

ANÁLISE DE ALGUNS COMPONENTES DA
NARRATIVA

por

JOSÉ AUGUSTO CARVALHO

Dissertação apresentada ao
Departamento de Linguística
do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Univer-
sidade Estadual de Campinas,
como requisito parcial para
a obtenção do grau de Mee-
tre em Linguística.

Campinas
1975

Agradeço:

À CAPES, que financiou esta pesquisa, concedendo-me bolsa de estudos (processo nº 993/74) no período de março de 75 a fevereiro de 76.

ANÁLISE DE ALGUNS COMPONENTES DA NARRATIVA

Resumo

O presente trabalho visa a aplicar em narrativas orais de informantes brasileiros a perspectiva de análise formulada por Labov e Waletzky em 1967, e retomada depois por Labov, em 1972.

Uma ênfase especial será dada à avaliação, por re-presentar uma atitude do narrador em relação à própria narrativa ou a uma parte dela, e as observações resultantes deste enfoque serão estendidas, tanto quanto possível, a narrativas de ficção.

Também será analisada a co~~da~~, que não mereceu daqueles autores uma abordagem mais específica, e que classificaremos tendo em vista, além das narrativas orais que compõem o "corpus" deste estudo, os contos de Machado de Assis incluídos no segundo volume da coletânea "Relíquias da Casa Velha".

Autor: José Augusto Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Brian Franklin Head

ÍNDICE

Introdução.....	5
Primeira Parte: Perspectivas para Análise de Narrativas:	
I.1. A Perspectiva de Propp.....	10
I.2. A Perspectiva de Cláude Brémond.....	14
I.3. Comentário.....	17
Segunda Parte: A Perspectiva de Labov e Waletzky	
I. Conceito de Narrativa	
I.1. Os aspectos da narrativa	
I.1.1. Fábula e assunto.....	21
I.1.2. Tema- motivo e cláusula - Narrativa.....	24
I.1.3. Juntura Temporal e Núcleo Narrativo.....	30
I.2. As partes da Narrativa - Perspectiva de Labov e Waletzky.....	34
I.2.1. Abstrato.....	34
I.2.2. Orientação.....	35
I.2.3. Complicação.....	38
I.2.4. Avaliação.....	39
I.2.5. Resolução.....	40
I.2.6. Coda.....	41
II. Conclusão.....	43
Terceira Parte: A Avaliação	
I. O envolvimento pessoal na narrativa.....	45
II. O envolvimento em narrativas de experiências pessoais.....	49
III. Conceito de Avaliação.....	51
III.1. Avaliação semanticamente manifestada.	
III.1.a. por cláusulas diretas.....	53
III.1.b. por intensificadores lexicais.....	54

VI.2. Avaliação Interna	
VI.2.1. direta.....	69
VI.2.2. encaixada	
VI.2.2.a. por hipótese.....	69
VI.2.2.b. por alocitação.....	70
VI.2.2.c. por referência.....	70
VI.2.2.d. mista.....	71
VI.2.3. vicária.....	71
VI.2.4. ativa.....	72
VI.2.5. por suspensão da ação.....	73
VI.2.6. por continuação da ação.....	73
VI.3. ESQUEMA	74
VII. Elementos que atuam na avaliação	
VII.1. Intensificadores.....	75
VII.1.a. Fonologia Expressiva.....	76
VII.1.b. Quantificadores.....	80
VII.2. Comparadores.....	84
VII.2.a. que exprimem hipótese.....	84
VII.2.b. que exprimem confronto.....	87
VII.3. Explicativos.....	87
VIII. Conclusão.....	89
Quarta Parte: A Coda	
I. Conceito de Coda.....	95
II. Tipos de Coda.....	99
III. Subtipos de Coda	
III.1. Coda circular.....	100
III.2. Coda ávaliativa.....	101
III.2.a. externa.....	102
III.2.b. interna.....	103
III.2.b.1. coda interna direta.....	103

III.2.b.2. Coda interna ativa.....	104
III.3. Coda presentificadora.....	106
III.4. Coda formalizada.....	107
III.5. Esquema geral.....	108
IV. Funções da coda.....	109
V. Conclusão.....	112
Notas.....	115
Apêndice.....	126
1. Narrativa vicária.....	127
2A. O Fogo no Posto de Gasolina.....	129
2B. Segunda Versão da Mesma Narrativa.....	131
3. O Caronista.....	133
4. Dona Maria e o Ladrão.....	139
5. Bancando o Policial.....	143
6. Estouro da Boiada.....	145
7. O ônibus.....	146
8. O Segundo Marido de Dona Flor.....	147
9. A Felinha de Pipoca.....	151
10. O Teto que vai Cair.....	156
11. A Mulher do Soco Forte.....	159
12. A Cobra.....	161
13. As Abelhas.....	165
14. Viajante sem Dinheiro.....	170
História Triste de Tuim.....	173
Bibliografia.....	176

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende expor e aplicar, com as necessárias adaptações, a perspectiva de Labov e Waletzky para a análise de alguns componentes da narrativa oral de entrevistas, com informantes brasileiros.

A escolha do esquema de Labov e Waletzky, por mais abstrato, permitiu-me o estudo de narrativas não-tradicionais e não-ficcionais, inanalísáveis nas perspectivas de funções de Propp e Brémond, que apresento e comento na primeira parte. Naturalmente, há inúmeras outras perspectivas de análise de narrativa que poderiam ser apresentadas ou adotadas aqui, como a de Greimas, a de Barthes ou Lévi-Strauss, por exemplo. No entanto, só apresento as de Propp e Brémond, porque são perspectivas que utilizam um critério de sucessão temporal e de funcionalidade, e que, por isso, poderiam ter sido adotadas para a análise de narrativas orais de entrevista. Ocorre, no entanto, que a funcionalidade de Propp não encontra acolhida fora da narrativa folclórica, e a de Brémond, por ser exclusivamente significativa, não se enquadraria numa análise que se pretende formal e funcional. Optei pela perspectiva de Labov e Waletzky porque tem a vantagem de ter sido elaborada em função de narrativas orais de entrevista, sem, contudo, deixar de ser aplicável a narrativas mais elaboradas que constituem a literatura de ficção, folclórica ou não.

Na segunda parte deste trabalho, esclareço a terminologia de Tomachevski, a ser utilizada, e aplico,

numa das narrativas do "corpus", os princípios de análise formulados por Labov e Waletzky, apresentando, ainda, os diversos componentes estruturais da narrativa.

As outras partes do trabalho apresentam um estudo em maior profundidade de dois elementos da narrativa: um, obrigatório — a avaliação; e o outro, facultativo — a coda.

A escolha desses dois elementos não foi casual. Dos seis componentes da narrativa, são aqueles dois que apresentam características comuns de funcionalidade. O abstrato é componente facultativo extremamente raro e inexistente nas narrativas mais elaboradas. A complicação e a resolução são constituídas só de cláusulas presas; a orientação é constituída exclusivamente de cláusulas livres, ainda que possa conter elementos narrativos. A avaliação e a coda, no entanto, podem ser constituídas tanto por cláusulas livres quanto por cláusulas presas. É bem verdade que a orientação também tem uma característica da avaliação: a de poder incidir em qualquer ponto da narrativa. Mas o fato de só se constituir de cláusulas livres limitaria bastante o seu estudo.

Se o conhecimento da árvore nos ajuda a entender a floresta, o conhecimento da cláusula pode levar-nos a uma melhor compreensão do que se passa ao nível da narrativa inteira. A mobilidade e o índice de deslocamento das cláusulas que constituem um relato podem fornecer-nos os instrumentos para uma análise em blocos narrativos que constituem "O Jogo da Amarelinha", de Cortázar, "Vidas Secas", de Graciliano Ramos, ou "O Risco do Bordado", de Autran Dourado. Não entro por esses ca

minhos para não fugir a uma orientação pré-determinada, mas acredito poder colaborar, ainda que modestamente, com os instrumentos necessários para uma abordagem de maior alcance. Para isso, tanto quanto possível, procuro estender às narrativas de ficção as observações que formulo para as narrativas de experiências vividas.

O "corpus" que utilizo é constituído dessas narrativas reais (que apresento, em apêndice, no fim do trabalho), dos contos de Machado de Assis, incluídos no segundo volume de "Relíquias da Casa Velha", e num único conto de Rubem Braga — História Triste de Tuim —, retirado da coletânea de crônicas intitulada "Ai de Ti, Copacabana". De passagem, cito romances, novelas e histórias curtas de outros autores de ficção, mas não o faço constantemente para não me alongar exaustivamente em citações de exemplos que poderiam aumentar o volume deste trabalho, sem informações adicionais de maior valor.

Quanto à ortografia das narrativas do "corpus", uma explicação se faz necessária; entre a ortografia oficial, que poderia suprimir certas particularidades dialetais de cada informante, e a ortografia fonética, que poderia dificultar a leitura e causar problemas de transcrição até mesmo por deficiência ou inacuidade do observador, optei por um meio-termo, que já tem precedentes ilustres na nossa literatura, como, para só citarmos três, Cornélio Pires, Mário de Andrade e Catullo da Paixão Cearense.

Gostaria de aproveitar esta introdução para agradecer ao prof. Dr. Brian Franklin Head pela boa vontade

de com que me orientou na confecção deste trabalho, aceitando as muitas observações de que poderia discordar, e aos meus colegas de mestrado, pelas entrevistas que fizeram para a obtenção da maioria das narrativas que compõem o "corpus" deste estudo.

I- PERSPECTIVAS PARA ANÁLISE
DE NARRATIVAS

I.1. A perspectiva de Propp

I.2. A perspectiva de Brémond

I.3. Comentário

I.1. A PERSPECTIVA DE PROPP

O trabalho de Propp, sobre um corpus de cem contos maravilhosos russos, consistiu em depreender as partes dos contos e, depois, compará-los uns com os outros de acordo com essas mesmas partes. O resultado — a Morfologia do Conto — foi a descrição dos contos segundo suas partes constitutivas e das relações destas partes entre si e com o conjunto.

Propp verificou que os elementos que realmente mudam nos contos são os nomes (e os atributos) dos personagens, e que as ações ou FUNÇÕES permaneciam essencialmente as mesmas, ou seja: cada conto atribuía as mesmas ações a personagens diferentes. No estudo do conto, passou a ter importância apenas o que fazem os personagens; quem faz e como faz são questões acessórias: "As funções dos personagens representam, pois, as partes fundamentais do conto, e são elas que devemos isolar primeiro." ¹ Como uma ação só tem significado dentro da situação no conto, Propp definiu a função em termos da ação relacionada com o desenrolar da intriga. Propp parte, então, de quatro teses para a tessitura de sua morfologia do conto:

1. As funções dos personagens — qualquer que seja o executante ou o modo de execução — são as partes constitutivas fundamentais e os elementos constantes e permanentes do conto.

2. O número de funções é limitado no conto maravilhoso.

3. A sucessão das funções é sempre idêntica, e a ausência de alguma função não altera a disposição das

outras.

4. Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à sua estrutura.

