrante de seu conhecimento comum (MARCUSCHI, 2008, p. 187).

A oralidade apresenta muitas características peculiares, como por exemplo, **a repetição de elementos, redundância informacional, fragmentariedade sintática, marcadores frequentes, hesitações, correções etc.** que a escrita pode, segundo Marcuschi (2010, p. 53), para efeitos específicos, imitar sem deixar de ser escrita.

Por outro lado, a fala, que é uma modalidade de uso da língua, seria uma forma de produção textual-discursiva para fins comunicativos, ou seja, está presente no plano da oralidade. Caracterizada pelo aparato que o próprio ser humano já possui e muitos outros recursos expressivos, como os gestos, o movimento do corpo e a mímica (MARCUSCHI, 2010, p. 25).

Embora a fala seja caracterizada por recursos que são ausentes na escrita, não devemos tratar as duas modalidades de forma estanque, e sim dentro de um *continuum tipológico* das práticas sociais, e não como polos opostos. De um lado, temos o texto escrito muito denso lexicalmente, e de outro lado temos o texto falado complexo sintaticamente (KOCH, 2008, p. 77-78). Dessa forma, percebemos que fala e escrita apresentam diferentes tipos de complexidade.

Como a língua falada sempre foi estabelecida pelo parâmetro ideal da escrita, isto é, a língua falada é vista sob os parâmetros da gramática idealizada para a escrita, a fala passou a sofrer preconceito em vista de seu caráter pouco organizado, descontínuo e rudimentar. De acordo com Koch (2008, p. 77) as principais diferenças entre a fala e a escrita são:

Quadro nº 1- Principais diferenças entre a fala e a escrita

| Fala | Escrita |
|--|---|
| contextualizada | descontextualizada |
| implícita | explícita |
| redundante | condensada |
| não- planejada | planejada |
| predominância do “modus pragmático” | predominância do “modus sintático” |
| fragmentada | não- fragmentada |
| incompleta | completa |
| pouco elaborada | elaborada |
| pouco densidade informacional | densidade informacional |
| predominância de frases curtas, simples ou coordenadas | predominância de frases complexas, com subordinação abundante |
| pequena frequência de passiva | emprego frequente de passivas |
| poucas nominalizações | abundância de nominalizações |
| menor densidade lexical | maior densidade lexical |

FONTE: Ingedore Villaça Koch (2008, p. 78).

No entanto, o que ocorre é que não é possível afirmar que todas as características são exclusivas de cada modalidade, e elas foram instituídas tendo por base o ideal da língua escrita, ou seja, a língua falada é geralmente observada sob o viés da gramática idealizada para a escrita, gerando preconceito em torno da fala.

Contudo, é indiscutível que a fala possui características peculiares, como o não-planejamento prévio, por causa da interação, mas ela precisa ser “localmente planejada”, ou seja, ela é replanejada a cada novo “lance da linguagem” (KOCH, 2008, p. 79).

2.4.2 Língua falada – língua literária

Sem entrar no mérito do problema, vale registrar que, a propósito da oposição entre os termos *língua literária/língua não-literária*, Granger questiona a denominação *língua literária*, argumentando:

[...] convém inicialmente corrigir essa formulação do problema: é antes um *uso* literário da língua que se tem de distinguir do que uma língua literária [...] o uso literário da língua parece [...] poder ser definido pela escolha deliberada de uma certa combinação de códigos auxiliares, superpostos ao código comum, de um lado, e a importância dada, por outro, à organização de outros códigos *a posteriori*. (GRANGER, 1974, p. 222-223, *apud* URBANO, 2000, p. 127³⁰).

Concorda-se com tal posicionamento, pois o *uso* literário da língua não deve ser considerado um uso particular da língua como os demais, mas a sua funcionalidade elevada à máxima potência, ou seja, a plena realização de suas possibilidades, potencialidades, virtualidades.

Desse ponto de vista, pode-se compreender, com Vanoye, que a mensagem literária

[...] centra-se sobre si mesma: o esforço do autor incide sobre a estrutura e a forma dessa mensagem, isto é, nela a função poética é predominante. É por ela que se manifesta o código estético e que os elementos do código da língua se transfiguram tomando novas significações. A função poética impõe uma reavaliação total da linguagem comum. (VANOYE, 1979, p.138-41).

Comentando a afirmação de que, segundo Preti (1994), a língua literária “em função dos seus objetivos estéticos pode ser considerada uma variante em nível superior da língua escrita”, Urbano (2000, p. 129) acrescenta “mas também o é da língua popular, da língua culta etc.”, pois as várias modalidades linguísticas podem ser transpostas para o texto literário, de modo a cumprir a intenção artística e estética do autor

Continuando, o mesmo autor (op. cit) destaca também que a língua literária, configurando-se como “escolha deliberada”, embora sendo expressiva não deixa de ser artificial, o que se evidencia: (1) por ser uma língua “escrita”, condicionada, portanto, às técnicas próprias da modalidade escrita da língua; (2) pela estruturação narrativa planejada; e (3) por ser uma linguagem estilizada.

Quanto ao artista literário, Urbano (2000, p. 130-31) cita Enkvist³¹ *et al.* (1974, p. 103-4), para ressaltar que tal artista “pode querer que aquilo que

³⁰ GRANGER, G. *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

³¹ ENKVIST, N. et AL. *lingüística y estilo*. Madrid: Cátedra, 1974.

escreve seja lido como se fosse falado com o fito de dar a ilusão de fala; ou ser lido como se fosse ouvido por acaso, para dar a impressão de monólogo falado”.

Ao longo da obra *Estudos de língua oral e escrita* (2004), Preti faz referências aos aspectos da língua falada, recriados na literatura por meio das falas das personagens e do narrador, ressaltando que o diálogo entre personagens é uma forma de evidenciar a realidade “falada” de determinada época, seus hábitos e costumes.

Entretanto, o fato é que, por mais próxima do real que possa parecer a fala do personagem ou até mesmo a do narrador, cabe salientar que se trata de uma simulação, assim como os demais elementos da obra literária.

A elaboração da oralidade na literatura depois da Semana de Arte Moderna ficou mais intensa e foi adquirindo características específicas. O coloquialismo, característico da oralidade, marcado por construções sintáticas próprias, pelos estrangeirismos, pelo léxico popular, teve maior destaque no discurso literário.

Nos diálogos, a pontuação começa a registrar as pausas e interrupções comuns à fala; as frases longas foram abolidas; para mostrar momentos emotivos do diálogo, alguns recursos passaram a ser utilizados: letras maiúsculas, espaços; negritos, grifos; caixa alta e baixa; destaque das sílabas; seccionamento com hífen de palavras, com o objetivo de mostrar melhor a separação de determinados fonemas na pronúncia. A ortografia fonética individual também passou a ser um recurso muito usado juntamente com os parênteses, que indicam a quebra da tonalidade na emissão normal da frase (PRETI, 1987, p. 200).

Negreiros (2009, p. 39) aponta Mário de Andrade como um líder constante do movimento de ruptura na literatura moderna, pelo seu ato de “abrasileirar a sua linguagem” literária, e o que se pode observar é

[...] que os artistas modernistas, ao aproveitarem em seus textos a “variante brasileira”, por meio do **léxico popular presente na oralidade, da sintaxe oral e dos temas ligados à cultura popular**, conseguiram em parte seus objetivos, uma vez que trouxeram para o público uma discussão sobre a valorização do Brasil, por meio não só de sua arte, mas também da língua brasileira. (NEGREIROS, 2009, p. 43). (Grifos do autor).

Será observada a presença dos aspectos grifados na análise do corpus deste trabalho, contituído por dois contos de Mário de Andrade.

2.5 O conto como parte de um *domínio discursivo*

2.5.1 Configuração do domínio discursivo do conto

De modo geral, pode-se dizer que o *conto* faz parte de um *domínio discursivo*, no sentido que Marcuschi atribui a esse termo:

[...] constitui muito mais uma “esfera da atividade humana” no sentido bakhtiniano do termo do que um princípio de classificação de textos e indica *instâncias discursivas* (por exemplo: discurso jurídico, discurso jornalístico, discurso religioso etc.). Não abrange um gênero em particular, mas dá origem a vários deles, já que os gêneros são institucionalmente marcados. Constituem práticas discursivas nas quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que às vezes lhe são próprios ou específicos como rotinas comunicativas institucionalizadas e instauradoras de relações de poder. (MARCUSCHI, 2008, p. 155). (Grifos do autor).

Nessas esferas da atividade humana ocorrem práticas que organizam formas de comunicação e respectivas estratégias de compreensão. Dessa forma, os domínios discursivos

[...] produzem modelos de ação comunicativa que se estabilizam e se transmitem de geração para geração com propósitos e efeitos definidos e claros. Além disso, acarretam formas de ação, reflexão e avaliação social que determinam formatos textuais que em última instância desembocam na estabilização de gêneros textuais. E eles também organizam as relações de poder. (MARCUSCHI, 2008, p. 194).

O gênero textual *conto* pertence ao *domínio discursivo ficcional*, na modalidade escrita. Observe-se a distribuição dos gêneros da oralidade e da escrita no enquadre desse domínio:

Quadro 2: Modalidades de uso da língua

| Domínios discursivos | Modalidades de uso da língua | |
|----------------------|--|---|
| | ESCRITA | ORALIDADE |
| Ficcional | épica- lírica – dramática; poemas diários; contos ; mito; peça de teatro; lenda; parlendas; fábulas; histórias em quadrinhos; romances; dramas; crônicas; roteiro de filme | fábulas; contos; lendas; poemas; declamações; encenações |

Fonte: Marcuschi (2008, p. 106). (Sem grifos no original).

De acordo com Mikhail Bakhtin, o pensador russo que iniciou toda a pesquisa atual sobre gêneros, por mais diversas que sejam as esferas da atividade humana, todas elas

[...] estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetiva-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu **conteúdo (temático)** e por seu **estilo verbal**, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraselógicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua **construção composicional**. (BAKHTIN, 1992, p. 279). (Grifos do autor).

Esses três componentes — *conteúdo temático*, *estilo* e *construção composicional* — são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação e fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado. Assim, se for considerado isoladamente, qualquer enunciado é, sem dúvida, individual, mas, segundo Bakhtin (op. cit.), “cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, sendo isso o que denominamos *gêneros do discurso*”.

Portanto, na perspectiva bakhtiniana, todos os textos são produzidos dentro de um gênero e são manifestações de um gênero. Em linhas gerais, por exemplo, os três componentes do gênero *conto* são:

- *conteúdo temático* refere-se à esfera de sentido ou ao domínio discursivo de que trata o gênero; nesse caso, é a ficcional de caráter literário, em que se espera que um *conto* apresente, de modo especial, uma história breve e concisa em prosa narrativa literária;
- *construção composicional* diz respeito à estrutura do texto: assim, um conto organiza-se, em geral, em torno de um só conflito, uma única ação, espaço geralmente limitado a um ambiente, unidade de tempo, e número restrito de personagens, autor/narrador, composição curta, predominância de sequências narrativas;
- *estilo* está indissolivelmente vinculado ao *conteúdo temático* e à *construção composicional*. Assim, o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo, associados, é que vão constituir o *conto* como conto e não como um romance ou uma novela. Nas palavras de Bakhtin:

O estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado — oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal — é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios para o estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários — neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo e constitui uma das suas linhas diretrizes [...]. (BAKHTIN, 1992, p. 282-283).

Sobre o *conteúdo temático* (ou a temática), concorda-se com o seguinte esclarecimento:

A temática não é o assunto de que trata o texto, mas é **a esfera de sentido de que trata o gênero**. Assim, numa conversa de amigos, a temática são os acontecimentos de nossa vida mesmo íntima; numa oração, a temática é o agradecimento ou a súplica a Deus ou aos santos, numa carta comercial, a temática é o tratar de um negócio; num requerimento, a temática é um pedido a uma autoridade pública. (FIORIN, 2005, p. 102). (Grifos do autor).

Com esse esclarecimento, é possível chegar à “esfera de sentido”, ou seja, ao “domínio discursivo” de que trata o gênero *conto*: o ficcional, de caráter literário, a esfera da atividade humana em que os contos circulam. Essa noção será observada na análise do *corpus*.

2.5.2 Breve percurso de constituição do conto no domínio discursivo

Antes, o conto era transmitido oralmente. Depois, passou a ter registro escrito. E só depois os contos passaram a ser criados por meio da escrita. É aí que o narrador assumiu a função de “contador-criador-escritor” de contos, afirmando seu caráter literário (GOTLIB, 2008, p. 13).

A elaboração de um conto é fruto de grande domínio do autor sobre seus materiais narrativos.

O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do *efeito único*, ou impressão total. Tudo provém de um minucioso cálculo [...] (GOTLIB, 2008, p. 34). (Grifos da autora).

Mesmo em obras estéticas, quando a voz do contador transforma-se na “voz de um narrador, é necessário esclarecer que sua voz é uma criação da pessoa; já escritor é ficção de uma voz” (GOTLIB, 2008, p.13-4). (Grifos da autora).

Para não gerar confusões, a questão da terminologia será aqui apresentada³²: o termo *novel*, usado nos séculos XVI a XVIII, como prosa narrativa de ficção com personagens ou ações representando o cotidiano, diferenciava-se do *romance* antigo, de reminiscências medievais. A *novel* foi perdendo as associações originais, deixou de ser breve e tornou-se *romance*. Hoje, *novel*, na língua inglesa, é *romance*. Somente no século XIX, surge um termo específico para a história curta: *short-story*. Existe ainda a *long story*, para a novela. E o *tale*, para o conto popular.

³² A questão da terminologia e todas as outras questões, pertinentes ao conto, serão tratadas a partir da mesma obra, de Nádia Battella Gotlib, Teoria do Conto, Ed. Ática, 2008. Por isso, as referências a ela serão feitas somente pelas letras iniciais da obra: “TC” e pelo número das páginas correspondentes.

Para alguns, a *novela* vem do italiano *novella*, ou seja, em pequenas histórias. Boccaccio a apresenta de forma breve, cerca de, no máximo, dez páginas, em oposição ao *romance* medieval, que era mais longo e possuía uma intriga amorosa completa. Ele chamava seus textos de “histórias, relatos, parábolas, fábulas”. Tal conjunto de formas menores é chamado de *épica menor*, para diferenciá-las das grandes epopeias, como *Os Lusíadas*, de Camões (TC, p. 15).

Atualmente, a *fábula* é conhecida como uma estória com personagens animais, vegetais ou minerais, é muito breve e tem o objetivo de moralizar o leitor. E se a *parábola* tem homens como personagens, com sentido realista e também moralista, tal como a fábula, o sentido não fica evidente e os detalhes das personagens podem ser simbólicos. O gênero conto conserva características dessas duas formas: “a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas” (TC, p. 15).

O termo *novel* passa para o espanhol. *Novelas Ejemplares* são escritas, em 1621, por Cervantes e ele experimenta, nessa obra, um processo de extensão. Lope de Vega escreve então *novelas* que eram, segundo ele, nomeadas como *cuentos*. Atualmente, *romance* é *novela*. *Novela* é *novela corta*. E o conto é *cuento* (TC, p. 15).

É importante atentar para a distinção usada por La Fontaine, em 1664 entre *nouvelle* e *conte*. *Este* é mais concentrado, com episódio principal, advindo da forma oralizada, e muitas vezes com elementos da fantasia. Atualmente, como o *conto popular* (TC, p. 15 -16).

É nos Estados Unidos que o termo *short story* se afirma e, desde 1880, designa não apenas uma estória curta, mas um gênero independente, com suas próprias características. No entanto, ainda havia uma grande confusão terminológica, pois os termos *tale* e *sketch* continuavam sendo usados pelo contista Washington Irving, e Poe usava *tale*. O termo *sketch* passa a se referir à narrativa estática, ou seja, representava um estado: como é, se está com alguém ou com alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos; “são retratos ou quadros ou caracteres soltos”. O termo *yarn* passa a ser usado como anedotas, episódio que pode ter acontecido com alguém e é contado em linguagem coloquial. Por outro lado, *tale* seria uma anedota aumentada ou não, ou o conto popular (TC, p. 16).

Mas o que realmente configura o conto, seja ele de acontecimento, de terror ou de moral, é o **modo** pelo qual a estória é contada. E cada elemento terá um papel muito importante para desempenhar no *modo de o Conto ser* (TC, p. 17).