Propp conseguiu depreender 31 funções, cada uma delas representada por um símbolo e definida por um rótulo:

- Situação inicial de felicidade ou prosperidade: α
- I — Um dos membros da família parte: Afastamento : β
- II — O herói se impõe uma proibição: Proibição : γ
- III — A proibição é transgredida — aparece o agressor ou vilão: Transgressão: δ
- IV — O agressor procura informações: Interrogação : ϵ
- V — O agressor recebe as informações: Informação : ζ
- VI — O agressor tenta enganar a vítima para se apoderar dela ou de seus bens: Logro: η
- VII — A vítima se deixa enganar e ajuda, sem querer, o inimigo: Cumplicidade : θ
- VIII — O agressor prejudica um dos membros da família: Malfeito : α
- VIII a) — Falta algo a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir algo: Falta : α
- IX — A notícia da desfeita ou da falta é divulgada; o herói é requisitado por um pedido ou por uma ordem, e enviam-no ou deixam-no partir: Mediação, momento de transição : β
- X — O herói-demandador aceita ou decide agir: Início da Ação contrária : γ
- XI — O herói deixa sua casa: Partida : \uparrow

- XIII - O herói se submete a uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para a recepção de um objeto ou de um auxiliar mágico: Primeira Função do Doador : D
- XIII - O herói reage às ações do futuro doador: Reação do Herói : E
- XIV - O objeto mágico é posto à disposição do herói: Recepção do Objeto Mágico: F
- XV - O herói é transportado, conduzido ou levado para perto do lugar onde se encontra o objeto de sua pesquisa: Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia : G
- XVI - O herói e o agressor se enfrentam num combate: Combate : H
- XVII - O herói recebe uma marca: Marca : I
- XVIII - O agressor é vencido: Vitória : J
- XIX - O Mafeito inicial é reparado, ou a falta é suprida: Reparação: K
- XX - O herói volta: Regresso : L
- XXI - O herói é perseguido: Perseguição : M
- XXII - O herói é socorrido: Socorro: N
- XXIII - O herói chega incógnito a casa ou a outra região: Chegada Incógnito: O
- XXIV - Um falso herói faz valer pretensões mentirosas: Pretensões Falsas : P
- XXV - Propõe-se ao herói uma tarefa difícil: Tarefa Difícil : Q
- XXVI - A tarefa é cumprida: Tarefa Cumprida: R
- XXVII - O herói é reconhecido: Reconhecimento : S

- XXVIII - O falso herói ou o agressor ou o vilão é des-
 mascarado: Descoberta : Ex
- XXIX - O herói recebe uma nova aparência:
Transfiguração : T
- XXX - O falso herói ou o agressor é punido: Punição : U
- XXXI - O herói se casa e sobe ao trono: Casamento : W₀

As sete primeiras funções, simbolizadas por letras gregas, constituem a parte preparatória do conto. A função VIII é a que dá, realmente, movimento ao conto. O herói só entra em cena na função IX, e o conto atinge o seu clímax ou ápice na função XIX, simbolizada pela letra K. Para Propp, cada função é comandada pela que a sucede (observação que Brémond rejeitará) e nenhuma função exclui a outra. Propp classifica ainda as funções em termos de sua possibilidade de agrupamento; há funções isoladas (partida, punição, casamento) e há funções que se juntam ou em pares (interrogação-informação, combate-vitória, perseguição-socorro) ou em grupos (o malfeito, o apelo de socorro, a decisão de reparar o dano sofrido, e a partida: ABC(-)). Voltaremos a Propp, tão logo apresentemos uma segunda perspectiva de análise.

I.2. A PERSPECTIVA DE CLAUDE BRÉMOND

A perspectiva de Claude Brémond para a análise de narrativa obedece a um esquema triangular de funções, e representa uma abstração maior do que a de Propp. Brémond considerou também a função como unidade da narrativa, no mesmo sentido que lhe atribui Propp, mas esta beleceu três funções como fases obrigatórias de todo processo narrativo:

1. a possibilidade de uma conduta;
2. a conduta em vias de realização;
3. o resultado da conduta.

A essa tríade denominou Brémond "Seqüência Elemental" (Seqüência para Propp são duas séries de funções). Nenhuma das funções que compõem a seqüência elemental, ao contrário do que afirma Propp, depende da seguinte: um processo narrativo pode interromper-se, por exemplo, na primeira função, ou na segunda, e conservar-se, assim, em estado de virtualidade.

As seqüências elementares, combinando-se entre si, formam as seqüências complexas. Há três tipos possíveis de formação de seqüências complexas:

1. por encadeamento de seqüências elementares: quando o resultado de uma conduta de uma seqüência é, ao mesmo tempo, a possibilidade de conduta noutra seqüência, i.e., quando a terceira fase de um processo é a primeira de outro;
2. por encaixe (enclave), quando um processo se encaixa em outro. Por exem-

plo, se um personagem, para receber uma ajuda, precisa convencer (= seduzir) alguém a ajudá-lo, teremos o seguinte esquema:

I. ajuda a receber

a. sedução a operar-se

b. processo sedutor

c. sucesso da sedução

II. ajuda em vias de realização

III. resultado da ajuda

a ajuda a receber, que é a primeira fase (I) de um processo, só se concebe em termos da realização de outro processo (a.b.c.);

3. por emparelhamento: quando a seqüência de um processo, na perspectiva de um personagem (agente), corresponde a outra seqüência, na perspectiva de um segundo agente, as funções permanecendo as mesmas. No exemplo anterior, como a sedução implica sedutor e seduzido, teremos duas perspectivas:

Perspectiva do sedutor		perspectiva do seduzido
1. sedução a operar-se	x	1. desejo possível
2. processo sedutor	x	2. concepção do desejo
3. sucesso de sedução	x	3. desejo concebido

isto é, um sedutor teria que inculcar um desejo na pessoa a ser seduzida, para que os interesses se tornem comuns.

Estabelecidas as estruturas das narrativas (as seqüências), Brémond analisa os tipos de acontecimentos a

que as seqüências se aplicam (o melhoramento e a degradação), e as modalidades segundo as quais esses dois tipos se combinam um com o outro, formando o ciclo narrativo. Tais modalidades de combinação obedecem ao mesmo esquema de formação de seqüências: por encadeamento (junções sucessivas), por encaixe (enclave) e por emparelhamento. E conclui:

"(...) o circuito da narrativa está agora fechado, abrindo a possibilidade de degradações seguidas de reparações novas, segundo um ciclo que se pode repetir indefinidamente. Cada uma destas fases pode ela própria se desenvolver ao infinito. Mas no curso de seu desenvolvimento, será levada a se especificar, por uma série de escolhas alternativas, em uma hierarquia de seqüências encravadas, sempre as mesmas, que determinam exhaustivamente o campo do 'narrável'. O encadeamento das funções na seqüência elementar, depois das seqüências elementares na seqüência complexa é simultaneamente livre (pois o narrador deve a cada momento escolher a continuação de sua narrativa) e controlado (pois o narrador só tem escolha, após cada opção, entre dois termos, descontínuos e contraditórios, de uma alternativa). É, pois, possível esboçar a priori a rede integral das escolhas oferecidas; dar um nome e assinalar seu lugar em uma seqüência a cada forma de acontecimento realizado por estas escolhas; ligar organicamente estas seqüências na unidade de um papel, coordenar os papéis complementares que definem o dever de uma situação; encadear os devires em uma narrativa ao mesmo tempo imprevisível (pelo jogo das combinações disponíveis) e codificável (graças às propriedades estáveis e ao número finito dos elementos combinados)." 2

I. 3. COMENTÁRIO

O esquema de Propp, para a análise do conto maravilhoso russo, apresenta uma restrição:

"Devemos notar que as leis citadas só dizem respeito ao folclore. Elas não constituem uma particularidade do conto enquanto conto. Os contos criados artificialmente não estão submetidos a elas." ³

Esta restrição, por si só, justificaria a adoção de uma perspectiva mais abstrata e mais genérica, embora caiba, aqui, uma consideração a respeito de "narrativa ou conto artificialmente criado". Talvez não se ja possível traçar um histórico de cada um dos contos tradicionais ao longo do espaço ou do tempo, mas, intuitivamente, qualquer um percebe que um conto maravilhoso teve uma origem e, pelo menos, um autor, perdido no anonimato. Muito da restrição de Propp encontra acolhida até mesmo para contos maravilhosos, "artificialmente" criados, cujo autor é conhecido de poucos, mas que já se constituem em folclore, como a história de Pinóquio, do italiano Coloddi, irredutível ao esquema funcional de Propp.

A perspectiva de Brémond, embora mais abstrata que a de Propp, por incluir as narrativas num esquema mais simples e mais amplo em generalizações, também apresenta o inconveniente de considerar apenas grupos de ações, e de fundamentar-se em critérios exclusivamente significativos.

Uma terceira perspectiva se justifica, ainda, por

mais um detalhe: os esquemas de Propp e Brémond dizem respeito tão-somente à fábula da narrativa, sem levar em conta a trama. Tais noções de fábula e trama, que serão discutidas mais à frente, constituem aspectos indissolúveis da narrativa, e os pontos de apoio para a apreensão da razão da própria narrativa. A fábula, redutível a esquemas frios, representaria a função referencial, e a trama, a função avaliativa. Esta dicotomia tem a vantagem de fornecer informações sobre a sintaxe e a semântica (da língua em que é expressa a narrativa) ao nível da sentença, já que a trama de uma narrativa está estreitamente relacionada com a língua do narrador. No esquema de Propp, uma centena de contos se reduzem, praticamente, a um mesmo denominador comum. Machado de Assis, no esquema de Brémond, que só considera grupos de ações, não poderia ser analisado no que ele tem de mais extraordinário: o diálogo com o leitor e a introspecção psicológica. Se adotássemos os esquemas de Brémond e de Propp (este, com algumas adaptações notáveis) numa narrativa do fabulista La Fontaine, nós a veríamos desindividualizada, reduzida à mesma tabula rasa, junto com outras narrativas de mesma fábula, escritas por Esopo ou por Fedro. O que distingue La Fontaine de Esopo não é a fábula, mas a trama, o modo como a fábula⁴ é contada, e de que não dão conta os esquemas de Propp e de Brémond.

Assim, faz-se necessária uma perspectiva ainda mais abstrata: a de Labov e Waletzky, com as razões que eles mesmos apresentam no trabalho cujas linhas gerais abordaremos na próxima seção:

"Mitos, contos populares, lendas, histórias, epopéias (...) parecem ser

os resultados da combinação e evolução de elementos mais simples; eles contêm muitos ciclos e recíolos de estruturas narrativas básicas; em muitos casos, a evolução de uma narrativa particular removeu-a para tão longe de sua função original que é difícil dizer qual é sua função atual."

"Em nossa opinião, não será possível fazer muitos progressos na análise e compreensão dessas narrativas complexas até que estruturas narrativas mais simples e mais fundamentais sejam analisadas em conexão direta com suas funções originais. Sugerimos que tais estruturas fundamentais podem ser encontradas nas versões orais de experiências pessoais: não as produções de contadores de história experimentados, as quais têm sido recontadas muitas vezes, mas as produções originais de uma amostra representativa da população. Examinando as narrativas reais de um grande número de falantes não-sofisticados, será possível relacionar as propriedades formais da narrativa às suas funções." ⁵

A perspectiva de Labov e Waletzky, como se verá na seção seguinte, não é tão limitada quanto a de Fropp, nem tão generalizada quanto a de Brémond, e tem a vantagem de se fundamentar em critérios que não são apenas funcionais, já que se apóia num elemento formal que é também funcional — a cláusula.

Na medida do possível, procuraremos estender as definições das unidades básicas da narrativa, segundo Labov e Waletzky, às produções literárias de ficção, e procuraremos adotar, também, os conceitos de Tomachevski, constantes em seu estudo intitulado "Temática", e incluído num volume organizado por Todorov sobre os Formalistas Russos, sempre que tais conceitos se fizerem necessários à compreensão ou ao desenvolvimento de nosso trabalho.