O *conto literário* pode corresponder, para Jolles (*apud* GOTLIB, 2008, p. 17)³³, à *novela*, porque a *novela* carrega a marca do **eu** criador, e é produto de uma personalidade em ação criadora, sendo caracterizada pela solidez, peculiaridade e unicidade. E, ainda, por ser alimentada por um “acontecimento impressionante”, que é a tônica que persiste desde a forma da novela toscana feita por Bocaccio (TC, p. 17).

Após a Revolução industrial, a fragmentação dos valores das pessoas e até mesmo das obras acentua-se de forma considerável. Nas obras literárias, desvincula-se o esquema começo, meio e fim, que passa a ser configurado de várias formas, de acordo com as experiências de cada um, em cada momento destes (TC, p. 30).

O conto é caracterizado por seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. Em sua “história”, houve uma mudança de técnica, e não de estrutura: o conto continua com a mesma estrutura do conto antigo. Essa mudança ocorre porque, segundo o modo tradicional, ele é composto de ação e conflito que passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Mas o modo moderno de narrar desestrutura esse esqueleto, deixando-o invertebrado. Antes o que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Assim, o enredo passa a ser linear para um, e para outro, “diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas” (TC, p. 29-30).

Sean O’Faolain, teórico, contista e professor de literatura reconhece

[...]a mudança da *natureza* do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense* estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói. (SEAN O’FAOLAIN, *apud* GOTLIB, 2008, p. 31).

³³ JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Percebe-se que o reconhecimento de O’Faolain (TC, p. 31) contribui para estabelecer as principais mudanças de estrutura do conto.

Edgar Allan Poe postula que o princípio do conto recai no princípio de uma relação entre sua extensão e a relação que ele consegue provocar no leitor ou no efeito que a leitura lhe causa. Para Poe, essa unidade de efeito ou impressão é o ponto de maior importância. Para conquistá-lo, é imprescindível a leitura de uma só assentada e o autor deve ter seu objetivo claro para o leitor, seja para assustá-lo, encantá-lo ou enganá-lo (POE, *apud* GOTLIB, 2008, p. 32). A economia dos meios narrativos passa a ser uma característica básica na construção do conto.

Finalmente, no conto moderno, O’Faolain (*apud* GOTLIB, 2008, p. 40)³⁴ apresenta as características da **curteza, compreensão dramática, o caráter pessoal** e uma **rigidez de construção**.

No entanto, há muitas divergências no que diz respeito à teoria de Poe:

Outros teóricos se opõem à teoria de Poe porque atentam para a dificuldade da estipulação de uma teoria sobre o conto, dada a sua fluidez: o conto pode ser “quase tudo”, já afirmava nos anos 40 H. E. Bates, como já afirmara três anos antes o nosso Mário de Andrade. (GOTLIB, 2008, p. 41).

Há muitas teorias que dizem respeito ao **momento especial** que o conto deve ter, mas o importante é que exista algo especial em sua representação, que haja um acidente (ou incidente) que desperte o interesse, e se pareça com um “caso considerado pela novidade, pelo repente, pelo engraçado ou o trágico” (Lima *apud* GOTLIB, 2008, p. 50)³⁵.

Um dos traços do tempo que para o presente é importante é o modo de abordar o conto, não mais na linearidade começo/meio/fim, mas quebrando essa linha sequencial, valorizando o meio, uma vez que se considera o conto um modo narrativo propício a **flagrar** um determinado instante que mais o especifique. Há, neste caso, a **instantaneidade** da realidade, captando-a em sua **especificidade**. E mais: o conto tem por base o momento da **crise** ou do **conflito** da personagem (TC, p. 51).

³⁴ O’FAOLAIN, Sean. *The short story*. 3. Ed. Bristol: Mercier Press, 1948

³⁵ LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1952.

A capacidade de **corte** no fluxo da vida faz com que o conto ganhe mais eficácia, pois flagra o momento presente, captando-o na sua **momentaneidade**, nem antes nem depois (TC, p. 55).

Cortázar (*apud* GOTLIB, 2008)³⁶ apresenta um interessante paradoxo que considera próprio do conto:

[...] o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 2008, p. 67).

O livro “Teoria do Conto” termina com o resumo o gênero conto da seguinte forma: que cada um tem um compromisso selado com sua origem: a da estória, e que a forma de contá-la é breve e tem seu próprio jeito de ser, economizando meios narrativos, condensando recursos ao narrar. Por serem assim construídos, tendem a causar uma unidade de efeito e flagrar momentos especiais. E é muito importante ressaltar que contos são modos peculiares de “mostrar” uma época da história, conforme o ponto de vista de um autor. E também são modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste determinado contista, num tempo determinado, num determinado país.

Anteriormente, os textos eram situados em domínios discursivos que produziam contexto e situações para as práticas sociodiscursivas características, que se estabilizaram e se transmitiram de geração a geração com claros propósitos e efeitos (MARCUSCHI, 2008, p. 194).

Por causa das diferentes práticas desenvolvidas nos diversos domínios discursivos é que sabemos que o comportamento das pessoas precisa ser adequado às mais variadas situações: no circo não é possível se comportar como na igreja. A mesma coisa acontece com a produção textual, que é distinta na universidade e numa revista de variedades. Como foi visto, os domínios discursivos operam como “enquadres globais” de superordenação comunicativa, subordinando “práticas sociodiscursivas orais e escritas que resultam no gênero” (MARCUSCHI, 2008, p. 194).

2.6 Opção metodológica da pesquisa

³⁶ CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Nesta pesquisa optou-se pela abordagem qualitativa, ou seja, por um estudo descritivo-interpretativo, que privilegia a compreensão do fenômeno em análise, haja vista que tal abordagem apresenta-se como a tentativa de uma compreensão detalhada dos significados e características situacionais dos fenômenos em análise.

Silva (2001), discorrendo sobre metodologia da pesquisa, explica que a abordagem qualitativa considera a existência de um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito. Assim, a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas e não implicam o uso de métodos e técnicas estatísticas. Por isso, tal abordagem é considerada descritiva. Os dados, coletados pelo pesquisador diretamente do ambiente natural, requerem, geralmente, um análise indutiva, uma vez que se valoriza o processo e seu significado como focos principais de abordagem.

Os aspectos qualitativos do *corpus* selecionado para análise permitem ao pesquisador analisar relações nem sempre constatadas em dados quantificados e que representam a maneira como os sujeitos realizam suas vivências.

Ainda que a opção de abordagem tenha sido a qualitativa, vale enfatizar que as abordagens qualitativa e quantitativa atuam sempre juntas – “a quantitativa atua em níveis de realidade em que os dados mostram indicadores e tendências observáveis” e “a qualitativa realça os valores, as crenças, as representações, as opiniões e as atitudes do objeto de estudo” (DEMO, 1986, p. 17).

Optou-se pela abordagem qualitativa, pois neste estudo serão analisadas as marcas da oralidade presentes nos discursos das personagens em dois contos de Mário de Andrade, incluídos na coletânea *Contos Novos*.

De acordo com o objetivo deste capítulo, foram nele abordados os pressupostos teórico-metodológicos nos quais a pesquisa se fundamentou:

a) As relações entre enunciação e enunciado, detalhando-se os aspectos: enunciação e estilo; marcas da enunciação no enunciado.

b) Narrativa oral e narrativa escrita, item ampliado nos aspectos: planos da narrativa: narração, discurso e história; o autor, o narrador e o interlocutor no texto narrativo literário; as marcas do autor, do narrador e do interlocutor na narrativa literária.

c) Variedades linguísticas: focalizando os dialetos sociais e os níveis de fala ou registros.

d) Modalidades linguísticas: configurando as relações entre fala e escrita; explicitando as características gerais da língua falada; as inter-relações entre língua falada e língua literária.

e) O conto como parte de um domínio discursivo: delineando o domínio discursivo do gênero conto e contextualizando o conto no domínio discursivo ficcional de caráter literário.

f) Opção metodológica da pesquisa, explicitando a abordagem qualitativa como a mais adequada para a análise a ser levada a efeito neste estudo.

No Capítulo III, tomando tais pressupostos teórico-metodológicos, como referência, analisamos as marcas da oralidade representadas em dois contos de Mário de Andrade: “Vestida de preto” e “O ladrão”.

CAPÍTULO III

A EXIBIÇÃO DO TESOIRO: O PAPEL DAS MARCAS DE ORALIDADE

O objetivo deste capítulo é analisar em que medida as marcas da oralidade materializam-se no discurso literário e que papel desempenham nele. A leitura e a análise de tais marcas incidirão nos dois textos que compõem o corpus da pesquisa, os contos de Mário de Andrade intitulados “Vestida de preto” (VP) e “O ladrão” (L).

A escolha da amostra atendeu a dois critérios principais: 1) o tipo de *foco narrativo* ou *ponto de vista*: “Vestida de preto”, narrador-personagem em primeira pessoa; “O ladrão”, narrador onisciente em terceira pessoa; 2) a presença de diálogos ou discursos das personagens, a partir da hipótese de que nesses discursos é que vão ocorrer as marcas mais representativas da elaboração da oralidade nos contos.

Parte-se do pressuposto de que se deve observar não uma *língua literária* em oposição a uma *língua não literária*, mas um *uso literário* da língua, conforme exposto no Capítulo II. Portanto, a oralidade que se manifesta no texto literário será entendida aqui como artefato, resultado de uma elaboração estético-literária. Seguramente, sendo o texto literário uma simulação da realidade, o autor recria/representa nele as modalidades, as variedades, os usos linguísticos, porém, sob o ponto de vista da intenção artística e estética. Entretanto, mais que qualquer critério, inclusive de valor literário, convém enfatizar que prevaleceu, neste estudo, o interesse pelo enfoque linguístico-estilístico.

Também no Capítulo II, com fundamentação teórica baseada, sobretudo, em Urbano (2000), buscou-se compor um quadro dos agentes responsáveis pela estrutura narrativa, sob a perspectiva de seus papéis enunciativos, ou seja, de suas ações locucionais, enquanto usuários reais da palavra com

projeção na obra literária. No mesmo capítulo, optou-se por recorrer a Preti (1982) para configurar as características geralmente mais observadas, do ponto de vista morfossintático, no *dialeto culto* e no *dialeto popular* que serão consideradas na análise das marcas da oralidade.

Outro pressuposto teórico delineado no Capítulo II e aqui retomado, para ser levado em conta na análise, refere-se ao gênero textual *conto* que, como parte de um domínio discursivo, apresenta, segundo a perspectiva bakhtiniana, três componentes:

O *conteúdo temático*, ou seja, a esfera de sentido ou o domínio discursivo de que trata o gênero; nesse caso, é a esfera ficcional de caráter literário, em que se espera que um *conto* apresente uma história breve e concisa em prosa narrativa literária, criada de modo especial por um autor.

A *construção composicional* diz respeito à estrutura do texto: assim, um conto organiza-se, em geral, em torno de um só conflito, uma única ação, espaço geralmente limitado a um ambiente, unidade de tempo, e número restrito de personagens, autor/narrador, composição curta, predominância de sequências narrativas.

O *estilo* está indissolavelmente vinculado ao *conteúdo temático* e à *construção composicional*. Assim, o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo, associados, é que vão constituir o *conto* como conto e não como um romance ou uma novela.

Partindo desses pressupostos, pretende-se, na sequência, apresentar a análise da representação da oralidade na amostra de contos selecionados, de acordo com os critérios e procedimentos de análise explicitados a seguir.

3.1 Análise de “Vestida de preto”

A análise da representação da oralidade será apresentada focalizando cada um dos dois contos que compõem o corpus da pesquisa, orientada pelos procedimentos mencionados a seguir:

- 1) Apresentar um breve resumo do conto.

- 2) Configurar brevemente a *construção composicional* e o *estilo* do conto, tendo em vista que o *conteúdo temático*, ou seja, o *domínio discursivo* dos dois contos é o mesmo: a esfera ficcional literária.
- 3) Apresentar os tipos predominantes de discursos das personagens.
- 4) Selecionar uma amostra de cada um dos tipos predominantes e nela identificar e analisar as marcas da oralidade.
- 5) Verificar qual o papel ou a função dessas marcas da oralidade presentes na amostra analisada.

3.1.1 Resumo

Conto de caráter memorialista em que Juca, o narrador-personagem, adulto, recorda duas experiências marcantes em sua vida, uma da infância, e outra da idade adulta. A primeira corresponde ao seu primeiro beijo, dado na prima Maria, num dia de festa. Segundo a visão do narrador, o Juca adulto, ao mesmo tempo irônico e sentimental, o Juca criança tinha alcançado com aquele beijo uma sensação de intensa felicidade interior. Mas aquele momento fugaz, logo fora rompido com brutalidade por Tia Velha, que nele via a marca do pecado e expulsara do quarto as duas crianças.

A segunda experiência de Juca, na idade adulta, é o reencontro com Maria, já separada de seu primeiro marido. Reacende-se então a empatia entre os dois primos. No Juca adulto, porém, o amor luta com o medo. Finalmente, o medo e a insegurança vencem e Juca volta à prosaica realidade cotidiana, ficando-lhe apenas a nostalgia daquele amor.

3.1.2. Forma de construção e estilo

O conto é conduzido do ponto de vista de Juca, um narrador-personagem que, em primeira pessoa, em tom memorialista, narra dois momentos singulares de sua própria história, um da infância e outro da idade adulta, dos quais participam duas personagens, a prima Maria e a Tia Velha.

Configurando-se como uma narrativa de primeira pessoa, há que se levar em conta o tempo em que os eventos narrados teriam acontecido — o tempo *ficcional* — e o tempo em que o narrador registra esses eventos, ou seja, o tempo *real* do narrador. Segundo Urbano (2000, p. 52-53), “pelo critério no emprego do tempo (presente ou passado), entre outros recursos, privilegia-se ora a imagem do narrador, ora a do personagem”.

Ao se instituir como eu, Juca, o narrador-personagem, designa a pessoa que enuncia, o que implica, ao mesmo tempo, um enunciado desse *eu* enquanto personagem-protagonista da história. Sujeito da enunciação narrativa, o Juca narrador funde-se semanticamente com o Juca personagem. Mas, estruturalmente, permanecem entidades diferentes, com funções diferentes.

As situações representadas, ao longo da narrativa, são predominantemente familiares, caracterizadas pela informalidade e, portanto, marcadas por uma linguagem mais informal, nos moldes da linguagem coloquial, familiar, afetiva.

No texto, organizado em parágrafos extensos, na maioria, observa-se que as falas das personagens são citadas sob as formas dos discursos: *direto*, *discurso do narrador-personagem* e *indireto e indireto livre*.

No levantamento prévio dos discursos das personagens, foi identificada, em ordem decrescente, a ocorrência de: 8 indiretos livres, 4 diretos, 5 discursos narradores-personagens e 2 indiretos, totalizando dezenove discursos, conforme demonstra a Tabela 1:

Tabela 1

| Tipos | p/§ | Total |
|---------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|--------------|
| DIL | 24/8 | 25/1 | 25/2 | 26/2 | 27/1 | 28/3 | 29/1 | 29/4 | 08 |
| DD | 24/3 | 24/6 | 24/7 | | | 28/2 | | | 04 |
| DNP | 25/4 | 25/6 | 25/8 | 26/4 | 29/2 | | | | 05 |
| DI | 27/4 | 28/6 | | | | | | | 02 |
| Totalb | 04 | 04 | 03 | 02 | 02 | 02 | 01 | 01 | 19 |

Discursos das personagens de “Vestida de preto”, de Mário de Andrade

O detalhamento dos discursos correspondentes às quantidades indicadas na Tabela 1 pode ser verificado no Anexo 3.

Do ponto de vista da construção de sentidos, considerando uma observação mais cuidadosa entre as relações sintáticas e as semântico-pragmáticas, a predominância do *discurso indireto livre*, em “Vestida de preto”, com foco narrativo em primeira pessoa, conduzido por um narrador-personagem, constitui-se um precioso recurso por mesclar vozes, podendo ser interpretado, dependendo sempre do contexto, como uma adesão do narrador à perspectiva do personagem. Ou pode tornar-se um auxiliar na investigação psicológica do personagem, quando ele também é narrador, como acontece em “Vestida de preto”.