II. A PERSPECTIVA DE LABOV E WALETZKY

I. Conceito de Narrativa

I.1. Os aspectos da narrativa

I.1.1. Fábula e Assunto

I.1.2. Tema- motivo e cláusula - Narrativa

I.1.3. Juntura Temporal e Núcleo Narrativo

I.2. As partes da Narrativa - Perspecti va de Labov e Waletzky

I.2.1. Abstrato

I.2.2. Orientação

I.2.3. Complicação

I.2.4. Avaliação

I.2.5. Resolução

I.2.6. Coda

II. Conclusão

I. CONCEITO DE NARRATIVA

I.1. Os aspectos da narrativa

I.1.1. Fábula e assunto ⁶

Ao estudar a disposição das frases ou elementos de uma composição literária, Tomachevski estabeleceu dois tipos principais de obras: as que expunham aqueles elementos segundo uma certa cronologia e dentro do princípio da causalidade, e as que apresentavam tais elementos sem consideração temporal, numa sucessão sem causalidade interna. No primeiro caso, temos "obras com assunto", como a poesia descritiva, lírica e didática, e descrições impressionistas de viagens. ⁷

Tomachevski, no entanto, faz questão de frisar o que entendia por obra sem assunto, ao definir o assunto como uma construção inteiramente artística, segundo a qual o leitor toma conhecimento do que se passa na obra. Em oposição a "assunto", existe a "fábula", que é como uma "estrutura profunda" da narrativa, isto é, uma disposição cronológica e casual subjacente. Em outras palavras, o leitor constrói mentalmente a fábula, seja qual for o modo como os acontecimentos lhe são apresentados na obra, seja qual for a seqüência temporal que lhes tenha dado o autor.

Essa distinção entre "fábula" e "assunto" (ou a consideração de obras sem assunto) tem levado muitos críticos ou teóricos da literatura a uma confusão até certo ponto desculpável. Naief Sáfady, por exemplo, escreve:

"(...) sou obrigado a discordar radicalmente de Wolfgang Kayser, quando afirma que 'só têm assunto as obras em que se realizam acontecimen-

tos e aparecem figuras, isto é, dramas, epopeias, romances, narrativas, etc. Neste sentido, uma poesia lírica não tem assunto' (...). Qualquer poema lírico tem assunto, que é a realidade objetiva com que o autor vai trabalhar, seja ela do mundo físico ou do mundo psicológico, ou de ambos simultaneamente." ⁸

A tradução brasileira da "Temática" de Tomachevski foi bastante feliz ao utilizar "trama" para "sujet" (assunto), impedindo assim a proliferação de discordâncias desnecessárias quanto à existência de obras "sem assunto". A tradução brasileira da obra "As Estruturas Narrativas", de Todorov, também utilizou o termo "trama":

"A fábula é o que se passou na vida, a trama, a maneira como o autor no-lo apresenta. A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. Na fábula, não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo." ⁹

Os termos "fábula" e "assunto" correspondem a "estória" e "enredo", que Forster utiliza em seu livro já clássico "Aspectos do Romance". Para Forster, "estória" é uma "narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo", o que corresponde à designação de "fable". "Enredo" "é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade." ¹⁰ Enredo, para Forster, e "sujet", para Tomachevski, são, grosso modo, a mesma coisa. Naief Sáfy certamente não

teria discordado de Kayser, se este tivesse dito, em lugar de "assunto", que a poesia lírica não tem "enredo" ou "trama".

Vicente Ataíde (A Narrativa de Ficção) utiliza com propriedade os termos "enredo" (para designar o assunto) e "fábula" ou "estória" (para designar a fábula).¹¹

Toda essa discussão é necessária para a nossa conceituação de narrativa, uma vez que os conceitos acima apresentados de "fábula" e "assunto", em qualquer dos autores, dizem sempre respeito à narrativa, no sentido de que só a narrativa tem trama ou assunto. Se a poesia lírica e um relato impressionista de viagem não têm enredo, assunto ou trama, não podem ser, portanto, considerados narrativas. Como Kayser acentuou, "só têm assunto as obras em que se realizam os acontecimentos e aparecem figuras".¹²

I.1.2. TEMA - MOTIVO E CLÁUSULA NARRATIVA

Qualquer exposição verbal é feita por meio de frases com um sentido específico. A idéia central que une as diversas frases numa exposição constitui o TEMA. O tema é, portanto, um elemento que não é exclusivo da narrativa, uma vez que um poema lírico, uma conversa ou até mesmo uma frase pode ter um tema, e uma vez que o tema diz respeito tão-somente ao significado, à idéia. Tanto a obra inteira quanto cada uma das partes da obra tem o seu próprio tema.

Um tema social, como a exploração do homem pelo homem, pode caracterizar toda a literatura de uma época, como é o caso da geração de 30, no Brasil, dos escritores do neo-realismo brasileiro, entre os quais se encontram Jorge Amado, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queirós e outros mais. É a avareza o tema central de Eugénie Grandet, de Balzac.

Mas o tema não é o único. Ele é o conjunto de outros temas ou unidades temáticas menores. Em O Arco de Triunfo, do romancista alemão Erich Maria Remarque, o tema maior é o drama de um refugiado numa sociedade europeia burocrática e em pé de guerra; mas é também um tema de amor de um médico por uma jovem desamparada e angustiada; e é também um tema de revolta contra o nazismo e seus horrores. Cada parte de uma obra pode ser caracterizada por uma unidade temática específica. Decompor uma obra consiste, portanto, em isolar suas unidades temáticas. Até mesmo uma única frase como "Deus acabou", que termina o romance Informação ao Crucificado, de Carlos Heitor Cony, possui seu próprio tema: o da

descrença do herói, a confissão mais clara de seu ateísmo e de seu anticlericalismo.

Esse tema de uma única frase, indecomponível em temas menores, é o que se chama MOTIVO. O enunciado (frase, oração, período) que contém um motivo é chamado CLÁUSULA.

Como só as narrativas possuem trama, e como a trama foi definida em termos de consideração temporal e causalidade interna, nós podemos então conceituar uma NARRATIVA como uma seqüência de pelo menos duas cláusulas unidas uma à outra por uma juntura temporal, entendendo-se por JUNTURA TEMPORAL um elemento — ainda que não formal — indicativo de ordenação no tempo dos acontecimentos recapitulados ou apresentados nas cláusulas.

Na narrativa número 7 (ver o Apêndice), as cláusulas "E uma... tava dando uma garcinha, e eles tavam fazendo asfalto" não constituem uma narrativa, porque poderiam ter sido ditas em outra ordem, sem prejuízo do sentido, uma vez que não há nada que indique uma juntura temporal que as una cronologicamente.

Mas "Ele acordou cedo, tomou o café e morreu" é uma narrativa, porque a ordem das cláusulas não pode ser alterada sem prejuízo da interpretação semântica original. A ressalva a respeito da "interpretação semântica original" é absolutamente necessária, pois num conto fantástico, absurdo ou maravilhoso, um personagem pode morrer e depois tomar café. No conto O Pirotécnico Zacarias, de Murilo Rubião¹⁵, o personagem morre atropelado, mas se recusa a deixar o mundo dos vivos. Em Memórias Póstumas de Brás Cubas, o morto é que conta a sua história, permitindo o célebre dilema inicial da escolha do determinante: seria um defunto autor ou um autor defunto?

Um relato de viagem só se constitui em narrativa, isto é, só tem trama, se o viajante ou o autor apresenta suas aventuras e não apenas suas impressões, ainda que estas venham em ordem cronológica.

O seguinte relato, estudado como narrativa por Violette Morin ¹⁴, não seria narrativa dentro de nosso conceito:

"O viajante, tendo perdido o trem, fala ao chefe da estação: — Se os trens não estão nunca no horário, de que servem os indicadores de horários?

E o chefe da estação: — Se os trens andassem no horário, de que serviriam as salas de espera?"

Normalmente, nem todas as cláusulas de uma narrativa têm junctura temporal, isto é, nem todas as cláusulas de uma narrativa são cláusulas-narrativas. Façamos uma análise da narrativa número 7, constante do Apêndice, a fim de esclarecermos melhor os diversos tipos de cláusulas possíveis numa narrativa maior:

O Ônibus

- ° A ° - Agora a do ônibus:
- ° B ¹¹ - Nós morava num lugar pequeno, perto de uma cidade, e eu vinha todos os dias pra arrumá leite.
- l C ⁹ - E uma... tava dando uma garcinha
- ° D ¹ - e eles tavam fazendo asfalto.
- l E ° - Aí o ônibus tinha que dá uma voltinha
- ° F ¹ - E nessa volta que ele deu assim, que ele deu de fazê essa volta assim, ele tombô conosco.
- l G ° - Ele tombô.

- ° H ° - e todo mundo gritô por Nossa Senhora
- ° I ° - E ele voltô.
- ° J ° - Ficô no mesmo lugar.
- ° K ° - A essa hora o motorista parô
- 10 L ° - e falô: "olha gente, nós recebemo uma graça
muito grande, porque era pra tê mor-
rido todo mundo."
- ° M¹¹ - Do que eu me lembro é isso.

Os números à esquerda da letra da cláusula designam as deslocações para trás; os números à direita, as deslocações para a frente. A soma desses índices fornece o CONJUNTO DE DESLOCAMENTOS. Assim, o conjunto de deslocamentos da cláusula A é zero, e o da cláusula C é 10.

Duas cláusulas se dizem coordenadas quando têm o mesmo conjunto de deslocamento e podem ter suas posições intercambiáveis. As cláusulas D e E são coordenadas entre si, como o são as cláusulas F e G:

E - Aí o ônibus tinha que dá uma voltinha

D - e (=porque) eles tavam fazendo asfalto.

G - Ele tombô.

F - e (= ao mesmo tempo) nessa volta que ele deu,
que ele deu de fazê essa volta assim, ele tom-
bô conosco,

H - e todo mundo gritô por Nossa Senhora.

Mas as cláusulas D e F ou E e G, embora tenham o mesmo índice de deslocamento, não são coordenadas, por-

que suas posições não são intercambiáveis; já que o deslocamento é relativo às cláusulas, as posições dessas cláusulas não são intercambiáveis.

Na cláusula D, o "e" tem valor causal (o ônibus dava a volta porque o asfalto estava sendo feito); em F, tem valor temporal: ao mesmo tempo; em H, tem valor consecutivo: foi por consequência do tombo que todo mundo gritou. Somente em I e L o "e" tem valor aditivo.

A cláusula L pode ser deslocada para B, desde que se coloque, evidentemente, o sujeito expresso: "Agora, a do ônibus: E o motorista falou: 'Nós recebemos uma graça muito grande, porque era pra tê morrido todo mundo'. Nós morava... etc."

A cláusula C é restritiva: suas possibilidades de deslocamento são mais limitadas que as das cláusulas B e M. A cláusula C pode deslocar-se uma só para trás, e nove cláusulas para a frente. Com efeito, o tempo que fazia não é relevante para a narrativa e é uma informação que pode ser dita até L, e não até M: não tem sentido que se fale do tempo depois que se diz: "do que me lembro é isso", por causa de uma relação temporal. Há um tempo da narração e um tempo da narrativa. Um elemento da seqüência temporal da narrativa não pode se deslocar para uma posição diferente em relação ao tempo da narração. E não faz sentido também do ponto de vista funcional: a última cláusula é Coda.