No que diz respeito à expressividade, essa forma de narrar o discurso do personagem, pode apontar, segundo Micheletti (2008, p. 50), “para uma espécie de simpatia que se estabelece entre a visão de mundo da personagem e a do narrador”.

3.1.3. Análise das marcas da oralidade presentes nos discursos das personagens

A análise da representação da oralidade nos discursos das personagens será feita, levando em conta a fundamentação teórico-metodológica apresentada no Capítulo II, em um recorte³⁷ representativo de cada um dos tipos de discursos presentes na narrativa. A sequência da análise não obedecerá a ordem de predominância dos tipos de discursos indicada na Tabela 1. Em cada um dos recortes escolhidos será justificada a razão da escolha.

³⁷ “O **recorte** é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem e situação. Assim, um **recorte** é um fragmento de situação discursiva” (ORLANDI, 1984, p. 14). (Grifos do autor).

3.1.3.1. Discurso do narrador-personagem

Observe-se logo no início da narrativa e justamente por isso, o recorte [1] foi o escolhido para a análise do discurso do *narrador-personagem*:

[1]

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. Minha impressão é que *tenho amado sempre*. Depois do amor grande por mim que *brotou* aos três anos e *durou* até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se *dirigiu* para uma espécie de prima longínqua que *frequentava* a nossa casa. **Como se vê**, jamais *sofri* do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu *fomos* bons amigos, sem nada de amores perigosos. (VP, p. 23). (Sem grifos no original).

Tal recorte ilustra os dois planos temporais da narrativa, o tempo dos fatos narrados, marcado pelas formas verbais no passado (pretérito perfeito e imperfeito) — *brotou, durou, dirigiu, frequentava, sofreu, fomos, tenho amado* —, e o tempo em que o narrador-personagem se refere aos fatos narrados, comentando-os, indicado pela forma verbal no presente e no futuro do indicativo: *andam, sei, vou contar, vê*.

Nessa perspectiva, nota-se que a narrativa tem início com a voz do narrador-personagem que, referindo-se aos fatos que vai contar e comentando-os de forma irônica, aproveita para marcar o ponto de partida e de chegada que lhe interessa: falar dos amores de sua vida.

[1.1]

Tanto **andam agora** preocupados em definir o conto que não **sei bem** se o que **vou contar** é conto ou não, **sei** que **é** verdade. **Minha impressão é** que **tenho amado sempre**.

No recorte [1.1], as formas verbais no presente e os dêiticos (*agora, minha*), bem como os advérbios modalizadores (*bem, sempre*), embora sejam características do discurso direto, pois a personagem *fala* e a situação discursiva é presentificada, o enunciado não apresenta sinais gráficos especiais nem é introduzido por meio de verbos de elocução pelo narrador que, de certa forma, desaparece da cena.

Trata-se da fala do narrador-personagem: sendo personagem principal, ele está dentro da história, narra os fatos de “dentro para fora”,

sempre na 1ª pessoa em narrativas autobiográficas, confessionais ou memorialistas como ocorre no conto “Vestida de preto”, de Mário de Andrade.

A linguagem apresenta-se de forma lógica e concatenada, configurando uma espécie de *solilóquio*: o narrador-personagem, diante do leitor, articula seus pensamentos como se estivesse falando em voz alta. Sobre tal recurso, que se assemelha ao discurso do narrador-personagem, considera-se que a afirmação de Bastos sobre a narrativa oral explica e justifica a função que ele tem no conto:

Na narrativa oral, frequentemente reproduzimos nossa fala e a fala de outros personagens sem nenhum aviso (às vezes imitamos sua voz e seu modo de falar, indicando que é outro quem fala) e, permeando fatos, emitimos nossa opinião sobre estes. (BASTOS³⁸, apud URBANO, 2000, p. 71).

Com base nessa explicação, pode-se reconhecer no uso do discurso do narrador-personagem logo na abertura do conto, uma estratégia utilizada por Mário de Andrade para simular essa característica da narrativa oral. No mesmo enunciado, observa-se também outra alusão à narrativa oral, indicada pelas palavras *conto* e *contar* em: “[...] preocupados em definir o *conto* que não sei bem se o que vou *contar* é *conto* ou não...”.

Voltando ao recorte [1], correspondente ao primeiro parágrafo do conto, depois dos dois períodos iniciais, relativos ao comentário sobre os fatos que vai “contar”, o narrador-personagem inicia o relato dos amores de sua vida:

[1.2]

Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que frequentava a nossa casa. **Como se vê**, jamais *sofri* do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu *fomos* bons amigos, sem nada de amores perigosos.

Nota-se em [1.2] que, finalizando o parágrafo, o narrador-personagem interrompe a narrativa, para introduzir um comentário sobre os fatos que conta, com a expressão “Como se vê”, fazendo uma apreciação a respeito deles: “jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos bons amigos, sem nada de amores perigosos”.

³⁸ BASTOS, L. K. X. Recursos orais em narrativas escolares escritas. *Estudos linguísticos VII*. São Paulo: GEL, 1983.

Nota-se em [1.2] que, após o primeiro período, o narrador personagem interrompe a narrativa, para, em *Discurso do Narrador-Personagem*— “Como se vê” — comentar os fatos que conta, fazendo uma apreciação a respeito deles.

3.1.3.2 Discurso indireto livre

Para a análise do *discurso indireto livre* foi escolhido o recorte [2], porque focaliza a primeira experiência singular da vida de Juca: o momento quase mágico do primeiro beijo dado na prima Maria, num dia de festa.

[2]

Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (**mas juro que eram cabelos macios**) me machucavam os olhos. Depois que não vi nada, ficou fácil continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos, **que maravilha!** até que o meu nariz tocou num pescocinho roliço. Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço. **Será que ela dorme de verdade?...** Me ajeitei muito sem-cerimônia, **mulherzinha!** e então beijei. **Quem falou que este mundo é ruim! só recordar... Beije Maria, rapazes!** eu nem sabia beijar, **está claro**, só beijava mães, boca fazendo bulha, contato sem nenhum calor sensual. (VP, p. 24). (Grifos do autor).

Em [2], observando-se as seis expressões grifadas, percebem-se nelas, no que concerne ao sentido, apreciações que, considerando-se o contexto não podem ser atribuídas ao narrador.

A primeira, que aparece entre parênteses, é um comentário, indicado pelas formas verbais, no presente, “juro” (verbo de elocução: jurar, asseverar, afiançar) e no pretérito imperfeito, “eram”, revela um pensamento do personagem, introduzido pela conjunção “que”, expresso em *discurso indireto*. Deve-se ressaltar que, em vez de o verbo da oração principal situar a fala em um momento no passado, o uso de tal verbo, no presente, enfatiza a descrição do ato de fala, ao mesmo tempo em que aproxima o leitor do personagem.

Das outras sete expressões, a 3ª corresponde a um enunciado interrogativo, a 2ª, a 4ª, a 5ª e a 7ª correspondem a enunciados exclamativos, sendo a 5ª e a 7ª associadas à 6ª expressão pontuada com reticências; e a 8ª expressão, a oração curta “está claro”, corresponde à interjeição “claro”, ou seja, “sem dúvida”; “com certeza”, usada para concordar com ou reforçar o que outra pessoa diz.

Considerando o contexto, todas essas formas constituem traços característicos do *discurso indireto livre*, porque: (a) apresentam-se liberadas de qualquer liame subordinativo, embora mantenham as transposições próprias do discurso indireto; (b) conservam as interrogações, as exclamações, as reticências, as palavras e as frases do personagem na forma por que teriam sido realmente proferidas, o que não ocorre no discurso indireto. Por outras palavras, o *discurso indireto livre* não apresenta o personagem na sua própria voz, como no discurso direto, nem informa objetivamente o leitor sobre o que ele teria dito, como no discurso indireto, mas aproxima narrador e personagem, dando ao leitor a impressão de que falam em uníssono.

No plano da expressividade, o *discurso indireto livre* possibilita uma narrativa mais fluente, de ritmo e tom mais artisticamente elaborados, em que as interrogações, as exclamações, as reticências refletem uma pontuação emotiva que desempenha papel importante na captação daquele ritmo quebrado, próprio da entonação na linguagem oral.

Essa impressão de que narrador e personagem “falam em uníssono” é bastante produtiva em “Vestida de preto”, pelo tom memorialista do conto em que o narrador-personagem Juca relembra fatos marcantes de sua vida. No recorte [2], por exemplo, o Juca adulto procura descrever, de forma gradativa e detalhada, sentimentos, emoções, sensações (visuais, táteis, auditivas) do Juca criança, nos momentos que antecederam o primeiro beijo dado em Maria.

No sentido de recriar aquele momento mágico, o autor, por intermédio do narrador-personagem, lança mão de diversos recursos inter-relacionados para compor a cena narrada, entre os quais: a gradação, a repetição, a autocorreção, a autoconfirmação, a pontuação emotiva, para representar de maneira o mais aproximada possível a entonação própria da língua falada.

A gradação é utilizada no primeiro, no segundo e no terceiro períodos do parágrafo, nos quais se pode notar o emprego de várias palavras ou

expressões que se enriquecem mutuamente em progressão ascendente ou descendente, para sugerir o ritmo das ações e dos movimentos do personagem naquele momento mágico:

- (1) “Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite [...].
- (2) “[...] continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos”.
- (3) “[...] até que o meu nariz tocou num pescocinho roliço.”

Comparando (1) e (2), observa-se a troca de: “Fui afundando” por “continuar enterrando”; “rosto” por “a cara, a cara toda, a alma, a vida”(em que também há uma gradação) ; “naquela cabeleira” por “naqueles cabelos”. Já em (3), as ações descritas em (1) e (2) chegam ao grau mais intenso, marcado pelo operador argumentativo “até que”.

No quarto período, observa-se a *repetição* da mesma estrutura sintática dos três períodos anteriores; a troca de palavras: “afundando” e “enterrando” por “empurrando”; “rosto” e “cara” por “lábios”; a oração “até que meu nariz tocou num pescocinho roliço” por “minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço”:

Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço.

Observa-se também que o narrador se *autocorrige* na sequência descritiva: “tinha uns bonitos lábios grossos, *nem eram lábios, era beijo*. Aliás, a autocorreção configura um fato estilístico que ocorre com mais frequência nos contos conduzidos em primeira pessoa, como acontece em “Vestida de preto”.

Na área do vocabulário próprio da fala coloquial brasileira, destaca-se o uso de: “cara”, “beijo”; “pescocinho”, “mulherzinha” (diminutivos usados no contexto afetivo em que o personagem se encontrava).

No recorte [2], o episódio focalizado está organizado em três sequências narrativas, que se encadeiam e se inter-relacionam, de modo a mostrar três momentos: antes do beijo; o beijo; depois do beijo. O primeiro corresponde aos quatro períodos já analisados. O segundo é constituído por dois períodos:

Será que ela dorme de verdade?... Me ajeitei muito sem-cerimônia, mulherzinha! e então beijei.

O enunciado interrogativo, do primeiro período, e a expressão exclamativa “mulherzinha!”, do segundo, referem-se à personagem Maria. Destaca-se o uso do pronome oblíquo, no início do segundo período, fato lingüístico que constitui uma marca da oralidade na área da sintaxe coloquial e que, segundo Paulillo (1997, p. 12), Mário de Andrade “sempre achou fundamental para imprimir maior agilidade não só na sua prosa literária como também em seus ensaios críticos”.

A sequência correspondente ao momento depois do beijo foi estruturada em quatro períodos: o primeiro é constituído por um enunciado exclamativo associado ao segundo que termina com reticências. O terceiro corresponde ao enunciado exclamativo “Beijei Maria, rapazes!”, no qual a expressão “rapazes” tem a função fática de despertar a atenção dos interlocutores. No quarto, com a expressão “está claro”, o narrador se autoconfirma, ou seja, confirma os enunciados anteriores e se autojustifica com os enunciados que se seguem.

Quem falou que este mundo é ruim! só recordar... Beijei Maria, rapazes! eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mães, boca fazendo bulha, contato sem nenhum calor sensual.

Os recursos identificados no recorte [2] sugerem a construção de um ritmo narrativo semelhante ao da conversa na linguagem oral.

3.1.3.3 Discurso indireto

O recorte [3] constitui uma das duas ocorrências (cf. Tabela 1 e Anexo 3) do *discurso indireto* identificadas no conto “Vestida de preto”, razão por que foi escolhido para ser analisado:

[3]

Mário de Andrade **conta** num dos seus livros **que** estudou o alemão por causa dum emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose. [VP: p. 27, §4]. (Sem grifos no original).

Nesse tipo de registro de fala, o narrador reproduz, por meio do seu próprio discurso, a fala que teria sido proferida por outra pessoa ou personagem. Em [3], ocorrem os traços formais característicos do discurso indireto: na oração principal, o verbo de elocução “contar”, no presente histórico, usado para narrar fatos passados. A escolha do verbo de elocução revela a subjetividade do enunciador (no caso, o próprio Mário de Andrade). A fala reproduzida subordina-se a essa oração principal, sendo a oração objetiva “estudou o alemão por causa dum emboaba tordilho³⁹” introduzida pela conjunção integrante “que”.

O narrador interrompe, usando reticências, o enunciado em que reproduz a fala, em discurso indireto, de “Mário de Andrade”, para introduzir a sua própria fala, enquanto narrador-personagem: “Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa dum emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose.” [VP: p. 27, §4]

Aliás, essa é a segunda vez que o narrador menciona, no texto, o autor Mário de Andrade. A primeira foi uma alusão logo no início da narrativa: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. Minha impressão é que tenho amado sempre” (VP, p. 1, §1).

Quanto à presença de marcas da oralidade em [3], cumpre lembrar que a estratégia de interromper o que está sendo “contado”, para passar a contar algo que se lembrou naquele mesmo momento, ocorre com frequência na conversação ou na narrativa oral, espontânea, coloquial.

3.1.3.4 Discurso direto

³⁹ Sobre a referência de “emboaba tordilho”, merece ser citada a explicação de Rabello (1999, p. 52): “A referência provável da “emboaba tordilha” é ao poema “Louvação da emboaba tordilha” e ao subtítulo de Losango cáqui: ‘Afetos militares de mistura com os porquês de eu não saber alemão’. Mas tanto no poema como no subtítulo, o autor não explicita a relação de causalidade entre a aprendizagem da língua e a paixão. Assim, Juca cita o Mário poeta — homem público, portanto —, mas sobre ele tem mais conhecimento do que seus livros permitiriam obter. A ironia reside aí: o autor superpõe figura real e criatura ficcional — uma brincadeira de saber mais que a outra, o que de certa forma, também está espelhado nas instâncias do eu narrador e do eu narrado”.

O recorte [4] é uma das cinco ocorrências identificadas no conto (cf Tabela 1 e Anexo 3) e foi selecionado para análise de uma fala em *discurso direto* por estar logo após o recorte [3], dando continuidade à sequência narrativa. Com o advérbio “não” em [4] o narrador nega o que havia enunciado em [3]: “meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose” e se autocorrige: “nasceu de Maria”.

[4]

Não, nasceu de Maria. Foi quando uns cinco anos depois, Maria estava pra voltar pela primeira vez ao Brasil, a mãe dela, queixosa de tamanha ausência, conversando com mamãe na minha frente, arrancou naquele seu jeito de gorda desabrida:

— **Pois é**, Maria gostou tanto de você, você não quis!... e **agora** ela vive longe de nós. [VP: p. 28, §2]. (Sem grifos no original).

No recorte [4], a fala da mãe de Maria, em conversa com a mãe de Juca, na frente dele e se dirigindo a ele, é expressa em *discurso direto* e se constrói a partir da expressão “pois é” que, num diálogo, indica reforço, concordância, e tem continuidade com o dêitico “agora”, marcador de situação espacial e temporal. Tanto a expressão “pois é” quanto o dêitico “agora” indicam simultaneidade.

No discurso que introduz essa fala, o narrador modaliza o verbo *dicendi* ou de elocução, usando o verbo “arrancar”, no pretérito perfeito, sugerindo que a mãe de Maria havia falado de um modo impetuoso, provocador, hipótese reforçada pela expressão modalizadora “naquele seu jeito de gorda desabrida”, ou seja, jeito que é sentido como demonstração de insolência e/ou violência de caráter.

Na verdade, observa-se na fala da mãe de Maria um acentuado tom queixoso, insinuando que Juca era o culpado pela ausência prolongada da filha: “Maria gostou tanto de você, você não quis!... e agora ela vive longe de nós”

Quanto à representação da oralidade no recorte [4], percebe-se o uso de: pontuação que busca reproduzir, por meio do ponto de exclamação associado às reticências, a entonação tal como teria sido usada pela personagem; palavras e expressões próprias de situações coloquiais, tais como: “pois é”, “agora”; oração incompleta — “você não quis!... —, mas com o

sentido recuperável pelo contexto; a repetição de palavras: no caso, o pronome “você”, em: “Maria gostou tanto de você, você não quis!...”.

3.2 Análise de “O ladrão”

3.2.1. Resumo

O conto relata a perseguição de um grupo de vizinhos a um presumível ladrão durante a madrugada. A iminência do perigo cria instantaneamente entre os moradores do bairro um forte sentimento de solidariedade que se transforma, após a “fuga” do “ladrão” invisível, num episódio de alegria e confraternização, em que os personagens experimentam minutos de plenitude.

Todavia, esse instante de confraternização é logo quebrado, seja pela vergonha da perseguição, seja pelo desentendimento entre alguns moradores, ou pelo dia de trabalho que se aproxima. Enfim, após relatar a melancólica dispersão daquelas pessoas minutos antes tão unidas, o narrador mostra um último grupinho conversando, que parecia ainda resistir. Logo em seguida explica ironicamente o motivo prático e material daquela “resistência”: “Mas é que lá passava o bonde”.

3.2.2. Forma de construção e estilo

O conto é construído em terceira pessoa, pela voz de um narrador onisciente e crítico. Um exemplo que ilustra tal visão do narrador encontra-se no final do conto: “Lá na outra esquina do outro quarteirão, ficara um último grupinho de três, conversando. Mas é que lá passava bonde”.

As situações representadas, ao longo da narrativa, são informais, caracterizadas pela linguagem coloquial, popular, familiar, afetiva, usada em situações de emergência, como as que se configuraram durante a perseguição ao suposto ladrão.

O texto é organizado em parágrafos curtos, na maioria, e observa-se que as falas das personagens são citadas em *discurso do narrador-personagem, direto e indireto livre*. Não foi identificada a presença de fala citada em discurso indireto.

No levantamento prévio dos discursos das personagens, foi identificada, em ordem decrescente, a ocorrência de: 53 *discursos do narrador-personagem*, 14 *diretos* e 9 *indiretos livres*, totalizando 76 discursos, conforme demonstram as Tabela 2, 3 e 4, respectivamente, apresentadas no Anexo 4.

Do ponto de vista da construção de sentidos, a partir da observação mais cuidadosa entre as relações sintáticas e as semântico-pragmáticas, justifica-se a predominância do *discurso do narrador-personagem*, em “O ladrão”. Com efeito, com foco narrativo em terceira pessoa, o narrador onisciente crítico recria situações em que as falas das personagens é elaborada de uma forma muito próxima da que costuma ocorrer em situações similares na oralidade.

De fato, o uso desse registro nas falas das personagens, no recentemente denominado *discurso do narrador-personagem*, tem uma construção sintática diferente e, por isso, é mais fácil de ser reconhecido pelo leitor. Parece com o *discurso direto*, porque os personagens falam, a situação discursiva é atualizada, o que pode ser constatado pelos tempos verbais e pelas formas dêiticas. Mas, segundo Micheletti (2008, p. 51-2), “[...] o narrador que se identifica causa, por vezes, a impressão de desaparecer de cena, não mais introduzindo a fala das personagens como no discurso direto”.

No que diz respeito à expressividade, o *discurso do narrador-personagem* vai compondo de forma mais dinâmica a narrativa, favorecendo, inclusive, na instauração de matizes psicológicos e irônicos e, assim, envolvendo mais o leitor. Tal recurso também possibilita que o narrador em terceira pessoa que, portanto, não participou dos fatos, ora se aproxime, ora se distancie dos seus personagens.

3.2.3. Análise das marcas da oralidade presentes nos discursos das personagens

Tal como ocorreu na análise da representação da oralidade nos discursos das personagens de “Vestida de preto”, aqui também será considerada a fundamentação teórico-metodológica apresentada no Capítulo II e escolhido um recorte representativo de cada um dos tipos de discursos presentes na narrativa, de acordo com a ordem decrescente de ocorrência, ou seja, *discurso do narrador-personagem, direto e indireto livre*. Não foi identificada a ocorrência de discurso indireto.

3.2.3.1 Discurso do narrador-personagem

O recorte [I] mostra uma série de seis falas em sequência, marcadas apenas graficamente pelo travessão e pela mudança de linha.

O momento era de tensão, porque um rapaz tinha alcançado o grupo de perseguidores, dizendo que tinham pegado “O ladrão” e que o guarda não podia deixá-lo escapar.

[I]

Aliás fora tudo um minuto. Vinha mais gente chegando.
 — O que foi?
 — Eu vou na esquina de lá, senão ele escapa outra vez!
 — Vá mesmo! Olha, vá com ele, você, para serem dois. Seu guarda!
 — O senhor é que pode pular no jardim!
 — Mas é que...
 — Então bata na casa, p...
 (L, p. 31)

Antes das seis falas, o narrador apresenta uma informação, iniciada pelo operador “aliás”, no sentido de “seja dito de passagem”, que aquela situação de tensão tinha durado um minuto e “vinha mais gente chegando”. Supõe-se, então, que as seis falas, em *discurso do narrador-personagem*, que se seguem sejam das pessoas que estavam chegando, mas não há indicação explícita sobre quem fala o quê.

Como se pode notar, há várias marcas da linguagem popular, na modalidade oral, em situações informais, presentes nesses enunciados,

inclusive o fato de duas ou mais pessoas falarem ao mesmo tempo, numa situação tensa em que há um problema a resolver com urgência. Exemplos:

1. Uso de regência mais usada na informalidade, em: “Eu vou **na** esquina de lá” por “Eu vou **à** esquina de lá”.
2. Uso de termo obscuro, indicado pela abreviatura “p”, seguida por reticências, em: “Então bata na casa, p...”.
3. Uso da expressão fática “olha” em: “Olha, vá com ele, você, para serem dois”, com o intuito de chamar a atenção do interlocutor.
4. Uso de enunciado incompleto, seguido de reticências, em: “Mas é que...”.
5. Uso de pontuação emotiva, caracterizada por pontos de interrogação e de exclamação, além das reticências, para representar a entonação na modalidade oral.

3.2.3.2 Discurso direto

O recorte [II] foi o escolhido para exemplificar o *discurso direto*, porque apresenta um verbo de elocução modalizado, ou seja, o verbo *gritar*, no pretérito perfeito, com o sentido de “falou alto”.

[II]

Não perdeu tempo mais, disparou pela rua, porque lhe parecera ter divisado um vulto correndo na esquina de lá. O guarda ficou sem saber que fazia, porém da mesma direção do moço já chegavam mais dois homens correndo. O guarda eletrizado gritou:
— Ajuda! e foi numa volada ambiciosa na cola do rapaz.
(L: p. 30)

Na fala do personagem, “Ajuda!”, não há marca representativa, além da pontuação para reproduzir a entonação. Mas na fala do narrador, nota-se o uso associada à expressão popular “ir na cola de” no sentido de seguir (alguém) de perto, usada em situações informais na modalidade oral.

3.2.3.3 Discurso indireto livre

No recorte [III], em que, por meio do *discurso indireto livre*, o narrador apresenta a fala das personagens, num momento em que eles se questionam a respeito de que teriam perseguido de fato um ladrão:

[III]

Os perseguidores tinham bebido o café, já agora perfeitamente repostos em suas consciências... **Lhes coçava um pouco de vergonha na pele, tinham perseguido quem?...** Mas ninguém não sabia. Uns tinham ido atrás dos outros, levados pelos outros, **seria ladrão?...**
(L: p.38)

Nota-se em [III], além da pontuação emotiva, uma marca da modalidade oral, em situações informais, que favorecem o uso de uma linguagem popular e coloquial: trata-se do pronome oblíquo “lhes” no início de período.

3.3 Breve apresentação dos resultados da análise.

Tanto em “Vestida de preto” quanto em “O ladrão”, nos recortes analisados, a oralidade foi representada por diversos recursos, entre os quais, pode ser destacado o *discurso do narrador-personagem* como estratégia utilizada por Mário de Andrade para simular características próprias da narrativa oral em que as pessoas costumam reproduzir suas próprias falas e a fala de outras pessoas sem nenhum aviso e entremeadas de traços afetivos. Tal forma de expressar a fala das personagens foi a mais utilizada em “O ladrão”.

A gradação, a repetição, a autocorreção, a autoconfirmação, a pontuação emotiva, para representar de maneira o mais aproximada possível a entonação própria da língua falada, foram identificados em “Vestida de preto”, conto com foco narrativo em primeira pessoa, narrador-personagem e predominância do *discurso indireto livre*, para mesclar vozes.

Expressões fáticas; pontuação que busca reproduzir, por meio do ponto de exclamação associado às reticências e do ponto de interrogação, a entonação tal como teria sido usada pelos personagens; palavras e expressões, bem como estruturas de frases usadas em situações coloquiais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do pressuposto de que se deve observar não uma *língua literária* em oposição a uma *língua não literária*, mas um *uso literário* da língua, por meio das análises dos contos de Mário de Andrade, foi possível notar que a oralidade usada por ele foi um artefato advindo de uma elaboração estético-literária.

A intenção deste trabalho foi verificar de que maneira Mário fez a representação das marcas de oralidade em *Contos Novos*. A proposta desta pesquisa pautou-se, assim, no levantamento, descrição e análise dos contos “Vestida de preto” e “O ladrão” com vistas a verificar a questão da expressividade da oralidade empregada pelo autor.

Estudar o texto literário como uma simulação da realidade e levando em consideração que o autor recria/representa nele as modalidades, as variedades, os usos linguísticos, porém, sob o ponto de vista da intenção artística e estética, levou a pesquisa a fundamentar-se, sobretudo em Urbano (2000). Buscou-se compor um quadro dos agentes responsáveis pela estrutura narrativa, sob a perspectiva de seus papéis enunciativos, ou seja, de suas ações locucionais, enquanto usuários reais da palavra com projeção na obra literária. Também optou-se por recorrer a Preti (1982) para configurar as características geralmente mais observadas, do ponto de vista morfosintático, no *dialeto culto* e no *dialeto popular* que foram consideradas na análise das marcas da oralidade.

Considerando o *conteúdo temático*, ou seja, que a esfera de sentido ou o domínio discursivo do gênero conto; é a esfera ficcional de caráter literário, foi possível identificar nos textos analisados, as características do gênero, ou seja, histórias concisas em prosa narrativa literária, criadas de modo especial por Mário de Andrade.

Atentando para a *construção composicional* que diz respeito à estrutura do texto: assim, os contos organizaram-se, em torno de um só conflito, uma única ação, espaço limitado a poucos ambientes, unidade de tempo, e número

restrito de personagens, autor/narrador, composição curta, predominância de sequências narrativas.

Como citado anteriormente, o *estilo* está indissoluvelmente vinculado ao *conteúdo temático* e à *construção composicional*. Assim, o conteúdo temático, a construção composicional e o estilo, associados, construíram os contos analisados como *conto* e não como um romance ou uma novela.

Por meio da análise dos contos “Vestida de preto” e “O ladrão” ficou parcialmente comprovado que Mário de Andrade reflete em seus contos certas condições e marcas da língua falada durante a fala do narrador e, principalmente, nos discursos das personagens como também a expressividade da oralidade foi usada por ele como um artefato, ou seja, como um recurso, revelando, enfim, que os textos trazem as marcas de oralidade presentes nos discursos das personagens, e no uso dos discursos do narrador-personagem, indireto, direto e indireto livre.

Frente ao exposto, pode-se concluir que o estudo das marcas de oralidade de Mário de Andrade em *Contos Novos* traz as características comuns da linguagem familiar no texto literário.

É claro que, como toda pesquisa, esta apresentou muitas limitações, uma vez que os dados levantados poderiam ter recebido outras abordagens. No entanto, houve a necessidade da delimitação do objeto de estudo, e os objetivos estabelecidos para este estudo o levou para o caminho aqui identificado.

Finalizando, houve um imenso prazer em estudar textos de um importante autor que ainda desperta grandes questões para as pesquisas relacionadas à língua e a linguagem.

REFERÊNCIAS

I – GERAIS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef. (1990). *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática.
- ADAM, Jean-Michel. (2008) *A linguística textual - introdução à análise textual dos discursos*. São Paulo: Cortez.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1992). Os gêneros do discurso. In: _____ *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, p. 277-326.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problemas de Linguística Geral I*. Campinas: Pontes, 1988.
- BRASIL, Assis. (1975). *A Nova literatura: III O conto*. Rio de Janeiro: Americana.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. (2000) *22 por 22: a semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp.
- BOSI, Alfredo. (1978). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- BRITO, Mário da Silva. (1971). *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAMARGOS, Marcia. (2003). *Semana de 22- entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo.
- CANDIDO, Antonio. (1989). *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- COUTINHO, A. (2004). Schematisation (discursive) et dispositio (textuelle). In: ADAM, J-M; GRIZE, J.-B. & BOUACHA, M.A. (orgs). *Texte et discours: catégories pour l'analyse*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, p. 29-42.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Luiz F. Lindley (2001). *Nova Gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- DIAS, Luiz Francisco. (1996) *Os sentidos do idioma nacional*. São Paulo: Pontes.
- DEMO, Pedro. (1986) *Metodologia científica em ciências sociais*. 5. ed. São Paulo: Atlas.
- ELIA, S. Orientações da linguística moderna. (1978). 2. ed., Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. (2003). *Oralidade e Literatura — manifestações e abordagens no Brasil*. Paraná: Eduel.

- FERREIRA, Jorge Ivam. (2006). *Leitura e produção de gêneros discursivos de natureza ficcional ou autobiográfica no supletivo de ensino médio*. Taubaté, SP. Dissertação. Mestrado em Linguística Aplicada. Departamento de Ciências e Letras de Taubaté.
- FIORIN, J. L. (1996). *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática.
- FIORIN, J. L. (2005). Gêneros e tipos textuais. In: MARI, Hugo; WALTY, Ivete; VERSIANI, Zélia (organizadores). *Ensaio sobre leitura*. Belo Horizonte: PUC Minas. p. 101-117.
- FLORES, Onici. KARNOPP, Lodenir. GEDRAT, Dóris. (2006). *Teorias do texto e do discurso*. Canoas: ULBRA.
- FLORES, Valdir do Nascimento & TEIXEIRA, Marlena. (2008). *Introdução à Linguística da Enunciação*. São Paulo: Editora Contexto.
- FLORES, Valdir do Nascimento et al. (2009). *Dicionário de linguística da enunciação*. 2 ed São Paulo: Contexto.
- GENETTE, Gerard. (1971). *Fronteiras da Narrativa*. In *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. M. Z. Barboza Pinto. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- GOTLIB, Nádia Battela. (2008). *Teoria do conto*. São Paulo, Editora Ática.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. (s.d.). São Paulo: Cultrix.
- JAKOBSON, R. (1969). Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, p. 118-62.
- KOCH, Ingedore Villaça. (2008). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Editora Contexto.
- *A inter-ação pela linguagem*. (1992). São Paulo: Contexto. (Coleção repensando a língua portuguesa).
- (KOCH, Ingedore Villaça & ELIAS, Vanda Maria (2009). *Ler e escrever. Estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto.
- LAFETÁ, João Luiz. (2000). *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.
- LOBATO, Monteiro. (1967). Prefácio. In: DUPRÉ, Maria José. *Éramos seis*. São Paulo: Saraiva.
- MAANEN, John Van. *Reclaiming qualitative methods for organization research: a preface*, In *Administrative Science Quarterly*, vol. 24, no. 4, December 1979 a, p. 520-526.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. (2001). *Da fala para a escrita — atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. (2010). 10. ed. *Da fala para a escrita — atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. (2008). *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola.

MEGALE, Heitor e MATSUOKA, Marilena. (1978). *Frederico Paciência- conto*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

————— *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. (2008). São Paulo: Parábola.