A cláusula M, por sua vez, pode ser dita depois de A: "Agora, a do ônibus. Do que eu me lembro é isso", em que o dêitico passaria a ter uma função catafórica, e não anafórica. A confusão entre isso e isto impede que interpretemos o "isso" apenas como anáfora.

Uma cláusula narrativa tem conjunto de deslocamento zero. Nesta narrativa, as cláusulas estão assim distribuídas:

-Cláusulas narrativas: A (abstrato), H, I, J, K.

-Cláusulas coordenadas: D-E, F-G.

-Cláusulas restritivas: C-L, B-M.

Se não fosse a presença do abstrato (cujo sentido será dado mais à frente), a cláusula B e a cláusula M seriam livres, uma vez que poderiam deslocar-se ao longo de toda a narrativa. A presença do abstrato restringe a mobilidade de B e M, já que, por definição, o abstrato tem sempre que ocupar o início da narrativa.

A narrativa que acabamos de analisar só começa, em termos de relação temporal entre as cláusulas, em D, que é a primeira cláusula-narrativa, e termina em K.

Há uma restrição para o deslocamento das cláusulas livres: as cláusulas livres são as que podem se deslocar ao longo de toda narrativa, mas não podem se encaixar entre duas cláusulas coordenadas, porque as cláusulas coordenadas só são intercambiáveis entre si, e formam um bloco compacto. Neste sentido, não poderemos considerar B-M como cláusulas coordenadas. Cláusulas livres, portanto, ou cláusulas restritivas com grande conjunto de deslocamento, não podem ser consideradas coordenadas, embora a soma de seus índices tenha o mesmo total.

I.1.3. JUNTURA TEMPORAL E NÚCLEO NARRATIVO

Dissemos, linhas atrás, que a junctura temporal é um elemento — ainda que não formal — indicativo de ordenação no tempo dos acontecimentos recapitulados ou apresentados nas cláusulas. Já que a narrativa 7, analisada nas páginas precedentes, só começa, em termos de relação temporal, na cláusula D, que é a primeira cláusula narrativa, podemos afirmar que a noção de cláusula narrativa se prende à noção de junctura temporal. A junctura temporal é, ainda, sumamente importante para o conceito da própria narrativa, já que a narrativa pode ser entendida como um mínimo de duas cláusulas unidas uma à outra por junctura temporal. Assim, toda a base de nosso trabalho se prende a uma noção que precisa ser esclarecida em maiores detalhes.

Se dissermos: "Ele gritou e me espantou", teremos uma narrativa, já que a inversão das cláusulas implicaria uma nova interpretação semântica e, conseqüentemente, uma nova narrativa.

Mas se dissermos: "Ele gritou, espantando-me", teremos apenas uma cláusula, e não uma narrativa. Se dissessemos: "Espantando-me, ele gritou", a inversão da oração subordinada não alteraria a interpretação semântica original.

Já que a cláusula narrativa é presa, sua ordem não pode ser mudada sob pena de alterar, também, a seqüência de eventos e, conseqüentemente, a própria narrativa.

A ordenação (quanto ao tempo) de uma cláusula em

relação à outra é ditada por algum elemento que favoreça a interpretação semântica. Esse elemento é a junção temporal que, ainda que não formalmente expressa, pode ser passível de uma formalização. É essa formalização que procuraremos obter nas linhas seguintes, a fim de melhor conceituarmos a junção temporal.

Quando Dalton Trevisan reviu seu conto "Uma Vela para Dario", para incluí-lo (à p. 243 e ss.) na Antologia de Contos Brasileiros, organizada por Herberto Sales para as Edições de Ouro da Editora Tecnoprint (infelizmente sem indicação de data), ele substituiu — entre outras modificações mais de ordem lexical — os gerúndios por formas finitas. E o resultado pode ser parcialmente confrontado abaixo (os grifos são meus):

REPRODUÇÃO DO ORIGINAL	ALTERAÇÕES DO AUTOR
"Dois ou três passantes rodearam-no, <u>indagando</u> se não estava se sentindo bem.(...)	"Dois ou três passantes rodearam-no, e <u>indagaram</u> se não se sentia bem. (...)
(...) Um rapaz de bigode pediu ao grupo que se afastasse, <u>deixando-o</u> respirar.(...)	(...) Um rapaz de bigode pediu ao grupo que se afastasse e o <u>deixasse</u> respirar.(...)
(...) A vela tinha queimado até a metade, <u>apagando-se</u> às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair."	(...) A vela tinha queimado até a metade, e <u>se apagou</u> às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair."

Isso significa que o grande contista de Curitiba tem uma noção absolutamente precisa de que as formas nominais de verbo não constituem NÚCLEO NARRATIVO. Núcleo narrativo de uma cláusula é um verbo na forma fi-

nita que carrega um marcador de tempo. Os tipos de formas e categorias gramaticais que podem funcionar como núcleos narrativos são extremamente limitados. As principais formas são o pretérito perfeito e o presente do indicativo. As formas nominais e modais não aparecem. Por essa razão, Benveniste não considera as formas modais e nominais em sua distinção entre "história" e "discurso", que apresento e comento na conclusão da terceira parte deste trabalho (capítulo sobre a Avaliação).

Retomemos o exemplo anterior: "Ele gritou e me espantou". A interpretação semântica de uma narrativa — tal como a definimos — depende da expectativa de que os acontecimentos descritos ocorreram de fato na ordem em que são contados. Assim, teremos a seqüência:

$^{\circ}a^{\circ}$ - ele gritou

$^{\circ}b^{\circ}$ - e me espantou.

A inversão das cláusulas resultaria em nova narrativa. A-juntura temporal entre a e b é equivalente, em sua interpretação semântica, a:

$^{\circ}a^{\circ}$ - ele gritou

$^{\circ}b^{\circ}$ - e (então) (ele) me espantou.

Isto é, a juntura temporal é semanticamente equivalente à conjunção temporal ENTÃO. Naturalmente, a relação "a-então-b" não é única, mas é essencial e característica da narrativa. Qualquer outra relação, como, por exemplo, "a-e ao mesmo tempo-b", passível de existir numa seqüência de cláusulas não invalida o conceito de narrativa, já que apenas a ordenação "a-então-b" deve ser essencialmente considerada.

A junctura temporal se conceitua em termos semânticos (equivalendo à conjunção temporal ENTÃO), e em termos morfo-sintáticos (entre núcleos narrativos expressos por verbos na forma finita).

Assim, a narrativa pode ser conceituada exclusivamente em termos dessa relação "a-então-b": uma narrativa é um enunciado passível de ser reduzido à relação "a-então-b", isto é, um enunciado contendo pelo menos uma junctura temporal.

O termo "narrativa" torna-se ambíguo: pode ser uma mininarrativa, composta de apenas duas cláusulas, ou uma narrativa maior, composta de uma sucessão de cláusulas narrativas. Para efeitos de conceituação, a mininarrativa adquiriu nesta parte de nosso estudo um considerável destaque. Nossa preocupação, no entanto, está concentrada nas narrativas maiores, ou seja, nos relatos que apresentam uma sucessão de cláusulas narrativas.

I. 2. AS PARTES DA NARRATIVA PERSPECTIVA DE LABOV E WALETZKY

A estrutura geral da narrativa, segundo Labov e Waletzky (1967), compreende cinco partes: orientação, complicação, avaliação, resolução e coda. Em abordagem posterior, Labov (1972) acrescentou mais uma: o abstrato, que ocorre muito raramente, e me parece exclusiva das narrativas orais de entrevista.

I.2.1. ABSTRATO. O abstrato é o resumo da fábula de uma narrativa, e, por isso mesmo, quando aparece, vem obrigatoriamente no início. O abstrato tem uma função de provocar a curiosidade do ouvinte para as peripécias do relato. Resumindo a fábula, o narrador procura saber se o ouvinte já conhece a narrativa ou se está interessado em conhecê-la.

Na narrativa 2A, o narrador consegue provocar a curiosidade do ouvinte (entrevistador), que o interrompe para perguntar: "Como foi que pegou fogo?":

(001 a) - Até dei três tombo em caminhão, um antes de entrá na companhia de gasolina. (Abstrato de uma narrativa que não foi contada.)
Esse fogo lá, quando pegô fogo, mas quando pegô fogo no posto, e eu sozinho ali com um saco de estopa eu paguei o fogo, todo mundo ficou admirado, que num era possive, e me chamaro de feiticero, mandiguero, porque nenhum bombero apagava aquele fogo.
(linhas 1-7)

Na narrativa número 5, além de começar com um abstrato, o narrador emite um juízo de valor sobre a pró-

pria narrativa:

(001 b) - Que' que eu conte uma que eu banquei a polícia mais? Isso foi... triste.
(linhas 1-2)

I.2.2. ORIENTAÇÃO. A orientação é a seção que serve para orientar o receptor (leitor ou ouvinte) quanto ao lugar, tempo, pessoas, atividades e situação geral na narrativa. Constitui-se de cláusulas livres, e também pode estar ausente, sobretudo em narrativas feitas por crianças, ou por adultos que relutam em nomear e identificar pessoas e lugares, ou então, quando as informações são do conhecimento comum ao falante e ao ouvinte. A orientação também pode diluir-se na narrativa, isto é, ao invés de constituir-se em uma seção estrutural à parte, ela pode — como nos romances modernos — incorporar-se a outras seções da narrativa; a caracterização dos personagens e a situação no tempo e no espaço da narrativa seriam a pouco e pouco sentidas pelo receptor, sem a intervenção direta e explícita do narrador.

Na narrativa número 2B, a seção de orientação é perfeitamente destacada das demais, e situa-se no início: indica o tempo:

(002 a) - Quando foi nesse ano mesmo, em setembro, outubro, mais ou menos — não me lembro bem da data...

indica um mapeamento do local em que ocorreu o fogo:

(002 b) - o posto ficava na frente, o lavador no fundo; e o corredor, assim, que passava... e... muito estreito, né?, muro de lado a lado. (linhas 2-4)

Na narrativa número 3, a orientação também se situa

no início e recai:

a) sobre as condições da estrada:

(003 a) - Em Pouso Alegre, naquele tempo, era... muito duro, né? O asfalto era até Migi-Mirim, depois pegava terra, Lindóia, Termas de Lindóia, Monte Sião, Oro Fino, Borda da Mata, Pouso Alegre. Tudo terra, duzentos e dez quilômetros de Campinas a Pouso Alegre (linhas 5-7);

b) sobre conhecidos:

(003 b) - ... João V..., que era comissário de Polícia. E o Toninho, casado com a filha dele, o genro, era agente da Chevrolet (linhas 10-11);

c) sobre o local e seu trabalho de motorista:

(003 c) - Entom tinha um posto de gasolina Shell. Tava... Cheguei lá às quat'e meia da tarde, e tava descarregando. Sempre dá uns quarenta minuto pra descarregar porque tem... levava... levava três tipos de combustíveis, né? Levava gasolina azul, mil litro. Dois mil litro de óleo Diesel e cinco mil litro de gasolina comum. Tava descarregando (linhas 12-17);

d) e, finalmente, sobre o personagem central, que o narrador introduz para provocar suspense:

(003 d) - E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né? Mei longe, assim. Mas não liguei (linhas 18-19).

Na narrativa número 1, a orientação é parcialmente destacada, parcialmente diluída na narrativa:

(004) - Ele fazia o sul de Minas, entre Lavras e Varginha. Ele trabalhava... Sabe aqueles car-

ros da Confiança, que entrega doce, vende e recebe? Ele vinha vindo... era um tipo fogão. Vinha vindo. (Linhas 11-16; as cláusulas grifadas não pertencem à orientação.)