MICHELETTI, Guaraciaba. (2008). O discurso citado na narrativa ficcional. In: MICHELETTI, Guaraciaba (org.). (2008) *Enunciação e gêneros discursivos*. São Paulo: Cortez, p. 44-63.

MOISÉS, Massaud. (1985). *O conto português*. São Paulo: Cultrix.

————— *A criação literária: prosa I*. (2006). 20. ed. São Paulo: Cultrix.

NEGREIROS, Gil Roberto Costa. (2009). *Marcas da oralidade na poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Paulistana.

NEVES, José Luis. (1996). *Pesquisa Qualitativa – características, usos e possibilidades*. Artigo do Caderno de Pesquisa em Administração, São Paulo, Volume 1, n 3.

ORLANDI, Eni. Segmentar ou recortar? In: GUIMARÃES, Eduardo (org.) (1984) *Linguística: questões e controvérsias*. Série Estudos, n. 10, Uberaba, Fiube.

PINTO, Edith Pimentel (org). (1994). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH-USP.

————— (1981). *O Português do Brasil: textos críticos e teóricos 2: 1920-1945- fontes para literatura e história*. São Paulo: EDUSP.

PRETI, Dino. (1982). 4. ed. rev. *Sociolinguística: os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Nacional.

PRETI, Dino. (1994). 4. ed. rev. *Sociolinguística: os níveis de fala. Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

PRETI, Dino. O diálogo num confessionário. In: PRETI, Dino (org.). (2008). *Diálogos na fala e na escrita*. 2. ed., São Paulo: Humanitas. p. 255-275.

PRETI, Dino.(org) (2008). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Humanitas.

SILVA, Edna Lúcia da. (2001). *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 3. Atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC.

TODOROV, T.; DUCROT, O. (1972). *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva.

URBANO, Hudinilson. (2000). *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez.

VANOYE, Francis. (1979) *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes.

XAVIER, Antonio Carlos e CORTEZ, Suzana (org). (2003) 3 ed. Luiz Antonio Marcuschi. In: *Conversas com linguistas- virtudes e controvérsias da linguística*. São Paulo: Ed. Parábola.

WERNER, Camila. (2009). Literary translation flow from Brazil to abroad: six case studies. *Tese de doutorado*. Leiden, Holanda : Universiteit Leiden.

II – DE MÁRIO DE ANDRADE

ANDRADE, Mário de. (1993). 15. ed. *Contos Novos*. Rio de Janeiro: Villa Rica.

ANDRADE, Mário. (1997). *Contos Novos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo/Klick Editora.

ANDRADE, Mário de. Macunaíma – o herói sem nenhum caráter. (1965 [1928]). *Obras completas de Mário de Andrade*. 4. ed., São Paulo: Martins.

ANDRADE, Mário de. (1974). O movimento modernista. In: _____ .*Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins. p. 221- 255.

ANDRADE, Mário de. (1972). *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins/ MEC p. 150.

ANDRADE, Mário. (1987). *Poesias completas*. Ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ANDRADE, Mário de. (1972). A língua radiofônica. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, Brasília: INL/ MEC. p. 205- 215.

ANDRADE, Mário e BANDEIRA, Manuel. (2001). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. 2. ed., São Paulo, Edusp.

III - SOBRE MÁRIO DE ANDRADE.

ANDRADE, Carlos Drummond de. (1982). *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

ANDRADE, Oswald de. *O meu poeta futurista*. São Paulo: Jornal do Comércio, 27. maio.1921.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. (2004). *Mário de Andrade e Jorge Luís Borges: poesia, cidade, oralidade*. Campo Grande. Ed. UFMS.

FERNANDES, Guilherme. (2010). O moderno em verde e amarelo: uma análise do conto “O ladrão”, de Mário de Andrade. *Revista Anagrama: Revista*

Científica Interdisciplinar da Graduação. Ano 3 - Edição 3 – páginas 1-10. Março-Maio.

FERREIRA, Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa. (2009). *Expressividade e visão de mundo: o léxico de Mário de Andrade na poesia da década de 20*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP.

GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. (1974). *Itinerário. Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Duas Cidades.

LAFETÁ, João Luiz. (1986). *Figuração da intimidade: imagens da poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes.

LEME, Mário. (1946). *Linguagem de Mário de Andrade*. In: *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo.

LOPES, Telê P. A. (org.). (1990). *Mário de Andrade. Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura.

MORAES, Marco Antônio de (org.). (2001). *Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/ IEB.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. (2006). Modernismo e tradição da oralidade na poesia: Uma leitura de *Clã do jabuti*, de Mário de Andrade, e *Catimbó*, de Ascenso Ferreira. *Dissertação de mestrado*. Natal: UFRN.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. (1980). *Mário de Andrade Contista. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira*. São Paulo: USP.

PAULILLO, Maria Célia Rua de Almeida. (1997). Contos de plenitude. In: ANDRADE, Mário de. *Contos Novos*. São Paulo: O Estado de S. Paulo.

RABELLO, Ivone Daré. (1999) *A caminho do encontro. Uma leitura de Contos Novos*. São Paulo: Ateliê.

RODRIGUES, Angela C. Souza. (1994). Mário de Andrade. In: PINTO, Edith Pimentel. (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo: FFLCH. p. 63-71.

REFERÊNCIAS SITOGRAFICAS

IDICIONÁRIO AULETE. Campo Grande, 21 jan. 2011. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=assertor. Acesso em: 21/jan./2011.

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Campo Grande, 22/ jan./2011. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/index.asp?categ=1&mario=1&subcateg=1&topico=43&initial=0> .Acesso em: 22/jan./2011.

MARQUES, Warlen Fernandes Soares. Pesquisa qualitativa em educação: reflexões. Campo Grande, 10/ out./ 2011. Disponível em: < <http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=592> >. Acesso em: 10/ out./ 2006.

MINDLIN, José. *José Mindlin indica Contos Novos*. Campo Grande, 05/ maio/ 2011. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/livros-essenciais-adolescentes-409852.shtml?page=page4>. Acesso em 05/ maio/ 2010.

PRETI, Dino. *Sociolinguística. Os níveis de fala: Um estudo sociolingüístico do diálogo na literatura brasileira*. 9. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. Campo Grande, 24/jan/ 2011. Disponível em: <http://books.google.com.br/books>. Acesso em: 24/1/2011.

VIANNA, Lúcia Helena. *Mário de Andrade*. Campo Grande, 01/jul/2011 Disponível em: http://www.vidaslusofonas.pt/mario_andrade.htm. Acesso em 01/jul/2010.

ANEXO 1

VESTIDA DE PRETO

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade. Minha impressão é que tenho amado sempre . . . Depois do amor grande por mim que brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua que freqüentava a nossa casa. Como se vê, jamais sofri do complexo de Édipo, graças a Deus. Toda a minha vida, mamãe e eu fomos muito bons amigos, sem nada de amores perigosos.

Maria foi o meu primeiro amor. Não havia nada entre nós, está claro, ela como eu nos seus cinco anos apenas, mas não sei que divina melancolia nos tomava, se acaso nos achávamos juntos e sozinhos. A voz baixava de tom, e principalmente as palavras é que se tornavam mais raras, muito simples. Uma ternura imensa, firme e reconhecida, não exigindo nenhum gesto. Aquilo aliás durava pouco, porque logo a criançada chegava. Mas tínhamos então uma raiva impensada dos manos e dos primos, sempre exteriorizada em palavras ou modos de irritação. Amor apenas sensível naquele instinto de estarmos sós.

E só mais tarde, já pelos nove ou dez anos, é que lhe dei nosso único beijo, foi maravilhoso. Se a criançada estava toda junta naquela casa sem jardim da Tia Velha, era fatal brincarmos de família, porque assim Tia Velha evitava correrias e estragos. Brinquedo aliás que nos interessava muito, apesar da idade já avançada para ele. Mas é que na casa de Tia Velha tinha muitos quartos, de forma que casávamos rápido, só de boca, sem nenhum daqueles cerimoniais de mentira que dantes nos interessavam tanto, e cada par fugia logo, indo viver no seu quarto. Os melhores interesses infantis do brinquedo, fazer comidinha, amamentar bonecas, pagar visitas, isso nós deixávamos com generosidade apressada para os menores. Íamos para os nossos quartos e ficávamos vivendo lá. O que os outros faziam, não sei. Eu, isto é, eu com Maria, não fazíamos nada. Eu adorava principalmente era ficar assim sozinho com ela, sabendo várias safadezas já mas sem tentar nenhuma. Havia, não havia não, mas sempre como que havia um perigo iminente que ajuntava o seu crime à intimidade daquela solidão. Era suavíssimo e assustador.

Maria fez uns gestos, disse algumas palavras. Era o aniversário de alguém, não lembro mais, o quarto em que estávamos fora convertido em dispensa, cômodas e armários cheinhos de pratos de doces para o chá que vinha logo. Mas quem se lembrasse de tocar naqueles doces, no geral secos, fáceis de disfarçar qualquer roubo! estávamos longe disso. O que nos deliciava era mesmo a grave solidão.

Nisto os olhos de Maria caíram sobre o travesseiro sem fronha que estava sobre uma cesta de roupa suja a um canto. E a minha esposa teve uma invenção que eu também estava longe de não ter. Desde a entrada no quarto eu concentrara todos os meus instintos na existência daquele travesseiro, o travesseiro cresceu como um danado dentro de mim e virou crime. Crime, não, “pecado” que é como se dizia naqueles tempos cristãos . . . E por causa disto eu conseguira não pensar até ali, no travesseiro.

— Já é tarde, vamos dormir — Maria falou.

Fiquei estarecido, olhando com uns fabulosos olhos de imploração para o travesseiro quentinho, mas quem disse travesseiro ter piedade de mim. Maria, essa estava simples de mais para me olhar e surpreender os efeitos do convite: olhou em torno e afinal, vasculhando na cesta de roupa suja, tirou de lá uma toalha de banho muito quentinha que estendeu sobre o assoalho. Pôs o travesseiro no lugar da cabeceira, cerrou as venezianas da janela sobre a tarde, e depois deitou, arranjando o vestido pra não amassar.

Mas eu é que nunca havia de pôr a cabeça naquele restico de travesseiro que ela deixou pra mim, me dando as costas. Restico sim, apesar do travesseiro ser grande. Mas imaginem numa cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria, citação obrigatória e orgulho de família. Tia Velha, muito ciumenta por causa duma neta preferida que ela imaginava deusa, era a única a pôr defeito nos cabelos de Maria.

— Você não vem dormir também? — ela perguntou com fragor, interrompendo o meu silêncio trágico.

— Já vou — que eu disse — estou conferindo a conta do armazém.

Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade, sentei no chão tomando cuidado em sequer tocar no vestido, puxa! também o vestido dela estava completamente assustado, que dificuldade! Pus a cara no travesseiro sem a menor intenção de. Mas os cabelos de Maria, assim era pior, tocavam de leve no meu nariz, eu podia espirrar, marido não espirra. Senti, pressenti que espirrar seria muito ridículo, havia de ser um espirrão enorme, os outros escutavam lá da sala-de-visita longínqua, e daí é que o nosso segredo se desvendava todinho.

Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (mas juro que eram cabelos macios) me machucavam os olhos. Depois que não vi nada, ficou fácil continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos, que maravilha! até que o meu nariz tocou num pescocinho roliço. Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço. Será que ela dorme de verdade? . . . Me ajeitei muito sem-cerimônia, mulherzinha! e então beijei. Quem falou que este mundo é ruim! só recordar . . . Beijei Maria, rapazes! eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mamãe, boca fazendo bulha, contacto sem nenhum calor sensual.

Maria, só um leve entregar-se, uma levíssima inclinação pra trás me fez sentir que Maria estava comigo em nosso amor. Nada mais houve. Não, nada mais houve. Durasse aquilo uma noite grande, nada mais haveria porque é engraçado como a perfeição fixa a gente. O beijo me deixara completamente puro, sem minhas curiosidades nem desejos de mais nada, adeus pecado e adeus escuridão! Se fizera em meu cérebro uma enorme luz branca, meu ombro bem que doía no chão, mas a luz era violentamente branca, proibindo pensar, imaginar, agir. Beijando.

Tia Velha, nunca eu gostei de Tia Velha, abriu a porta com um espanto barulhento. Percebi muito bem, pelos olhos dela, que o que estávamos fazendo era completamente feio.

— Levantem! . . . Vou contar pra sua mãe, Juca!

Mas eu, levantando com a lealdade mais cínica deste mundo!

— Tia Velha me dá um doce?

Tia Velha — eu sempre detestei Tia Velha, o tipo da bondade Berlitz, injusta, sem método — pois Tia Velha teve a malvadeza de escorrer por mim todo um olhar que só alguns anos mais tarde pude compreender inteiramente. Naquele instante, eu estava só pensando em disfarçar, fingindo uma inocência que poucos segundos antes era real.

— Vamos! saiam do quarto!

Fomos saindo muito mudos, numa bruta vergonha, acompanhados de Tia Velha e os pratos que ela viera buscar para a mesa de chá.

O estranhíssimo é que principiou, nesse acordar à força provocado por Tia Velha, uma indiferença inexplicável de Maria por mim. Mais que indiferença, frieza viva, quase antipatia. Nesse mesmo chá ainda achou jeito de me maltratar diante de todos, fiquei zonzo.

Dez, treze, quatorze anos . . . Quinze anos. Foi então o insulto que julguei definitivo. Eu estava fazendo um ginásio sem gosto, muito arrastado, cheio de revoltas íntimas, detestava estudar. Só no desenho e nas composições de português tirava as melhores notas. Vivia nisso: dez nestas matérias, um, zero em todas as outras. E todos os anos era aquela já esperada fatalidade: uma, duas bombas (principalmente em matemáticas) que eu tomava apenas o cuidado de apagar nos exames de segunda época.

Gostar, eu continuava gostando muito de Maria, cada vez mais, conscientemente agora. Mas tinha uma quase certeza que ela não podia gostar de mim, quem gostava de mim! . . . Minha mãe . . . Sim, mamãe gostava de mim, mas naquele tempo eu chegava a imaginar que era só por obrigação. Papai, esse foi sempre insuportável, incapaz duma carícia. Como incapaz de uma repreensão também. Nem mesmo comigo, a tara da família, ele jamais ralhou. Mas isto é caso pra outro dia. O certo é que, decidido em minha desesperada revolta contra o mundo que me rodeava, sentindo um orgulho de mim que jamais buscava esclarecer, tão absurdo o presentia, o certo é que eu já principiava me aceitando por um caso perdido, que não adiantava melhorar.

Esse ano até fora uma bomba só. Eu entrava da aula do professor particular, quando enxerguei a saparia na varanda e Maria entre os demais. Passei bastante encabulado, todos em férias, e os livros que eu trazia na mão me denunciando, lembrando a bomba, me achincalhando em minha imperfeição de caso perdido. Esbocei um gesto falsamente alegre de bom-dia, e fui no escritório pegado, esconder os livros na escrivaninha de meu pai. Ia já voltar para o meio de todos, mas Matilde, a peste, a implicante, a deusa estúpida que Tia Velha perdia com suas preferências:

— Passou seu namorado, Maria.

— Não caso com bombeado — ela respondeu imediato, numa voz tão feia, mas tão feia, que parei estarecido. Era a decisão final, não tinha dúvida nenhuma. Maria não gostava mais de mim. Bobo de assim parado, sem fazer um gesto, mal podendo respirar.

Aliás um caso recente vinha se ajuntar ao insulto pra decidir de minha sorte. Nós seríamos até pobretões, comparando com a família de Maria, gente que até viajava na Europa. Pois pouco antes, os pais tinham feito um papel bem indecente, se opondo ao casamento duma filha com um rapaz diz-que pobre mas ótimo. Houvera rompimento de amizade, mal-estar na parentagem toda, o caso virara escândalo mastigado e remastigado nos comentários de hora de jantar. Tudo por causa do dinheiro.

Se eu insistisse em gostar de Maria, casar não casava mesmo, que a família dela não havia de me querer. Me passou pela cabeça comprar um bilhete de

loteria. “Não caso com bombeado” . . . Fui abraçando os livros de mansinho, acariciei-os junto ao rosto, pousei a minha boca numa capa, suja de pó suado, retirei a boca sem desgosto. Naquele instante eu não sabia, hoje sei: era o segundo beijo que eu dava em Maria, último beijo, beijo de despedida, que o cheiro desagradável do papelão confirmou. Estava tudo acabado entre nós dois.

Não tive mais coragem pra voltar à varanda e conversar com . . . os outros. Estava com uma raiva desprezadora de todos, principalmente de Matilde. Não, me parecia que já não tinha raiva de ninguém, não valia a pena, nem de Matilde, o insulto partira dela, fora por causa dela, mas eu não tinha raiva dela não, só tristeza, só vazio, não sei . . . creio que uma vontade de ajoelhar. Ajoelhar sem mais nada, ajoelhar ali junto da escrivantina e ficar assim, ajoelhar. Afinal das contas eu era um perdido mesmo, Maria tinha razão, tinha razão, tinha razão, que tristeza! . . .

Foi o fim? Agora é que vem o mais esquisito de tudo, ajuntando anos pulados. Acho que até não consigo contar bem claro tudo o que sucedeu. Vamos por ordem: Pus tal firmeza em não amar Maria mais, que nem meus pensamentos me traíram. De resto a mocidade raiava e eu tinha tudo a aprender. Foi espantoso o que se passou em mim. Sem abandonar meu jeito de “perdido”, o cultivando mesmo, ginásio acabado, eu principiara gostando de estudar. Me batera, súbito, aquela vontade irritada de saber, me tornara estudiosíssimo. Era mesmo uma impaciência raivosa, que me fazia devorar bibliotecas, sem nenhuma orientação. Mas brilhava, fazia conferências empoladas em sociedadinhas de rapazes, tinha idéias que assustavam todo o mundo. E todos principiavam maldando que eu era muito inteligente mas perigoso.

Maria, por seu lado, parecia uma doida. Namorava com Deus e todo o mundo, aos vinte anos fica noiva de um rapaz bastante rico, noivado que durou três meses e se desfez de repente, pra dias depois ela ficar noiva de outro, um diplomata riquíssimo, casar em duas semanas com alegria desmedida, rindo muito no altar e partir em busca duma embaixada européia, com o secretário chique seu marido.

Às vezes meio tonto com estes acontecimentos fortes, acompanhados meio de longe, eu me recordava do passado, mas era só pra sorrir da nossa infantilidade e devorar numa tarde um livro incompreensível de filosofia. De mais a mais, havia a Rose pra de-noite, e uma linda namoradina oficial, a Violeta. Meus amigos me chamavam de “jardineiro”, e eu punha na coincidência daquelas duas flores uma força de destinação fatalizada. Tamanha mesmo que topando numa livraria com “The Gardener” de Tagore, comprei o livro e comecei estudando o inglês com loucura. Mário de Andrade conta num dos

seus livros que estudou o alemão por causa duma emboaba tordilha . . . eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose.

Não, nasceu de Maria. Foi quando uns cinco anos depois, Maria estava pra voltar pela primeira vez ao Brasil, a mãe dela, queixosa de tamanha ausência, conversando com mamãe na minha frente, arrancou naquele seu jeito de gorda desabrida:

— Pois é, Maria gostou tanto de você, você não quis! . . . e agora ela vive longe de nós.

Pela terceira vez fiquei estarecido neste conto. Percebi tudo num tiro de canhão. Percebi ela doidejando, noivando com um, casando com outro, se atordoando com dinheiro e brilho. Percebi que eu fora uma besta, sim agora que principiava sendo alguém, estudando por mim fora dos ginásios, vibrando em versos que muita gente já considerava. E percebi horrorizado, que Rose! nem Violeta, nem nada! era Maria que eu amava como louco! Maria é que amara sempre, como louco: ôh como eu vinha sofrendo a vida inteira, desgraçadíssimo, aprendendo a vencer só de raiva, me impondo ao mundo por despique, me superiorizando em mim só por vingança de desesperado. Como é que eu pudera me imaginar feliz, pior: ser feliz, sofrendo daquele jeito! Eu? eu não! era Maria, era exclusivamente Maria toda aquela superioridade que estava aparecendo em mim . . . E tudo aquilo era uma desgraça muito cachorra mesmo. Pois não andavam falando muito de Maria? Contavam que pintava o sete, ficara célebre com as extravagâncias e aventuras. Estivera pouco antes às portas do divórcio, com um caso escandaloso por demais, com um pintor de nomeada que só pintava efeitos de luz. Maria falada, Maria bêbeda, Maria passada de mão em mão, Maria pintada nua . . .

Se dera como que uma transposição de destinos . . .

E tive um pensamento que ao menos me salvou no instante: se o que tinha de útil agora em mim era Maria, se ela estava se transformando no Juca imperfeitíssimo que eu fora, se eu era apenas uma projeção dela, como ela agora apenas uma projeção de mim, si nos trocáramos por um estúpido engano de amor: mas ao menos que eu ficasse bem ruim, mas bem ruim mesmo outra vez, pra me igualar a ela de novo. Foi a razão da briga com Violeta, impiedosa, e a farra dessa noite — bebedeira tamanha que acabei ficando desacordado, numa série de vertigens, com médico, escândalo, e choro largo de mamãe com minha irmã.

Bom, tinha que visitar Maria, está claro, éramos “gente grande” agora. Quando soube que ela devia ir a um banquete, pensei comigo: “ótimo, vou hoje logo depois de jantar, não encontro ela e deixo o cartão”. Mas fui cedo

demais. Cheguei na casa dos pais dela, seriam nove horas, todos aqueles requifes de gente ricaça, criado que leva cartão numa salva de prata, etc. Os da casa estavam ainda jantando. Me introduziram na saletinha da esquerda, uma espécie de luís-quinze muito sem-vergonha, dourado por inteiro, dando pro hol central. Que fizesse o favor de esperar, já vinham.

Contemplando a gravura cor-de-rosa, senti de sopetão que tinha mais alguém na saleta, virei. Maria estava na porta, olhando pra mim, se rindo, toda vestida de preto. Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto. Mas se eu já tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. Meu corpo soluçou todinho e tornei a ficar estarecido.

— Ao menos diga boa-noite, Juca . . .

“Boa-noite, Maria, eu vou-me embora . . .” meu desejo era fugir, era ficar e ela ficar mas, sim, sem que nos tocássemos sequer. Eu sei, eu juro que sei que ela estava se entregando a mim, me prometendo tudo, me cedendo tudo quanto eu queria, naquele se deixar olhar, sorrindo leve, mãos unidas caindo na frente do corpo, toda vestida de preto. Um segundo, me passou na visão devorá-la numa hora estilhaçada de quarto de hotel, foi horrível. Porém, não havia dúvida: Maria despertava em mim os instintos da perfeição. Balbuciei afinal um boa-noite muito indiferente, e as vozes amontoadas vinham do hol, dos outros que chegavam.

Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grave condensação interior. Sou falsamente um solitário. Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo. Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. Mas dentro de mim, Maria . . . bom: acho que vou falar banalidade.

(Rio, 1939 – S. Paulo, 17-II-43)

ANEXO 2

O LADRÃO

— Pega!

O berro, seria pouco mais de meia-noite, crispou o silêncio no bairro dormido, acordou os de sono mais leve, botando em tudo um arrepio de susto. O rapaz veio na carreira desabalada pela rua.

— Pega!

Nos corpos entrecortados, ainda estremunhando na angústia indecisa, estalou nítida, sangrenta, a consciência do crime horroroso. O rapaz estacara numa estralada de pés forçando pra parar de repente, sacudiu o guarda estatelado:

— Viu ele!

O polícia inda sem nexco, puxando o revólver:

— Viu ele?

— P . . .

Não perdeu tempo mais, disparou pela rua, porque lhe parecera ter divisado um vulto correndo na esquina de lá. O guarda ficou sem saber o que fazia, porém da mesma direção do moço já chegavam mais dois homens correndo. O guarda eletrizado gritou:

— Ajuda! e foi numa volada ambiciosa na cola do rapaz.

— Pega! Pega! os dois perseguidores novos secundaram sem parar. Alcançaram o moço na outra esquina, se informando com um retardatário que só àquelas horas recolhia.

— . . . é capaz que deu a volta lá em baixo . . .

No cortiço, a única janela de frente se abriu, inundando de luz a esquina. O retardatário virou-se para os que chegavam:

— Não! Voltem por aí mesmo! Ele dobrou a esquina lá de baixo! Fique você, moço, vigiando aqui! Seu guarda, vem comigo!

Partiu correndo. Visivelmente era o mais expedito, e o grupo obedeceu, se dividindo na carreira. O rapaz desapontara muito por ter de ficar inativo, ele! Justo ele que viera na frente! . . . No ar umedecido, o frio principiou caindo vagarento. Na janela do cortiço, depois de mandar pra cama o homem que aparecera atrás dela, uma preta satisfeita de gorda, assuntava. Viu que a porta do 26 rangia com meia luz e os dois Moreiras saíram por ela, afobados, enfiando os paletós. O Alfredinho até derrubou o chapéu, voltou pra pegar, hesitou, acabou tomando a direção do mano.

O guarda com o retardatário, já tinham dobrado a esquina lá de baixo. Uma ou outra janela acordava numa cabeça inquieta, entre agasalhos. Também os dois perseguidores que tinham voltado caminho, já dobravam a outra esquina. Mas foi a preta, na calma, quem percebeu que o quarteirão fora cercado.

— Então decerto ele escondeu no quarteirão mesmo.

O rapaz que só esperava um pretexto pra seguir na perseguição, deitou na carreira. Parou.

— A senhora então fique vigiando! Grite se ele vier!

E se atirou na disparada, desprezando escutar o “Eu não! Deus te livre!” da preta, se retirando pra dentro porque não queria história com o cortiço dela não. Pouco depois dos Moreiras, virada a esquina de baixo, o rapaz alcançou o grupo dos perseguidores, na algazarra. Um dos manos perguntava o que era. E o moço:

— Pegaram!

— Safado . . . ele . . .

— Deixa de lero-lero, seu guarda! assim ele escapa!

Aliás fora tudo um minuto. Vinha mais gente chegando.

— O que foi?

— Eu vou na esquina de lá, senão ele escapa outra vez!

— Vá mesmo! Olha, vá com ele, você, para serem dois. Seu guarda! o senhor é que pode pular no jardim!

— Mas é que . . .

— Então bata na casa, p . . .

O polícia inda hesitou um segundo, mas de repente encorajou:

— Vam'lá!

Foram. Foi todo o grupo, agora umas oito pessoas. Ficou só o velho que já não podia nem respirar da corridinha. Os dois manos, meio irritados com a insignificância deles a que ninguém esclarecera o que havia, ficaram

também, castigando os perseguidores com ficarem. Lá no escuro do ser estavam desejando que o ladrão escapasse, só pra o grupo não conseguir nada. Um garoto de rua estava ali rente, se esfregando tremido em todos, abobalhado de frio. Um dos Moreiras se vingou:

- Vai pra casa, guri! . . . de repente vem um tiro . . .
- Será que ele atira mesmo! perguntou o baita que chegava.

E o velho:

– Tá claro! Quando o Salvini, aquele um que sufocou a mulher no Bom Retiro, ficou cercado . . .

Mas de súbito o apito do guarda agarrou trilando nos peitos, em firmatas alucinantes. Todos recuaram, virados pro lado do apito. Várias janelas fecharam.

O grupo estacara em frente de umas casas, quase no meio do quarteirão. Eram dois sobradinhos gêmeos, paredes-meias, na frente e nos lados opostos os canteiros de burguesia difícil. Os perseguidores trocavam palavras propositalmente em voz muito alta. O homem decerto ficava amedrontado com tanta gente . . . Se entregava, era inútil lutar . . . Em qual das casas bater? O que vira o fugitivo pular no jardimzinho, quem sabe um dos rapazes guardando a esquina, não estava ali pra indicar. Aliás ninguém pusera reparo em quem falara. Os mais cuidadosos, três, tinham se postado na calçada fronteira, junto ao portão entreaberto, bom pra esconder. Se miravam ressabiados, com um bocado de vergonha. Mas um sorrindo:

- Tenho família.
- Idem.
- Pode vir alguma bala . . .
- Eu me arnei, por via das dúvidas!

Quase todas as janelas estavam iluminadas, botando um ar de festa inédito na rua. Saía mais gente encapuçada nas portas, coleção morna de pijamas comprados feitos, transbordando pelos capotes mal vestidos. O guarda estava tonto, sustentando posição aos olhos do grupo que dependia dele. Mas lá vinham mais dois polícias correndo. Aí o guarda apitou com entusiasmo e foi pra bater numa das casas. Mas da janela da outra jorrou de chofre no grupo uma luz, todos recuaram. Era uma senhora, ainda se abotoando.

- Que é! que foi que houve, meu Deus!
- Dona, acho que entrou um homem na sua casa que . . .
- Ai, meu Deus!
- . . . a gente veio . . .
- Nossa Senhora! meus filhos!

Desapareceu na casa. De repente escutou-se um choro horrível de criança lá dentro. Um segundo todos ficaram petrificados. Mas era preciso salvar o menino, e à noção de “menino” um ardor de generosidade inflamou todos. Avançaram, que pedir licença nem nada! uns pulando a gradinha, outros já se ajudando a subir pela janela mesmo, outros forçando a porta.

Que se abriu. A senhora apareceu, visão de pavor, desgrenhada, com as três crianças. A menina, seus oito anos, grudada na saia da mãe, soltava gritos como se a tivessem matando. A decisão foi instantânea, a imagem da desgraça virilizara o grupo. A italiana de uma das casas operárias defronte, vira tudo, nem se resguardava: veio no camisolão, abriu com energia passagem pelos homens, agarrou a menina nos braços, escudando-a com os ombros contra tiros possíveis, fugira pra casa. Um dos homens imitando a decidida agarrara outra criança, e empurrando a senhora com o menorzinho no colo, levava tudo se esconder na casa da italiana. Os outros se dividiram. Barafustaram pela casa aberta, alguns forçaram num átimo a porta vizinha, tudo fácil de abrir, donos em viagem, a casa se iluminou toda. Veio um gritando na janela do sobrado:

– Por trás não fugiu, o muro é alto!

– Ói lá!

Era a mocetona duma das casas operárias fronteiras, a “vanyti-case” de metalzinho esmaltado na mão, largara de se empoar, apontando. Toda a gente parou estarecida, adivinhando um jeito de se resguardar do facínora. Olharam pra mocetona. Ela apontava no alto, aos gritos. Era no telhado. Um dos cautelosos, não se enxergava bem por causa das árvores, criou coragem, se abaixou e pôde ver. Deu um berro, avisando:

– Está lá!

E veio feito uma bala, atravessando a rua, se resguardar na casa onde empoleirara o ladrão. Os dois comparsas dele o imitaram. As janelas em frente se fecham rápidas, bateu uma escuridão sufocante. E os polícias, o rapaz, todos tinham corrido pra junto do homem que vira, se escondendo com ele, sem saber do que, de quem, a evidência do perigo independendo já das vontades. Mas logo um dos polícias reagindo, sacudiu o horrorizado, fazendo-o voltar a si, perguntando gritado, com raiva. E a raiva contra o cauteloso dominou o grupo. Ele enfim respondeu:

– Eu também vi . . . (mal podia falar) no telhado . . .

– Dissesse logo!

– Está no telhado!

– Vá pra casa, medroso!

– Medroso não!

O rapaz atravessou a rua correndo, pra ver se enxergava ainda. O grupo estourou de novo pelas duas casas a dentro.

- Ele não tem pra onde pular!
- Coitado!
- Que cuidado! ele que venha!
- Falei “coitado” . . .

Nos quintais dos fundos mais gente inspecionava o telhado único das casas gêmeas. Não havia por onde fugir. E a caça continuava sanhuda. Os dois sobrados foram esmiuçados, quarto por quarto, não houve guarda-roupa que não abrissem, examinaram tudo. Nada.

- Mas não há nada! um falou.
- Quem sabe se entrou no forro?
- Entrou no forro!
- Tem clarabóia?

O rapaz, do outro lado da rua, examinara bem. Na parte de frente do telhado, positivamente o homem não estava mais. Algumas janelas se entreabriram de novo, medrosas, riscando luzes nas calçadas.

- Pegaram?
- P . . .

Mas alguém lhe segurara o braço, virou com defesa.

– Meu filho! olhe a sua asma! Deixe, que os outros pegam! Está tão frio! . . .

O rapaz, deu um desespero nele, a’ assombração medonha da asma . . . Foi vestindo maquinalmente o sobretudo que a mãe trouxera.