Na narrativa número 4, a orientação, ou uma parte dela, recai sobre a roupa do personagem, e não tem destaque na narrativa:

(005) - ... eu oiava assim, via ele tão direitinho assim qu'eu sei direitinho como é que tava vestido. Ele tava vestido com... um moço vestido com um terno cinza assim bem clarinho, uma camisa branquinha, uma gravata cinza-escuro (linhas 22-23).

Nesta mesma narrativa, contudo, uma parte da orientação inicial recai sobre um detalhe extremamente importante para a narrativa:

(006) - E eu entrei no banheiro — no meu banheiro. Era pequenininho. Era pequenininho o banheiro. (linhas 8-9)

O destaque sobre a roupa do ladrão só se concebe em termos de seu correlato: o do carro que estava esperando com mais quatro pessoas. Aí, a gravata do ladrão informa (conota) sobre o "status" do personagem. Já na narrativa número 5, a orientação sobre o mineiro pobre (o "cache-nez" verde) é gratuita.

A avaliação também tem esta particularidade de poder incidir em qualquer ponto da narrativa, mas a orientação é constituída exclusivamente de cláusulas livres, ao passo que a avaliação — como se verá — pode ser constituída tanto por cláusulas livres quanto por cláusulas presas.

Na narrativa de ficção literária, a orientação também pode vir destacada, como seção estrutural à parte. Em A Pérola, de John Steinbeck, a situação inicial de equilíbrio é toda ela orientação: o pescador, a mulher, o filho, a vida tranquila que levavam, até a descoberta da pérola, que dá início à complicação.

Em Admirável Mundo Novo, de Huxley, a orientação é extensa e visa a introduzir-nos no mundo do futuro, numa civilização de castas superavançada, que controlava as vocações profissionais, a cultura e os gostos, em provetas de laboratório, numa ciência genética altamente especializada.

1.2.3. COMPLICAÇÃO. A complicação é o corpo principal da narrativa que vai constituir — junto da resolução — sua fábula e trama. A complicação pode consistir em um fato ou cadeias de fatos numa mesma narrativa, como na técnica do contraponto, em que vários acontecimentos aparentemente sem conexão um com o outro convergem para um mesmo ponto em comum. Na complicação, as cláusulas são narrativas, e não-livres. No entanto, é preciso recorrer a critérios semânticos para se descobrir a complicação, e, por isso mesmo, torna-se difícil dizer, às vezes, em que ponto exatamente ela começa ou acaba.

Na narrativa número 1, a complicação pode ter começado em "Ele vinha vindo... era um tipo fogão". Mas termina, certamente, em "Aí, quando foram embora, deram dois tiro no farol do carro".

Na narrativa número 3, a complicação começa na cláusula da linha 18, que diz: "E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né?", mas também pode ter começado quando a pessoa meio diferente entra, efetivamente, em

cena: "Quando estô quase no fim da refeição, chega o moço lá bem vestido, bem trejado, né? com uma pastinha... na mão". De fato, a narrativa número 3 é complexa, já que se compõe de pequenas narrativas menores: descarregar o caminhão, ir ao banco trocar o dinheiro por cheque visado para prevenção de roubo parece se constituir em uma pequena narrativa, ao lado da narrativa maior, que é a do risco que o motorista correu de ser assaltado pelo caronista misterioso. Mas a complicação da narrativa número 3 parece ter terminado quando o motorista descobre uma maneira de se livrar do passageiro incômodo: "Discuti com ele: 'Olhe, moço. Vamos fazê o seguinte: Aqui embaixo tem hotel, eu vô dormir lá. O sinhô desce lá, eu lhe pago a cama pro sinhô'." (linha 111)

Em A Pérola, de John Steinbeck, para retomarmos o exemplo anterior, de ficção literária, a complicação começa no momento em que o pescador Kino descobre uma pérola gigantesca e valiosa que garantiria o futuro do seu filho Coyotito. A morte do filho representa o fim da complicação, uma vez que não havia mais razão para Kino conservar a pérola consigo.

I.2.4. AVALIAÇÃO. A avaliação é a parte da narrativa em que o próprio narrador se manifesta a respeito de algo ou alguém, dentro ou fora da narrativa. A avaliação externa, isto é, a avaliação que se refere a algo ou alguém fora da narrativa, é normalmente expressa por julgamentos de valor, citações de provérbios, máximas ou ditados populares que dizem, às vezes, muito mais a respeito do próprio narrador do que da narrativa: suas crendices, superstições, temores, etc. A avaliação interna diz respeito a

algo ou alguém da própria narrativa (personagem, lugar, situação, etc.). Tanto a avaliação externa quanto a interna podem, eventualmente, ser deslocadas, mas apenas a avaliação externa é constituída exclusivamente de cláusulas livres.

Já que pode aparecer a propósito de qualquer pessoa ou coisa, ou ação, a avaliação raramente ocupa uma seção à parte na narrativa. E só se constitui em componente à parte quando diz respeito à complicação. Não nos deteremos em especificar aqui a avaliação, porque ela vai constituir toda uma seção deste estudo, dada sua importância em qualquer obra narrativa não-científica. Poderemos, contudo, exemplificar a avaliação interna e externa, com um conto de Rubem Braga, incluído na coletânea de crônicas Ai de Ti, Copacabana. O conto -- História Triste de Tuim -- é predominantemente avaliativo. Eis alguns exemplos:

- (007) - João-de-Barro é um bicho bobo que ninguém pega... (av. externa)
- (008) - Três filhotes, um mais feio que o outro... (av. interna)
- (009) - Geralmente se cria em casa é casal de tuim, especialmente para se apreciar o namorinho deles. (av. externa)
- (010) - Pegou uma tesoura: era triste, era uma ju-
dição, mas era preciso: cortou as asinhas.
(av. interna, sublinhada)

I.2.5. RESOLUÇÃO. A resolução é a parte da narrativa em que se retorna novamente ao equilíbrio inicial, e normalmente se encerra o relato. Na narrativa número 3,

a complicação dura todo o tempo em que o narrador se encontra ao lado do caronista importuno. A resolução é a parte em que o narrador, efetivamente, já está livre do caronista: "E desci com o caminhão. Eu fiz a volta lá embaixo, subi a outra rua, peguei a estrada de Monte Sião, e vim embora. Foi assim que eu larguei o home lá. Não fui assaltado, mas eu tinha um... um, sabe?, um pensamento que é... é que tava preparado ali, né?".

Em A Pérola, de John Steinbeck, a resolução coincide com o ato final de Kino em desfazer-se novamente da pérola maldita. Na História Triste de Tuim, de Rubem Braga, citada acima, a complicação começa com a descoberta do tuim, e termina quando o menino, tendo-lhe cortado as asas, o abandona no quintal por uns instantes. A resolução é a parte em que o gato ruivo devora o tuim, e o menino fica sem ele. A resolução é o desfecho da fábula, enquanto a coda, como veremos, é o desfecho da trama.

I.2.6. CODA. A coda é a parte da narrativa que não se caracteriza por junctura temporal, e que o narrador acrescenta à resolução para garantir ao leitor ou ouvinte que não há mais nada a dizer. Em "História Triste de Tuim", de Rubem Braga, a coda é dada pela frase "Acabou-se a história do tuim". Na narrativa número 3, a coda é dada pela última frase: "Então, eu... foi o único caso que me aconteceu".

Há codas extremamente originais, como se pode ver por alguns exemplos abaixo:

(011) - A gente nunca devia contar nada a ninguém. Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo. (Salinger, O Apanhador no Campo de Centeio)

(012) - Dito isto, nada mais tenho a contar. Que alívio! Se eu tivesse previsto o trabalhão que dava escrever um livro, não o teria começado. Nunca mais cairei nessa asneira.

É parece-me que o melhor é partir, antes dos outros, para o Território dos Índios, porque a tia Sally está com intenções de me adotar e civilizar — coisa que não agüento! Já sei o que é, de experiência!... (Mark Twain, Huck Finn)

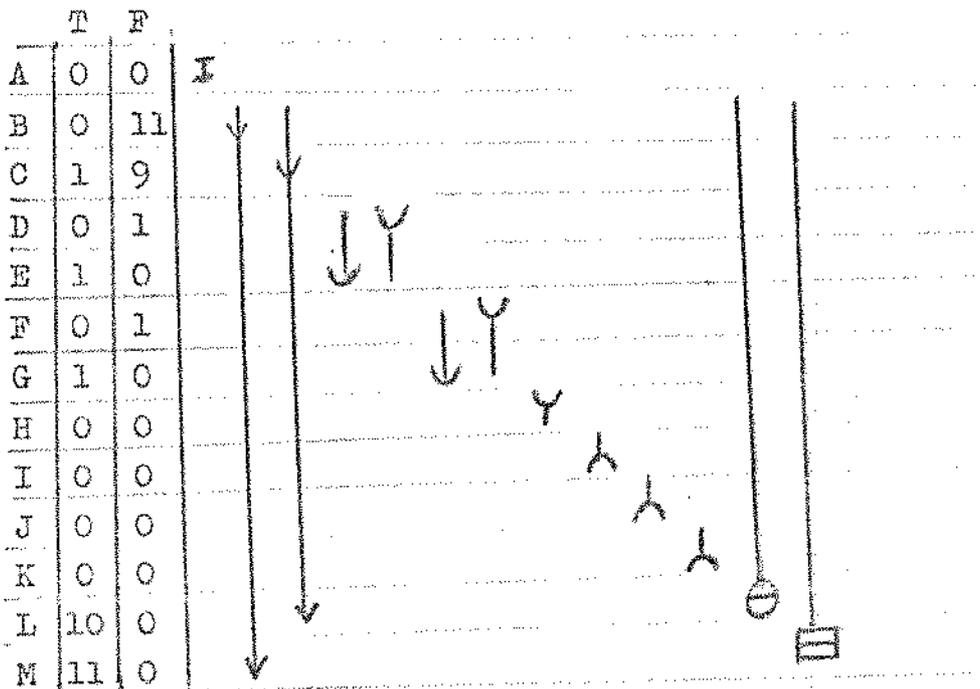
(013) - Eu gostaria de chorar, mas eu sentia meu coração mais árido que o deserto. (Gide. Sinfonia Pastoral)

(014) - E tudo acabou, agora. O mundo é morto. O resto eu não sei mais. Não me contaram.
(Aguinaldo Silva, Canção de Sangue)

A coda será objeto de estudo em capítulo próprio, por isso não nos deteremos mais a examiná-la aqui.

II. CONCLUSÃO

Com base na análise das cláusulas da narrativa número 7, e tendo em vista as diversas partes da narrativa, poderemos traçar um esquema mapeado da mobilidade das cláusulas e da sua posição na estrutura da narrativa:



Quadro 1

Convenções:

I = abstrato

⊖ = complicação

⊞ = avaliação

∧ = resolução

⊞ = coda

∨ = orientação

T = deslocamento para trás

F = deslocamento para frente

III. A AVALIAÇÃO

- I. O Envolvimento Pessoal na Narrativa.
- II. O Envolvimento em Narrativas de Experiências Pessoais.
- III. Conceito de Avaliação.
- IV. Partes da Narrativa em que se situa a Avaliação.
- V. A Avaliação entre Seções da Narrativa.
- VI. Tipos de Avaliação.
- VII. Elementos que atuam na Avaliação.
- VIII. Conclusão

I. O ENVOLVIMENTO PESSOAL NA NARRATIVA

As crônicas de Rubem Braga se distanciam da reportagem jornalística e se incluem na literatura ficcional na medida em que ele, como escritor, procura envolver emocionalmente o leitor e a si mesmo nos acontecimentos que fazem o objeto de suas crônicas. É o envolvimento emocional do autor na narrativa que lhe dá vida e pode transformá-la numa obra de arte. É o envolvimento emocional do leitor (ou ouvinte) que, provocando prazer estético ou simplesmente hedonístico, impede que a obra caia no ridículo.

Numa análise fria, parece ridículo que uma mulher anuncie a morte do amado declamando um poema, como na tragédia clássica, ou dando um agudo de peito, ao ritmo de uma marcha, como na ópera. Mas, ao envolver-se na obra, o receptor aceita as regras do jogo, e passa a viver emocionalmente o que está vendo e ouvindo. Essa "vivenciação simbólica" só existe efetivamente na Arte. Um leitor que não "viva" o que lê, um espectador que não "viva" o que vê, em suma, um receptor que não se envolva emocionalmente na obra de ficção está apenas demonstrando que não tem sentimento para a obra, ou porque a obra não tem arte, ou porque o leitor está muito aquém ou muito além do alcance da obra. Ou não a entende, ou, se a entende, a compara a outras melhores, numa atividade crítica que o impede de usufruir-lhe do prazer estético.

Se o envolvimento do autor numa narrativa que se pretende objetiva for excessivo, a obra se inutiliza esteticamente, uma vez que o próprio autor, explicando-se na obra, destrói-lhe a ambigüidade: Josué de Castro envolveu-se tanto em seu romance Homens e Caranguejos

que seus personagens perderam sua vida própria e passaram a agir como robôs ou fantoches, e o leitor adivinha nos diálogos e nas ações a presença constante do autor a martelar — desta vez inutilmente — uma mensagem social e humanitária, esvaziada de brilho e de novidade. O leitor deixa de se envolver na narrativa e pára de recriar a realidade própria da ficção.

Se o envolvimento do receptor for excessivo, a obra também se inutiliza esteticamente, mas tem a vantagem de ser êxito popular. É o caso de Love Story, de Erick Segal, ou de O Meu Pé de Laranja-Lima, de José Mauro de Vasconcelos, dois romances construídos com o recurso dos chavões melodramáticos: a morte de pessoas amadas e o sofrimento imerecido.

Sem o envolvimento do autor, a obra passa a ser reportagem ou ciência: história, geografia, antropologia, filosofia... Ao falar sobre Hitler, William Shirer deixa de ser historiador e se torna um ficcionista. Ao falar sobre Maria Antonieta, Stefan Zweig se torna romancista. Will Durant é menos um historiador que um romancista da história. Irving Stone, ao escrever a vida de Van Gogh ("Lust for Life"), estava escrevendo um romance. E, embora não seja romance, a vida de Lincoln, escrita por Viana Moog, é uma obra de ficção. O envolvimento do leitor, que caracteriza a "vivenciação" simbólica, é o que leva Haiakawa a afirmar:

"Em um sentido muito real, as pessoas familiarizadas com a boa Literatura têm vivido muito mais do que as pessoas que não podem ler ou não gostam de fazê-lo. Ter lido As Aventuras de Gulliver significa ter experimentado com Jonathan Swift a náusea em face da raça humana; ter lido Huckleberry Finn é ter provado a sen-

sação de descer o Mississippi numa jangada; ter lido Byron é ter sofrido com ele as suas revoltas e neuroses, é ter-se deliciado quando ele mostrava a língua à sociedade; ter lido Filho Nativo é sentir como se é frustrado do mesmo modo peculiar por que se frustram os negros de Chicago. Pois a grande tarefa da comunicação afetiva é habilitar-nos a sentir o que outros sentiram na vida, embora eles tenham vivido em lugares remotos e muitos séculos antes de nós. Não é verdade que só tenhamos uma vida para viver; se sabemos ler, podemos viver muito mais vidas, tantas quantas espécies de vida desejarmos". 15

O problema da verossimilhança pode ser entendido como um problema de envolvimento emocional. Ao envolver-se na obra, o receptor aceita as regras do jogo. A inverossimilhança pode ser entendida como uma infração às regras. O leitor aceita, em Cem Anos de Solidão, de Gabriel García Marques, que um homem avise sua mãe de sua própria morte pelo filete de sangue que lhe sai do ouvido e percorre ruas e calçadas até chegar à casa da mãe. O leitor aceita, em Sombras dos Reis Barbudos, de José J. Veiga, que os homens voem, ou que os urubus invadam a cidade. O leitor aceita que um edifício se eleve acima dos oitocentos andares, ou que um coelhinho falante se transforme em qualquer animal, como nas histórias de Murilo Rubião. Em todos esses exemplos fantásticos existe verossimilhança porque o leitor se envolve na narrativa e aceita as regras do jogo. Mas o leitor já aceita menos (ou não aceita) que um motorista competente, único dono de automóvel de uma cidadezinha do interior, se deixe pegar tolamente por um trem numa passagem de nível, sem razão alguma, como aconteceu ao Portuga de O Meu Pé de Laranja-Lima. A

morte do Portuga é inverossímil, inconsistente e incoerente com as características do próprio personagem.

O valor do envolvimento pessoal não reside apenas em obras de ficção: nas narrativas orais que compõem o "corpus" deste trabalho, o envolvimento pessoal dos informantes foi conseguido não com o propósito de se obterem obras de arte (embora, eventualmente, algumas delas possam ser artísticas), mas com o objetivo de se obter um estilo espontâneo e descontraído. Abordamos as obras de ficção, porque pretendemos estender até elas as observações que fizeram Labov e Waletzky a respeito das narrativas orais de entrevistas. E o envolvimento pessoal que se pretende numa entrevista é o fator preponderante para o estudo da avaliação.

II. O ENVOLVIMENTO EM NARRATIVAS DE EXPERIÊNCIAS PESSOAIS

O lingüista procura ouvir e gravar do informante o estilo mais coloquial e mais distenso possível, para vencer a formalidade da entrevista, que a presença do gravador lembra desfavorável e constantemente. Um dos recursos é fazer o informante conversar sobre o que mais lhe agrada, a fim de pô-lo à vontade. Fazendo-o contar uma história, o lingüista consegue libertá-lo da formalidade da entrevista, provocando o seu envolvimento pessoal na narrativa, e afastando-lhe da lembrança a presença do gravador. Como o estilo pode ser entendido como o maior ou menor grau de atenção à língua durante a atividade verbal ¹⁶, quanto maior for o envolvimento emocional do informante, menor será o seu grau de atenção à forma lingüística.

Ocorre, no entanto, que a narrativa é uma atividade consciente. Como poderia haver, então, uma espontaneidade consciente num informante cuja linguagem se pretende a menos consciente possível?

O estilo coloquial distenso é o estilo mais comumente obtido nas entrevistas em que há envolvimento emocional do informante. É impossível, exatamente, obter-se um estilo inteiramente descontraído, porque não é possível anular-se totalmente a atenção que um falante dá à própria fala, sob pena de eliminar-se também o encadeamento lógico das idéias. Um mínimo de atenção é requerido para que haja também um mínimo de sentido.

A espontaneidade que se obtém numa entrevista é semelhante à que um escritor pretende, mas percorre um caminho inverso: quando se inicia uma entrevista, o infor-

mante tende a utilizar uma linguagem extremamente formal e cerimoniosa que vai baixando de grau de formalismo à medida que o seu relacionamento com o entrevistador se vai estreitando e descontraído. Se a presença do gravador é ignorada — o que se consegue através do envolvimento emocional do informante — a linguagem na entrevista se torna tão espontânea quanto possível, e se atinge o estilo coloquial distenso. O escritor, quando se vê diante do papel, está naturalmente sozinho. Seu pensamento é a linguagem despida da forma exterior ¹⁷. O escritor passa da espontaneidade total e absoluta com que suas idéias lhe vêm à mente para um estilo mais formal que consiga pôr o seu mundo em ordem ¹⁸. Mas o escritor não pode ser extremamente formal, porque ele tem um leitor em mira. Ele procurará falar a linguagem que um leitor entenda, já que o leitor é o destinatário de sua obra, e já que procurar o envolvimento do leitor na sua obra é também um de seus objetivos. Assim, a espontaneidade de um escritor percorre o sentido inverso: do menos formal para o mais formal. A espontaneidade do autor foi intencional, a do informante, uma decorrência.

III. CONCEITO DE AVALIAÇÃO

Labov e Waletzky definem a avaliação como "aquela parte da narrativa que revela a atitude do narrador em relação à narrativa, enfatizando a importância relativa de algumas unidades comparadas a outras" ¹⁹.

Retomando o problema, Labov (1972) redefine a avaliação com maior abstração e atribui-lhe maior importância: "Princípios, meios e fins de narrativas têm sido analisados em muitas explicações de folclore ou narrativa. Mas há um aspecto da narrativa que não tem sido discutido — talvez o elemento mais importante além da cláusula narrativa básica. É o que denominamos avaliação da narrativa: os meios usados pelo narrador para ressaltar o climax da narrativa, sua "raison d'être": por que motivo a narrativa foi contada, e que ponto o narrador quer atingir com ela" ²⁰.

Ocorre que a avaliação não ressalta apenas o climax da narrativa, e por isso não serve como ponto de referência para a definição de "resolução" ²¹. A avaliação é elemento constante em narrativas, e pode ocorrer também em outras partes; além disso, a avaliação pode, também, ocorrer entre quaisquer partes da narrativa, e não apenas entre a complicação e a resolução. Isso significa que a avaliação é um elemento constantemente presente em toda a narrativa, ainda que também possa se destacar como elemento estrutural à parte. Já que a avaliação é o elemento que acusa e indica o narrador que existe atrás de toda e qualquer narrativa, é impossível disfarçar-lhe a presença. Mesmo numa narrativa vicária, ao contrário do que afirma Labov ²², a avaliação está presente, desde que

o narrador se envolva emocionalmente no seu próprio relato. Em outras palavras, a avaliação é fruto do envolvimento pessoal.

A avaliação em Labov compreende 4 tipos:

1. Externa: o narrador se dirige ao ouvinte;
2. Encaixada: o narrador cita algo que teria dito ou pensado no momento em que ocorreu o fato narrado, ou deixa que algum personagem avalie por ele a situação;
3. Ação avaliativa: o narrador explicita o que se fez, preferentemente ao que se disse ou se pensou. É uma forma de dramatização da avaliação;
4. Avaliação por suspensão da ação: o narrador interrompe a narrativa para provocar um "suspense" que dê maior força à resolução.

A classificação, que apresento linhas à frente, é, parece-me, mais simples, porque abrange apenas dois tipos; mas cada um desses dois tipos compreende vários subtipos — o que representa uma especificação maior que a de Labov, como se poderá constatar na seção VI.

No tocante aos elementos que atuam na avaliação, Labov, em contrapartida, foi de uma minúcia ímpar, e muitas de suas observações teriam que merecer um estudo comparativo entre o inglês e o português, para as necessárias adaptações. Só utilizei, e parcialmente, os intensificadores e os comparadores. Os explicativos e correlativos foram deixados de lado pela sua estreita ligação com a morfologia e a sintaxe do inglês. Dos explicativos utilizei apenas a terminologia.