– Olha! . . . ah, não é . . . Também não sei pra que o prefeito põe tanta árvore na rua!

– Mas afinal o que que foi, hein? perguntaram alguns, chegados tarde demais pra se apaixonarem pelo caso.

- Eu nem não sei! . . . diz-que estão pegando um ladrão.
- Vamos pra casa, filhinho! . . .

. . . aquele fantasma da sufocação, peito chiando noite inteira, nem podia mais nadar . . . Virou com ódio pro sabetudo:

- Quem lhe contou que é ladrão?

Brotou em todos a esperança de alguma coisa pior.

- O que é, hein?

A pergunta vinha da mulher sem nenhum prazer. O rapaz olhou-a, aquele demônio da asma . . . deu de ombros, nem respondeu. Ele mesmo nem sabia certo, entrara do trabalho, apenas despira o sobretudo, ainda estava falando com a mãe já na cama, pedindo a bênção, quando gritaram “Pega!” na rua. Saíra correndo, vira o guarda não muito longe, um vulto que fugia, fora ajudar. Mas aquele demônio medonho da asma . . . O anulou uma desesperança rancorosa. Entre os dentes:

– Desgraçado . . .

Foi-se embora. De raiva. A mãe mal o pôde seguir, quase correndo, feliz! feliz por ganhar o filho àquela morte certa.

Agora a maioria dos perseguidores saíra na rua. Nem no interior do telhado encontraram o homem. Como fazer?

– Ficou gente no quintal, vigiando?

– Chi! tem pra uns deiz decidido lá!

Era preciso calma. Lá na janela da mocetona operária começara uma bu-lha desgraçada. Os irmãos mais novos estavam dando um baile nela, primeiro insultando, depois caçoando que ela nem não tinha visto nada, só medo. Ela jurava que sim, se apoiava no medroso que enxergara também, mas ele não estava mais ali, tinha ido embora, danado de o chamarem medroso, esses bestas! A mocetona gesticulava, com o metalzinho da “vanity-case” brilhando no ar. Afinal acabou atirando com a caixinha bem na cara do irmão próximo e feriu. Veio a mãe, veio o pai, precisou vir mais gente, que os irmãos cegados com a gota de sangue queriam massacrar a mocetona.

Organizou-se uma batida em regra, eram uns vinte. As demais casas vizinhas estavam sendo varejadas também, quem sabe . . . Alguns foram-se embora que tinha muita gente, não eram necessários mais. Mas paravam pelas janelas, pelas portas, respondendo. Nascia aquela vontade de conversar, de comentar, lembrar casos. Era como se se conhecessem sempre.

– Te lembra, João, aquele bebo no boteco da . . .

– Nem me! . . .

Não encontraram nada nas casas e todos vieram saindo para as calçadas outra vez. Ninguém desanimara, no entanto. Apenas despertara em todos uma vontade de alívio, todos certos que o ladrão fugira, estava longe, não havia mais perigo pra ninguém.

O guarda conversava pabulagem, bem distraído num grupo, do outro lado da rua. Veio chegando, era a vergonha do quarteirão, a mulher do português das galinhas. Era uma rica, linda com aqueles beiços largos, enquanto o

Fernandes quarentão lá partia no “Ford” passar três, quatro dias na granja de Santo André. Ela, quem disse ir com ele! Chegava o entregador da “Noite”, batia, entrava. Ela fazia questão de não ter criada, comia de pensão, tão rica! Vinha o mulato da marmita, pois entrava! E depois diz — que vivia sempre com doença, chamando cada vez era um médico novo, desses que ainda não têm automóvel. Até o padeirinho da tarde, que tinha só . . . quinze? dezesseis anos? entrava, ficava tempo lá dentro.

O jornaleiro negava zangado, que era só pra conversar, senhora boa, mas o entregadorzinho do pão não dizia nada, ficava se rindo, com sangue até nos olhos, de vergonha gostosa.

Foi um silêncio carregado, no grupo, assim que ela chegou. As duas operárias honestas se retiraram com fragor, facilitando os homens. Se espalhou um cheiro por todos, cheiro de cama quente, corpo ardente e perfumado recendente. Todos ficaram que até a noite perdera a umidade gélida. De fato, a neblinha se erguera, e a cada uma janela que fechava, vinha pratear mais forte os paralelepípedos uma calma elevada de rua.

Vários grupos já não tinham coesão possível, bastante gente ia dormir. Por uma das janelas agora, pouco além das duas casas, se via um moço magro, de cabelo frio escorrendo, num pijama azul, perdido o sono, repetindo o violino. Tocava uma valsa que era boa, deixando aquele gosto de tristeza no ar.

Nisto a senhora não pudera mais consigo, muito inquieta com a casa aberta em que tantas pessoas tinham entrado, apareceu na porta da italiana. Esta insistia com a outra pra ficar dormindo com ela, a senhora hesitava, precisava ir ver a casa, mas tinha medo, sofria muito, olhos molhados, sem querer.

A conversa vantajosa do grupo da portuguesa parou com a visão triste. E o guarda, sem saber que era mesmo ditado pela portuguesa, heróico se sacrificou. Destacou-se do grupo insaciável, foi acompanhar a senhora (a portuguesa bem que o estaria admirando), foi ajudar a senhora mais a italiana a fechar tudo. Até não havia necessidade dela dormir na casa da outra, ele ficava guardando, não arredava pé. E sem querer, dominado pelos desejos, virou a cara, olhou lá do outro lado da calçada a portuguesa fácil. Talvez ela ficasse ali conversando com ele, primeiro só conversando, até de-manhã . . .

Alguns dos perseguidores, agrupados na porta da casa, tinham se esquecido, naquela conversa apaixonada, o futebol do sábado. Se afastaram, deixando a dona entrar com o guarda. Olharam-na com piedade mas sorrindo, animando a coitada. Nisto chegou com estalidos seu Nitinho e tudo se resolveu. Seu Nitinho era compadre da senhora, muito amigo da família, morava duas quadras longe. Viera logo com a espingarda passarineira dos domingos, pro-

teger a comadre. Dormiria na casa também, ela podia ficar no seu bem-bom com os filhinhos, salva com a proteção. E a senhora mais confiante entrou na casa.

— É, não há nada.

Foi um alívio em todos. A italiana já trazia as crianças se rindo, falando alto, gesticulando muito, insistindo na oferta do leite. Pois a italiana assim mesmo conseguiu vencer a reserva da outra, e invadiu a cozinha, preparando um café. A lembrança do café animou todos. Os perseguidores se convidaram logo, com felicidade. Só o pobre do guarda, mais uma vez sacrificado, não pôde com o sexo, foi se reunir ao grupo da portuguesa.

Eis que a valsa triste acabou. Mas da sombra das árvores em frente, umas quatro ou cinco pessoas, paralisadas pela magnitude da música, tinham por alegria, só por pândega, pra desopilar, pra acabar com aquela angústia miúda que ficara, nem sabiam! tinham . . . enfim, pra fazer com que a vida fosse engraçada um segundo, tinham arreventado em aplausos e bravos. E todos, com os aplausos, todos, o grupo da portuguesa, a mocetona com os manos já manosos, os perseguidores da porta, dois ou três mais longe, todos desataram na risada. Só o violinista não riu. Era a primeira consagração. E o peitinho curto dele até parou de bater.

Soaram duas horas num relógio de parede. Os que tinham relógio, consultaram. Um galo cantou. O canto firme lavou o ar e abriu o orfeão de toda a galaria do bairro, uma bulha encarnada radiando no céu lunar. O violinista reiniciara a valsa, porque tinham ido pedir mais música a ele. Mas o violino, bem correto, só sabia aquela valsa mesmo. E a valsa dançava queixosa outra vez, enchendo os corações.

— Eu numa varsa dessa, mulher comigo, eu que mando!

E olhou a portuguesa bem nos olhos. Ela baixou os dela, puros, umedecendo os lábios devagar. Os outros ficaram com ódio da declaração do guarda lindo, bem arranjado na farda. Se sentiram humilhados nos pijamas reles, nos capotes mal vestidos, nos rostos sujos de cama. Todos, acintosamente, por delicadeza, ocultando nas mãos cruzadas ou enfiadas nos bolsos, a indiscrição dos corpos. A portuguesa, em êxtase, divinizada, assim violentada altas horas, por sete homens, traindo pela primeira vez, sem querer, violentada, o marido da granja.

Na porta da casa, a italiana triunfante distribuía o café. Um momento hesitou, olhando o guarda do outro lado da rua. Mas nisto fagulhou uma risadinha em todos lá no grupo, decerto alguma piada sem-vergonha, não! não dava café ao guarda! Pensou na última xícara, atravessou teatralmente a rua

olhando o guarda, ele ainda imaginou que a xícara era pra ele. E a italiana entrou na casa dela levando o café para o marido na cama, dormindo porque levantava às quatro, com o trabalho em Pirituba.

Foi um primeiro mal-estar no grupo da portuguesa: todos ficaram com vontade de beber um café bemquentinho. Se ela convidasse . . . Ela bem queria mas não achava razão. O guarda se irritou, qual! não tinha futuro! assim com tanta gente ali . . . Perdera o café. Ainda inventou ir até a casa, saber se a senhora não precisava de nada. Mas a italiana olhara pra ele com tanta ofensa, a xícara bem agarrada na mão, que um pudor o esmagou. Ficou esmagado, desgostoso de si, com um princípio de raiva da portuguesa. De raiva, deu um trilo no apito e se foi, rondando os seus domínios.

Os perseguidores tinham bebido o café, já agora perfeitamente repostos em suas consciências . . . Lhes coçava um pouco de vergonha na pele, tinham perseguido quem? . . . Mas ninguém não sabia. Uns tinham ido atrás dos outros, levados pelos outros, seria ladrão? . . .

— Bem vou chegando.

— É. Não tem mais nada.

Boa-noite, boa-noite . . .

E tudo se dispersou. Ainda dois mais corajosos acompanharam a portuguesa até a porta dela, na esperança nem sabiam do quê. Se despediram delicados, conhecedores de regras, se contando os nomes próprios, seu criado. Ela, fechava a porta, perdidos os últimos passos além, se apoiou no batente, engolindo silêncio. Ainda viria algum, pegava nela, agarrava . . . Amarrou violentamente o corpo nos braços, duas lágrimas rolaram insuspeitas. Foi deitar sem ninguém.

A rua estava de novo quase morta, janelas fechadas. A valsa acabara o bis. Sem ninguém. Só o violinista estava ali, fumando, fumegando muito, olhando sem ver, totalmente desamparado, sem nenhum sono, agarrado a não sei que esperança de que alguém, uma garota linda, um fotógrafo, um milionário disfarçado, lhe pedisse pra tocar mais uma vez. Acabou fechando a janela também.

Lá na outra esquina do outro quarteirão, ficara um último grupinho de três, conversando. Mas é que lá passava bonde.

(1930 – 1941 – 1942)

Nota: Este conto é desenvolvimento de uma das crônicas historiadas que, sob os pseudônimos de Luís Pinho e Luís Antônio Marques, publiquei no “Diário Nacional” de São Paulo em 1931.

ANEXO 3

DISCURSOS DAS PERSONAGENS: “VESTIDA DE PRETO” (1993)

Tabela 1

| Tipos | p/§ | Total |
|--------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| DIL | 24/8 | 25/1 | 25/2 | 26/2 | 27/1 | 28/3 | 29/1 | 29/4 | 08 |
| DD | 24/3 | 24/6 | 24/7 | | | 28/2 | | | 04 |
| DNP | 25/4 | 25/6 | 25/8 | 26/4 | 29/2 | | | | 05 |
| DI | 27/4 | 28/6 | | | | | | | 02 |
| Total | 04 | 04 | 03 | 02 | 02 | 02 | 01 | 01 | 19 |

Discursos das personagens de “Vestida de preto”, Mário de Andrade

DISCURSO INDIRETO LIVRE [DIL]

[1]

Fui me aproximando incomparavelmente sem vontade, sentei no chão tomando cuidado em sequer tocar no vestido, **puxa! também o vestido dela estava completamente assustado, que dificuldade!** Pus a cara no travesseiro sem a menor intenção de. [VP: p. 24, §8].

[2]

Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (**mas juro que eram cabelos macios**) me machucavam os olhos. Depois que não vi nada, ficou fácil **continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida**, naqueles cabelos, **que maravilha!** até que o meu nariz tocou num pescocinho roliço. Então fui empurrando os meus lábios, tinha uns bonitos lábios grossos, nem eram lábios, era beijo, minha boca foi ficando encanudada até que encontrou o pescocinho roliço. **Será que ela dorme de verdade?...** Me ajeitei muito sem-cerimônia, **mulherzinha!** e então beijei. **Quem falou que este mundo é ruim! só recordar... Beije Maria, rapazes!** eu nem sabia beijar, está claro, só beijava mães, boca fazendo bulha, contato sem nenhum calor sensual. [VP: p. 25, §1].

[3]

Maria, só um leve entregar-se, uma levíssima inclinação pra trás me fez sentir que Maria estava comigo em nosso amor. Nada mais houve. Não, nada mais houve. Durasse aquilo uma noite grande, nada mais haveria porque é engraçado como a perfeição fixa a gente. **O beijo me deixara completamente puro, sem minhas curiosidades nem desejos de mais nada, adeus pecado e adeus escuridão!** Se fizera em meu cérebro uma enorme luz branca, meu ombro bem que doía no chão, mas a luz era violentamente branca, proibindo pensar, imaginar, agir. Beijando. [VP: p. 25, §2].

[4]

Gostar, eu continuava gostando muito de Maria, cada vez mais, conscientemente

agora. **Mas tinha uma quase certeza que ela não podia gostar de mim, quem gostava de mim!... Minha mãe...** Sim, mamãe gostava de mim, mas naquele tempo eu chegava a imaginar que era só por obrigação. [VP: p. 26, §2].

[5]

Não tive mais coragem pra voltar à varanda e conversar com... os outros. Estava com uma raiva desprezadora de todos, principalmente de Matilde. Não, me parecia que já não tinha raiva de ninguém, não valia a pena, nem de Matilde, o insulto partira dela, fora por causa dela, **mas eu não tinha raiva dela não, só tristeza, só vazio, não sei... creio que uma vontade de ajoelhar.** Ajoelhar sem mais nada, ajoelhar ali junto da escrivainha e ficar assim, ajoelhar. Afinal das contas eu era um perdido mesmo, **Maria tinha razão, tinha razão, tinha razão, que tristeza!** [VP: p. 27, §1]

[6]

Pela terceira vez fiquei estarecido neste conto. Percebi tudo num tiro de canhão. Percebi ela doidejando, noivando com um, casando com outro, se atordoando com dinheiro e brilho. Percebi que eu fora uma besta, sim agora que principiava sendo alguém, estudando por mim fora dos ginásios, vibrando em versos que muita gente já considerava. E percebi horrorizado, **que Rose! nem Violeta, nem nada! era Maria que eu amava como louco! Maria é que amara sempre, como louco: ôh como eu vinha sofrendo a vida inteira,** desgraçadíssimo, aprendendo a vencer só de raiva, me impondo ao mundo por despique, me superiorizando em mim só por vingança de desesperado. **Como é que eu pudera me imaginar feliz, pior: ser feliz, sofrendo daquele jeito! Eu? eu não!** era Maria, era exclusivamente Maria toda aquela superioridade que estava aparecendo em mim... E tudo aquilo era uma desgraça muito cachorra mesma. **Pois não andavam falando muito de Maria?** Contavam que pintava o sete, ficara célebre com as extravagâncias e aventuras. Estivera pouco antes às portas do divórcio, com um caso escandaloso por demais, com um pintor de nomeada que só pintava efeitos de luz. **Maria falada, Maria bêbeda, Maria passada de mão em mão, Maria pintada nua...** [VP: p. 28, §3].

[7]

Contemplando a gravura cor-de-rosa, senti de supetão que tinha mais alguém na saleta, virei. Maria estava na porta, olhando pra mim, se rindo, toda "Vestida de preto". **Olhem: eu sei que a gente exagera em amor, não insisto.** Mas se eu já tive a sensação da vontade de Deus, foi ver Maria assim, toda de preto vestida, fantasticamente mulher. Meu corpo soluçou todinho e tornei a ficar estarecido. [VP: p. 29, §1].