Todas as modificações que introduzi na aplicação das lições de Labov ao estudo da avaliação nas narrativas do meu "corpus" se devem a uma diferença essencial de cultura (no sentido antropológico do termo) e de objetivos:

Labov não pretendeu estender à ficção literária a sua perspectiva de análise, e utilizou um estudo prévio realizado com Waletzky, em 14 narrativas seleccionadas de 2.600 entrevistas, em comunidades negras e brancas, rurais e urbanas, com informantes entre 10 e 72 anos de idade. Os informantes que forneceram as narrativas de meu "corpus" são todos adultos, entre 29 e 77 anos, e nem todos com curso ginásial completo. Labov considerou a avaliação como elemento funcional antes de tudo, situando-a sempre no mesmo ponto da narrativa, entre a compliação e a resolução. As narrativas em português atestam a existência da avaliação em qualquer seção da narrativa, e com caráter valorativo, nem sempre funcional. As razões dessa diferença entre narrativas em inglês e narrativas em português — pela posição (fixa naquelas, e arbitrárias nestas) da avaliação — merecem um estudo em maior profundidade, que ultrapassaria os objetivos e limitações deste trabalho.

A avaliação, entendida como a atitude do narrador enfatizando a importância de algumas unidades (ou elementos dentro dessas unidades) da narrativa comparadas a outras, é facilmente definível ou reconhecível num texto; segundo Labov e Waletzky, a avaliação pode ser manifestada semanticamente, formalmente ou culturalmente.

III.1. Avaliação semanticamente manifestada: a avaliação é manifestada semanticamente ou por cláusulas diretas ou por intensificadores lexicais.

III.1.a. avaliação semanticamente manifestada por cláusulas diretas:

(015)- Carona assim... é difícil eu dar carona.
 (...). É perigoso, pode dar um negócio
 qualqué no carro ali. (nar. 1, linha 3-9)

- (016) - Agora o gás da gasolina num... num sobe. Ele é pesado, ele vai pelo chão, assim. (Nar. 2A, linhas 10-11; na segunda versão desta narrativa, a de número 2B, o narrador omitiu a explicação, que é, aliás, uma forma de avaliação externa.)
- (017) - Aí já fiquei com medo do homem, sabe? (...). Eu fiquei ressabiado: é o home que ach- que ele vai me assartá aqui, sabe? E eu não tenho dinheiro nenhum. Tenho uma quirelas no bolso aqui, né? (nar. 3, linhas 87-89)
- (018) - E intão mi soltarum, mas foi feio o negócio. (nar. 5, linhas 36-7)
- (019)- Num tinha remédio mesmo. (...). Eu achava ele jactu, sabe? Eu não tinha um pinga de simpatia por ele. Eu achava ele a coisa mais triste, a pior coisa que podia na minha vida, eu achava. (...) Porque falei: "Ó, eu num sustento macho de jeito nenhum". (nar. 8, linhas 29, 33-5 e 56)

III.1.b. Avaliação semanticamente manifestada por intensificadores lexicais:

- (020) - Em Poso Alegre, naquele tempo, era... muito duro, né? (nar. 3, linha 5)
- (021) - O susto foi muito forte. (nar. 4, linha 53)
- (022) - Mais foi um susto que eu levei, que eu nunca levei na minha vida um susto tão feio! (nar. 12, linha 93)

- (023) - (...) um bando, um enxame de abelha, que parecia que ia cobrir o sol, de tanta abelha que tinha, né? (nar. 13, linhas 6-7)

III.2. Avaliação formalmente manifestada: a avaliação é manifestada formalmente por suspensão da ação ou por repetição de cláusulas ou termos. Naturalmente, a avaliação deve ser manifestada sempre semanticamente, mas aqui há também critérios formais ou estruturais que também devem ser levados em conta.

III.2.a. Avaliação formalmente manifestada por suspensão da ação:

- (024) - Acho que nem bombeiro na hora, assim, num podia apagá. E eu consegui. (nar. 2B, linhas 20-21)
- (025) - Num gosto de gente que tem gogó. Gogó quer dizer falar. Não é tê isso aqui ressaltado, não, sabe?, só de contar papo. (nar. 8, linhas 39-40)
- (026) - Se fosse um macaco caía a casa, né? Sei dizê qu'eu num g'dentava, viu? (nar. 10, linhas 46-47)

III. 2. b. Avaliação formalmente manifestada por repetição de cláusulas ou termos:

- (027) - Nisso que eu fui atendê, minina, a minina quis, quis descê, quis descê, quis descê, quis descê. (nar. 9, linha 26)
- (028) - Aí, né, num liguei. Num liguei. Tava pescando, pescando, pescando, pescando... (nar. 12, linhas 17-19)
- (029) - Fazia umas duas horas naquela peleja! Aí começou a pinicá, pinicá, pinicá o anzó, né? (nar. 12, linhas 33-34)

(030) - Uma coisa horrive, né? uma coisa de-sajeitada. (nar. 13, linha 82)

III.3. Avaliação culturalmente manifestada: a avaliação é culturalmente definida por ação simbólica ou pelo julgamento de uma terceira pessoa. Ainda aqui o critério semântico tem de ser levado em conta, mas a avaliação culturalmente manifestada revela muito das credices e superstições (incluindo "medicina" popular) do narrador, e a importância que o narrador acredita ter conseguido com o feito que relata.

III.3.a. Avaliação culturalmente manifestada por ação simbólica:

(031) - E eu fiquei como uma bolha água, que os nervos abalô tudo. O susto foi muito forte. Aí, depois que... de lá qu'eu saí fui pra Járis, porque o médico mandô qu'eu fosse pum lugá que tivesse arvr' grande, muita arvre, bastante arvre, pra mim ficá embaixo durante o dia, embaixo daquelas arvres. Aí, em quinze dia, desinchei, desinchei, fiquei boa. (Nar. 4, linhas 52-57)

(032) - (...) mas ele me deixô num estado tremendo de nervoso. Eu andava na rua que o pessoal ouvia meus nervos, porque, quando a gente andava assim, um nervo esbarrava no outro, tenso do jeito que estava, e fazia barulho. Morria de vergonha de saí na rua. Se minha mãe pedisse alguma coisa, ah, meu Deus, eu ia chorando de vergonha de fazer compra de tão... tanto que eles faziam barulho. (nar. 8, linhas 63-66)

(033) - A senhora passava pomada assim na cara, no pescoço, na testa deles, assim, escutava os espinho. (nar. 13, ls. 80-81)

III. 3. b. Avaliação culturalmente manifestada pelo julgamento de uma terceira pessoa (a narrativa é reportada a uma pessoa não-presente na narrativa):

(034) - (...) todo mundo ficou admirado, que num era possive, e me chamaro de feiticeiro, mandinguerro, porque nenhum bombeiro apagava aquele fogo. (nar. 2A, ls. 5-6)

(035) - E o Cesso: "Ah! deve tá por aí. Óia, pro cê vai me fazê um favô: fala pra D. Maria pra não me batê mais não, proque ela quase... Só um soco que ela me deu, ela quase me matô." (nar. 11, linha 37)

Naturalmente, esses três critérios de reconhecimento e definição de avaliação nem sempre são isolados ou independentes. Como vimos, a avaliação é sempre manifestada semanticamente, por isso o critério semântico está sempre presente nas avaliações formalmente ou culturalmente manifestadas. Às vezes, a avaliação culturalmente manifestada pode ter, ainda, uma definição formal: na narrativa número 4 (exemplo 031), a avaliação é reconhecível em termos culturais (ficar junto de muitas árvores ou embaixo delas é bom para curar inchações) e em termos formais (a repetição de "arvre" e de "desinchei"). Desta forma, os três critérios — o formal, o semântico e o cultural — estão aqui isolados para efeitos exclusivamente expositivos, e de modo nenhum devem ser encarados como meios independentes de definir a avaliação.

IV- PARTES DA NARRATIVA EM QUE SE SITUA A AVALIAÇÃO

Dissemos, na seção anterior, que a avaliação pode ocorrer em quaisquer seções da narrativa, e não apenas entre a complicação e a resolução. De fato, observando as narrativas de nosso "corpus", podemos verificar que não existe nenhuma seção em que a avaliação não possa aparecer, contrariamente à afirmação de Labov e Waletzky que situam a avaliação invariavelmente antes da resolução:

IV.1. AVALIAÇÃO NO ABSTRATO. Na narrativa número 5:

(036) - Qué que eu conte uma que eu banquei o polícia mais? Isso foi triste...

(linhas 1,2)

IV.2. AVALIAÇÃO NA ORIENTAÇÃO. Na narrativa 3:

(037) - Tava descarregando. E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né? Mei longe, assim. Mas não liguei. Eu nunca... eu sei que chegava no... no freguês meio cedo assim. Eu falava: "Escuta, cê vai me dá dinheiro?" "É." "Então, cê faz o seguinte: vai no banco, visa o cheque pra mim, deposite esse dinheiro lá, vise o cheque, que eu vou viajá longe, de noite, e não quero levá dinheiro." "Muito bem, então às quatro e meia eu vou com um amigo lá." Sempre a gente chegava lá, visava o cheque. Peguei, fui direitinho, tudo direitinho. (linhas 17-27)

Na narrativa 11, a avaliação funciona como orientação:

(038) - E... e... o chefe... hove quarqué coisa com ele lá na rua. E ele então chegou nervoso, né? Nisso que ele entrô... e eu fui saindo coa menina no braço... direito. E... é... é... então ele veio estapeando a menina assim, batendo pra cabeça, pro rosto, pra todo lado. E eu olhei pra ele assim, falei pra ele: "Mas que coisa! O que aconteceu? O que foi?" (linhas 2-7)

Na narrativa número 4, a orientação com cláusulas avaliativas acentua o detalhe importante para o desfecho:

(039) - E eu entrei no banheiro — no meu banheiro. E era pequenininho. Era pequenininho o banheiro. (linhas 8-9)

IV.3. AVALIAÇÃO NA COMPLICAÇÃO. Na narrativa 3:

(040) - Aí já fiquei com medo do home, sabe? Tocando, tocando, tocando. Eu fiquei res-sabiado: é o home que ach- que ele vai me assartá aqui, sabe? E eu não tenho dinheiro nenhum. Tenho uma quirelas no bolso aqui, né? (linhas 87-89)

Toda complicação, aliás, na narrativa número 3 é altamente avaliativa; o narrador descobre, fazendo perguntas a respeito do bairro de Campinas onde o caronista morava, que se tratava de um mentiroso, e, por causa das perguntas que o caronista lhe fazia, o narrador descobre, ainda, que se tratava de um indivíduo possivelmente perigoso:

(041) - Falou assim: "Que cidade é essa aí?" — quer dizer, ele ainda não conhecia ali. Que diabo é isso? Ele ainda não conhece aqui? (linhas 80-82)

Na narrativa 11, a avaliação se situa no final da complicação:

- (042) - Se ele bate coa cabeça na (...) quina dum guarda-ropa ele tava morto. (...) Ain da que é coa mão esquerda. Se fosse coa mão direita, acho que eu tinha matado.
(linhas 17-19)

IV.4. AVALIAÇÃO NA RESOLUÇÃO. Na narrativa 10:

- (043) - E num discunfiarum que foi o Miro, senão, Deus me livre! (linha 52)

Na narrativa 2B:

- (044) - Eu consegui apagá o fogo. Acho que nem bombeiro na hora, assim, num podia apagá. E eu consegui. Mas num sei como eu consegui. O pessoá lá na outra banda falou: "Chi! Esse motorista é feiticero, é mardinguero, porque num é possive apagá um fogo desse tão... tão de repente assim". E não pegou fogo no carro tanque. Se... se pegasse ia morrê todo mundo, qué aí dava explosão, né? (ls. 19-26)

IV.5. AVALIAÇÃO NA CODA. Na narrativa 6:

- (045) - Ih! Viage dá muitas peripécia, né?
(linha 14)

Na narrativa 9:

- (046) - Uma vicinha bem... bem... Deu bem... uma... uma boa história. (linha 71)

Na narrativa 10:

- (047) - Sei dizê que foi um... uma nota, viu?
(linha 57)

Na narrativa 12:

- (048) - Mais foi um susto que eu levei, que eu nunca levei na minha vida um susto tão feio! (linha 93)

V- A AVALIAÇÃO ENTRE SEÇÕES DA NARRATIVA

A avaliação também pode vir entre seções da narrativa, e não apenas dentro delas.