[8]

Foi este o primeiro dos quatro amores eternos que fazem de minha vida uma grave condensação interior. Sou falsamente um solitário. Quatro amores me acompanham, cuidam de mim, vêm conversar comigo. Nunca mais vi Maria, que ficou pelas Europas, divorciada

afinal, hoje dizem que vivendo com um austríaco interessado em feiras internacionais. Um aventureiro qualquer. **Mas dentro de mim, Maria... bom: acho que vou falar banalidade.** [VP, p. 29, §4].

DISCURSO DIRETO

- [1] — Já é tarde, vamos dormir — Maria falou. [VP: p. 24, §3].
- [2] — Você não vem dormir também? — ela perguntou com fragor, interrompendo o meu silêncio trágico. [VP: p. 24, §6].
- [3] — Já vou — que eu disse — estou conferindo a conta do armazém. [VP: p. 24, §7].
- [4] — Não caso com bombeado — ela respondeu imediato, numa voz tão feia, mas tão feia, que parei estarecido. [VP: p. 26, §5].
- [5] Não, nasceu de Maria. Foi quando uns cinco anos depois, Maria estava pra voltar pela primeira vez ao Brasil, a mãe dela, queixosa de tamanha ausência, conversando com mamãe na minha frente, arrancou naquele seu jeito de gorda desabrida:
- Pois é, Maria gostou tanto de você, você não quis!... e agora ela vive longe de nós. [VP: p. 28, §2].

DISCURSO DO NARRADOR-PERSONAGEM

- [1] — Levantem!... Vou contar pra sua mãe, Juca! [VP: p. 25, §4].
- [2] Mas eu, levantando com a lealdade mais cínica deste mundo!
— Tia Velha me dá um doce? [VP: p. 25, §6].
- [3] — Vamos! saiam do quarto! [VP: p. 25, §8].
- [4] Esse ano até fora uma bomba só. Eu entrava da aula do professor particular, quando enxerguei a saparia na varanda e Maria entre os demais. Passei bastante encabulado, todos em férias, e os livros que eu trazia na mão me denunciando, lembrando a bomba, me achincalhando em minha imperfeição de caso perdido. Esbocei um gesto falsamente alegre de bom-dia, e fui no escritório pegado, esconder os livros na escrivania de meu pai. Ia já voltar para o meio de todos, mas Matilde, a peste, a implicante, a deusa estúpida que Tia Velha perdia com suas preferências:
- Passou seu namorado, Maria. [VP: p. 26, §4].
- [5] — Ao menos diga boa-noite, Juca... [VP: p. 29, §2].

DISCURSO INDIRETO**[1]**

Mário de Andrade conta num dos seus livros que estudou o alemão por causa dum emboaba tordilha... eu também: meu inglês nasceu duma Violeta e duma Rose. [VP: p. 27, §4].

[2]

Que fizesse o favor de esperar, já vinham. [VP: p. 28, §6].

ANEXO 4

DISCURSOS DAS PERSONAGENS: “O LADRÃO” (1993)

DISCURSOS DIRETOS

Tabela 2

| 30§ | 31§ | 32§ | 33§ | 34§ | 35§ | Total |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| §4 | §7 | §1 | §3 | §22 | §2 | 06 |
| §6 | §17 | §4 | §6 | | | 03 |
| §9 | | §7 | §8 | | | 04 |
| §13 | | | | | | 01 |
| 04 | 02 | 03 | 03 | 01 | 01 | 14 |

Discursos diretos: “O ladrão”, Mário de Andrade

DISCURSOS DIRETOS

| | |
|-----|--|
| 1. | [30/4] Nos corpos entrecortados, ainda estremunhando na angústia indecisa, estalou nítida, sangrenta, a consciência do crime horroroso. O rapaz estacara numa estralada de pés forçando pra parar de repente, sacudiu o guarda estatelado: — Viu ele! |
| 2. | [30/6] O polícia inda sem nexo, puxando o revólver: — Viu ele? |
| 3. | [30/9] Não perdeu tempo mais, disparou pela rua, porque lhe parecera ter divisado um vulto correndo na esquina de lá. O guarda ficou sem saberia que fazia, porém da mesma direção do moço já chegavam mais dois homens correndo. O guarda eletrizado gritou: — Ajuda! e foi numa volada ambiciosa na cola do rapaz. |
| 4. | [30/13] No cortiço, a única janela de frente se abriu, inundando de luz a esquina. O retardatário virou-se para os que chegavam: — Não! Voltem por aí mesmo! Ele dobrou a esquina lá de baixo! Fique você, moço, vigiando aqui! Seu guarda, vem comigo! |
| 5. | [31/7] [...] Um dos manos perguntava o que era. E o moço: — Pegaram! |
| 6. | [31/17] O polícia inda hesitou um segundo, mas de repente encorajou: — Vam'lá! |
| 7. | [32/1] [...] Um dos Moreiras se vingou: — Vai pra casa, guri!... de repente vem um tiro... |
| 8. | [32/4] E o velho: — Tá claro! Quando o Salvini, aquele um que sufocou a mulher no Bom Retiro, ficou cercado... |
| 9. | [32/7] [...] Se miravam ressabiados, com um bocado de vergonha. Mas um sorrindo: — Tenho família. |
| 10. | [33/3] |

| | |
|----|---|
| | [...] Veio um gritando na janela do sobrado: — Por trás não fugiu, o muro é alto! |
| 11 | [33/6] [...] Deu um berro, avisando: — Está lá! |
| 12 | [33/8] [...] Ele enfim respondeu: — Eu também vi... (mal podia falar) no telhado... |
| 13 | [34/22] [...] Virou com ódio pro sabetudo: — Quem lhe contou que é ladrão? |
| 14 | [35/2] [...] O anulou uma desesperança rancorosa. Entre os dentes: — Desgraçado... |

DISCURSOS DO NARRADOR-PERSONAGEM**Tabela 3**

| 30§ | 31§ | 32§ | 33§ | 34§ | 35§ | 37§ | 38§ | Total |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-------|
| §1 | §4 | §2 | §4 | §2 | §5 | §1 | §3 | 08 |
| §3 | §6 | §8 | §9 | §3 | §6 | §5 | §4 | 08 |
| §8 | §9 | §9 | §10 | §4 | §9 | | §5 | 07 |
| §11 | §10 | §10 | §11 | §5 | §10 | | | 06 |
| §12 | §12 | §12 | §12 | §7 | | | | 05 |
| | §13 | §13 | | §8 | | | | 03 |
| | §14 | §14 | | §9 | | | | 03 |
| | §15 | §15 | | §10 | | | | 03 |
| | §16 | §16 | | §12 | | | | 03 |
| | | | | §13 | | | | 01 |
| | | | | §15 | | | | 01 |
| | | | | §17 | | | | 01 |
| | | | | §18 | | | | 01 |
| | | | | §19 | | | | 01 |
| | | | | §20 | | | | 01 |
| | | | | §24 | | | | 01 |
| 05 | 09 | 09 | 05 | 16 | 04 | 02 | 03 | 53 |

Discursos do narrador-personagem: "O ladrão", Mário de Andrade

DISCURSOS DO NARRADOR-PERSONAGEM

| | |
|-----|--|
| 1. | [30/1] — Pega! |
| 2. | [30/3] O rapaz veio na carreira desabalada pela rua. — Pega! |
| 3. | [30/8] — P... |
| 4. | [30/11] — Pega! Pega! os dois perseguidores novos secundaram sem parar. |
| 5. | [30/12] —... é capaz que deu a volta lá em baixo... |
| 6. | [31/4] — Então decerto ele escondeu no quarteirão mesmo. |
| 7. | [31/5] — A senhora então fique vigiando! Grite se ele vier! |
| 8. | [31/9] — Safado... ele.... |
| 9. | [31/10] — Deixa de lero-lero, seu guarda! assim ele escapa! |
| 10. | [31/12] — O que foi? |
| 11. | [31/13] — Eu vou na esquina de lá, senão ele escapa outra vez! |
| 12. | [31/14] — Vá mesmo! Olha, vá com ele, você, para serem dois. Seu guarda! O senhor é que pode pular no jardim! |
| 13. | [31/15] — Mas é que... |
| 14. | [31/16] — Então bata na casa, p... |

| | |
|-----|--|
| 15. | [32/2] — Será que ele atira mesmo! perguntou o baita que chegava. |
| 16. | [32/8] — Idem. |
| 17. | [32/9] — Pode vir alguma bala... |
| 18. | [32/10] — Eu me armei, por via das dúvidas! |
| 19. | [32/12] — Que é! que foi que houve, meu Deus! |
| 20. | [32/13] — Dona, acho que entrou um homem na sua casa que... |
| 21. | [32/14] — Ai, meu Deus! |
| 22. | [32/15] —... a gente veio... |
| 23. | [32/16] — Nossa Senhora! meus filhos! |
| 24. | [33/4] — Oi lá! |
| 25. | [33/9] — Dissesse logo! |
| 26. | [33/10] — Está no telhado! |
| 27. | [33/11] — Vá pra casa, medroso! |
| 28. | [33/12] — Medroso não! |

| | |
|-----|--|
| 29. | [34/2] — Ele não tem pra onde pular! |
| 30. | [34/3] — Coitado! |
| 31. | [34/4] — Que cuidado! ele que venha! |
| 32. | [34/5] — Falei "coitado" |
| 33. | [34/7] — Mas não há nada! um falou. |
| 34. | [34/8] — Quem sabe se entrou no forro? |
| 35. | [34/9] — Entrou no forro! |
| 36. | [34/10] — Tem clarabóia? |
| 37. | [34/12] — Pegaram? |
| 38. | [34/13] — P... |
| 39. | [34/15] — Meu filho! olhe a sua asma! Deixe, que os outros pegam! Está tão frio!... |
| 40. | [34/17] — Olha!... ah, não é... Também não sei pra que o prefeito põe tanta árvore na rua! |
| 41. | [34/18] — Mas afinal o que foi, hein? perguntaram alguns, chegados tarde demais pra se apaixonarem pelo caso. |
| 42. | [34/19] — Eu nem não sei!... diz-que estão pegando um ladrão. |
| 43. | [34/20] — Vamos pra casa, filhinho!... |
| 44. | [34/24] — O que é, hein? |
| 45. | [35/5] — Ficou gente no quintal, vigiando? |
| 46. | [35/6] — Chi! tem pra uns deiz decidido lá! |
| 47. | [35/9] — Te lembra, João, aquele bebo no boteco da... |

| | |
|-----|---|
| 48. | [35/10] — Nem me!... |
| 49. | [37/1] — É, não há nada. |
| 50. | [37/5] — Eu numa varsa dessa, mulher comigo, eu que mando! |
| 51. | [38/3] — Bem vou chegando. |
| 52. | [38/4] — É. Não tem mais nada. |
| 53. | [38/5] Boa-noite, boa-noite... |

DISCURSOS INDIRETOS LIVRES**Tabela 4**

| 31§ | 32§ | 35§ | 37§ | 38§ | Total |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|------------|
| §1 | §6 | §3 | §7 | §1 | 05/ |
| §2 | | §7 | | §2 | 03 |
| | | §12 | | | 01 |
| 02 | 01 | 03 | 01 | 02 | 09 |

Discursos Indiretos Livres: "O ladrão", M. de Andrade.

DISCURSOS INDIRETOS LIVRES

| | |
|---|---|
| 1 | [31/1] Partiu correndo. Visivelmente era o mais expedito, e o grupo obedeceu, se dividindo na carreira. O rapaz desapontara muito por ter de ficar inativo, ele! |
| 2 | [31/2] Justo ele que viera na frente!... No ar umedecido, o frio principiou caindo vagarento. Na janela do cortiço, depois de mandar pra cama o homem que aparecera atrás dela, uma preta satisfeita de gorda, assuntava. Viu que a porta do 26 rangia com meia luz e os dois Moreiras saíram por ela, afobados, enfiando os paletós. O Alfredinho até derrubou o chapéu, voltou pra pegar, hesitou, acabou tomando a direção do mano. |
| 3 | [32/6] O grupo estacara em frente de umas casas, quase no meio do quarteirão. Eram dois sobradinhos gêmeos, paredes-meias, na frente e nos lados opostos os canteiros de burguesia difícil. Os perseguidores trocavam palavras propositalmente em voz muito alta. O homem decerto ficava amedrontado com tanta gente... Se entregava, era inútil lutar... Em qual das casas bater? O que vira o fugitivo pular no jardimzinho, quem sabe um dos rapazes guardando a esquina, não estava ali pra indicar. Aliás ninguém pusera reparo em quem falara. Os mais cuidadosos, três, tinham se postado na calçada fronteira, junto ao portão entreaberto, bom pra esconder. Se miravam resabiados, com um bocado de vergonha. Mas um sorrindo: |

| | |
|---|---|
| 4 | <p>[35/3] Foi-se embora. De raiva. A mãe mal o pôde seguir, quase correndo, feliz! feliz por ganhar o filho àquela morte certa.</p> |
| 5 | <p>[35/7] Era preciso calma. Lá na janela da mocetona operária começara uma bulha desgraçada. Os irmãos mais novos estavam dando um baile, nela, primeiro insultando, depois caçoando que ela nem não tinha visto nada, só medo. Ela jurava que sim, se apoiava no medroso que enxergara também, mas ele não estava mais ali, tinha ido embora, danado de o chamarem medroso, esses bestas! A mocetona gesticulava, com o metalzinho da "vanity-case" brilhando no ar. Afinal acabou atirando com a caixinha bem na cara do irmão próximo e feriu. Veio a mãe, veio o pai, precisou vir mais gente, que os irmãos cegados com a gota de sangue queriam massacrar a mocetona.</p> |
| 6 | <p>[35/12] O guarda conversava pabulagem, bem distraído num grupo, do outro lado da rua. Veio chegando, era a vergonha do quarteirão, a mulher do português das galinhas. Era uma rica, linda com aqueles beijos largos, enquanto o Fernandes quarentão lá partia no "Ford" passar três, quatro dias na granja de Santo André. Ela quem disse ir com ele! Chegava O entregador da "Noite",batia, entrava. Ela fazia questão de não ter criada, comia de pensão, tão rica! Vinha o mulato da marmita, pois entrava! E depois diz-que vivia sempre com doença, chamando cada vez era um médico novo, desses que ainda não têm automóvel. Até o padeirinho da tarde, que tinha só... quinze? dezesseis anos? entrava, ficava tempo lá dentro. Fernandes quarentão lá partia no "Ford" passar três, quatro dias na granja de Santo André. Ela quem disse ir com ele! Chegava O entregador da "Noite",batia, entrava. Ela fazia questão de não ter criada, comia de pensão, tão rica! Vinha o mulato da marmita, pois entrava! E depois diz-que vivia sempre com doença, chamando cada vez era um médico novo, desses que ainda não têm automóvel. Até o padeirinho da tarde, que tinha só... quinze? dezesseis anos? entrava, ficava tempo lá dentro.</p> |
| 7 | <p>[37/7] Na porta da casa, a italiana triunfante distribuía o café. Um momento hesitou, olhando o guarda do outro lado da rua. Mas nisto fagulhou uma risadinha em todos lá no grupo, decerto alguma piada sem-vergonha, não! não dava café ao guarda! Pensou na última xícara, atravessou teatralmente a rua.</p> |

| | |
|---|--|
| 8 | <p>[38/1]</p> <p>Foi um primeiro mal-estar no grupo da portuguesa: todos ficaram com vontade de beber um café bem quentinho. Se ela convidasse... Ela bem queria mas não achava razão. O guarda se irritou, qual! não tinha futuro! assim com tanta gente ali... Perdera o café. Ainda inventou ir até a casa, saber se a senhora não precisava de nada. Mas a italiana olhara pra ele com tanta ofensa, a xícara bem agarrada na mão, que um pudor o esmagou. Ficou esmagado, desgostoso de si, com um princípio de raiva da portuguesa. De raiva, deu um trilo no apito e se foi, rondando os seus domínios.</p> |
| 9 | <p>[38/2]</p> <p>Os perseguidores tinham bebido o café, já agora perfeitamente repostos em suas consciências... Lhes coçava um pouco de vergonha na pele, tinham perseguido quem?... Mas ninguém não sabia. Uns tinham ido atrás dos outros, levados pelos outros, seria ladrão?...</p> |