V.1. A avaliação entre o abstrato e a orientação:

Na narrativa 2A:

(049) - (...) mas quando pegô fogo no posto, e eu sozinho ali com um saco de estopa eu paguei o fogo, (ABSTRATO)
todo mundo ficou admirado, que num. era possive, e me chamaro de feiticero, man diguero, porque nenhum bombero apagava aquele fogo. Que eu... bom... (AVALIAÇÃO)
o lavador do posto é... ficava nos fundos, e passava pelo corredor, né? (...) (ORIENTAÇÃO) (linhas 3-8)

Na narrativa 4:

(050) - Na casa do ... dotô João... S.M....
Ah!... depois eu fui agredida dum ladrão lá na casa e... (ABSTRATO)
abalou os nervos. (AVALIAÇÃO)
Ah! Foi às cinco horas da manhã. (...) (ORIENTAÇÃO) (linhas 1-3)

V.2. A avaliação entre a orientação e a complicação:

Na narrativa 2A:

(051) - (...) o lavador do posto é... ficava nos fundos, e passava pelo corredor, né? e tinha a boca de gasolina assim. E eu tava descarregano gasolina. (ORIENTAÇÃO)
Agora o gás da gasolina num... num sobe.

Ele é pesado, ele vai pelo chão, assim.

(AVALIAÇÃO)

E então o vento (...) (COMPLICAÇÃO)

(linhas 7-13)

Na narrativa 2B, que é a segunda versão de 2A, não há abstrato. A narrativa começa diretamente pela seção de orientação. E a avaliação, que se situava entre a orientação e a complicação, foi suprimida, por já ter sido contada antes. A avaliação externa é uma explicação (ou um juízo de valor ou de realidade) que é genérica, e não diz respeito à narrativa, por isso foi suprimida pelo narrador.

V.3. A avaliação entre a complicação e a resolução:
Na narrativa 11:

(052) - Levei ele pra lá, trusse ele pra cá.
Condo eu soltei ele, ele foi duma veiz:
espichô lá. (COMPLICAÇÃO)
Se ele bate coa cabeça na es... na qui-
na dum guarda-ropa ele tava morto. E
eu... ainda que é coa mão esquerda. Se
fosse coa mão direita, acho que eu ti-
nha matado. (AVALIAÇÃO)
Bom, aí eu.. ele ficô deitado (...)
(RESOLUÇÃO) (linhas 13-20)

V.4. A avaliação entre a resolução e a coda.
Na narrativa 2B:

(053) - Eu consegui apagá o fogo. Acho que
ner bombeiro na hora, assim, num podia
apagá. E eu consegui. Mas num sei como
eu consegui. (RESOLUÇÃO, com avaliação)
O pessoá lá na outra banda falou: "Chi!

Esse motorista é feiticero, é mardinguero, porque num é possive apagá um fogo desse tão... tão de repente assim." E não pegou fogo no carro tanque. Se... se pegasse ia morré todo mundo, que aí dava explosão, né? E eu fiquei ali no meio do pessoal, e coisa e tal. (AVALIAÇÃO)

Bom... conclusão: terminei, recebi o cheque, fui no bar, tomei um café. Aí vim embora. (CODA) (linhas 19-29)

Na narrativa 3:

(054) - E desci com o caminhão. Eu fiz a volta lá embaixo, subi a outra rua, peguei a estrada de Monte Sião, e vim embora. Foi assim que eu larguei o home lá. (RESOLUÇÃO)

Não fui assaltado, mas eu tinha um... um, sabe?, um pensamento que... é que tava preparado ali, né? (AVALIAÇÃO)

Então, eu... foi o único caso que me aconteceu. (CODA) (linhas 112-119)

V.5. A avaliação como parte estrutural da narrativa: a avaliação também pode aparecer como parte estrutural da narrativa, como já vimos na narrativa 7, cláusula L:

(055) -(O motorista parô) e falou: "Olha, gente, nós recebemo uma graça muito grande, porque era pra tê morrido todo mundo". (linhas 11-12)

Ocorre, no entanto, que não podemos generalizar a avaliação como seção estrutural, como o fizeram Labov e Waletzky, porque a avaliação, conquanto obrigatoriamente

presente numa narrativa, pode diluir-se ao longo de toda a narrativa, como ocorre com as narrativas 8 e 9, que são altamente avaliativas, ou apresentar-se entre e intra seções.

VI - TIPOS DE AVALIAÇÃO

Há dois tipos principais de avaliação: a avaliação interna, que é pertinente à própria narrativa e não teria sentido fora dela, e a avaliação externa, que pode ser omitida, por representar um ponto de vista ou um julgamento de caráter genérico, e, por isso mesmo, com significado fora do contexto da narrativa. As avaliações externas são expressas normalmente por cláusulas livres e independentes, ou por cláusulas restritivas de grande índice de deslocamento. Quando, na narrativa 2A, o informante diz que o "gás de gasolina num... num sobe. Ele é pesado, ele vai pelo chão, assim" (linhas 11-2), ele está emitindo uma explicação que teria sentido independentemente da narrativa. Mas, ao dizer, em 2B: "o pessoal lá na outra banda falou: 'Chi! Esse motorista é feiticero, é mardinguero, porque num é possive apagá um fogo desse tão... tão de repente assim'." (linha 23), o informante está fornecendo uma avaliação estreitamente condicionada à narrativa.

Esses dois tipos de avaliação, a avaliação externa e a avaliação interna, apresentam subtipos que convém especificarmos agora.

VI.1. AVALIAÇÃO EXTERNA

A avaliação externa pode ser: a) metalingüística, b) referencial, c) fática e d) vicária.

VI.1.a. Avaliação externa metalingüística: é a avaliação voltada sobre a narrativa ou sobre a língua do narrador. Na narrativa 6, a coda é uma avaliação externa metalingüística, centrada na narrativa:

(056) - (...) Viage dá muitas peripécia, né?
(linha 14)

Na narrativa 8, encontramos avaliação externa metalingüística centrada na própria linguagem do informante:

(057) - Gogó quer dizer falar. Não é tã isso aqui ressaltado, não, sabe?, só de contar papo. (linha 40)

Um exemplo curioso de avaliação externa metalingüística pode ser encontrado em Guimarães Rosa. Em Sagarana, no conto "A Hora e Vez de Augusto Matraga", Guimarães Rosa se dirige ao leitor a respeito de sua própria narrativa:

(058) - E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor.²³

VI.1.b. Avaliação externa referencial: é a avaliação voltada para um personagem, um fato, um objeto qualquer da narrativa, e generalizada. Ao dizer que o seu personagem tinha gogó, a informante da narrativa 8 generaliza:

(059) - Num gosto de gente que tem gogó. (linha 39)

Na narrativa 2A, o informante explica como se evola o gás da gasolina:

(060) - Agora o gás da gasolina num... num so-be. Ele é pesado, ele vai pelo chão, assim. (linhas 11-12)

Algumas vezes, a avaliação externa e a interna nem sempre têm fronteiras perfeitamente delimitadas. Na narrativa 3, o motorista faz uma avaliação que é pertinente

ao texto (faz parte do diálogo), mas que também pode ser independente do texto. Neste caso, nós a consideramos externa:

(061) - Todo serviço é perigoso, não só gasolina. Onde tá o home tá o perigo. (linha 75)

VI.1.c. Avaliação externa fática: o narrador inclui o ouvinte em suas generalizações, ou formula expressões mais ou menos mecânicas que visem a manter acesa a atenção do ouvinte:

Na narrativa 8, a informante inclui o ouvinte ao usar o pronome "a gente":

(062) - (...) quando a gente andava assim, um nervo esbarrava no outro, tenso do jeito que estava, e fazia barulho. (linha 64)

Na narrativa 10, a fim de lembrar-se de uma frase de seu personagem, o informante pergunta ao ouvinte, como se este pudesse saber a resposta: "Cumé que ele falou?"

(063) - Chega lá, o Miro já... — cumé que ele falou? —: 'Viva, viva o noivo!'. "(ls. 11-2)

Na narrativa 14, o informante me inclui em sua generalização, com o uso do pronome "ocê" em sentido indeterminado:

(064) - (...) saí lá pra refrescá a cabeça, num ficá nervoso, tomá umas de leve lá, né? Porque a gente toma de vez em quando, num toma, Augusto? Todo viajante toma, porque se viajante fala que num toma pinga é porque ele num é viajante. Sei lá, bebida, aperitivo, toma mesmo. Ocê, lon-

ge de casa, às veiz tá cum saudade.

(linhas 24-9)

O uso de expressões mecânicas (como "sabe", "entende", "né"), que pode ocorrer em qualquer ponto da narrativa, independentemente da avaliação, adquire um sabor de "cumplicidade" na avaliação, e dá características de avaliação externa mesmo às cláusulas de avaliação interna:

(065)- Eu achava ele jacu, sabe? (...) ele tinha um gogó danado, sabe? (...) Gogó quer dizer falar. Não é tê isso aqui ressaltado, não, sabe? (...) (nar. 8, linhas 33, 37 e 40)

VI.1.d. Avaliação externa vicária: todas as avaliações externas acima exemplificadas são expressões do próprio narrador. Algumas vezes, porém, o narrador deixa o personagem emitir avaliações. Na narrativa número 8, o personagem diz:

(066) - (...) você num gosta do meu filho, tá certo. A gente num é obrigado a gostar.
(linha 18)

Em Guimarães Rosa, no romance Grande Sertão: Veredas, uma cláusula avaliativa se repete ao longo de toda a narrativa:

(067)- Viver é um negócio perigoso. (passim)

Em Grande Sertão: Veredas, essa cláusula avaliativa apresenta variações lexicais: "viver é perigoso", "a vida é perigosa", "é um perigo viver", etc.

VI.1.e. Características gerais da avaliação externa:

a avaliação externa se caracteriza não só pelo emprego de cláusulas independentes ou restritivas de grande mobilidade, mas também pelo uso do verbo no indicativo (sobretudo no presente) e pela suspensão da ação. Toda avaliação externa se processa por suspensão da ação da narrativa.

VI.2. AVALIAÇÃO INTERNA

A avaliação interna pode ser de seis tipos: direta, encaixada, bivalente (vicária), ativa, por suspensão da ação, e com continuação simultânea da ação.

VI.2.1. Avaliação interna direta: o narrador fala diretamente com o entrevistador seus sentimentos (auto-avaliação):

(068) - E eu fiquei ali, no meio do fogo. Aquele labareda, sabe? Aí uns cinco metros pra cima, né? Sssuuu! Eu fiquei emio ali. (linhas 12-14; nar. 2B)

(069) - Aí já fiquei com medo do homem, sabe? (nar. 3, linha 87)

(070) - Se ele bate coa cabeça na es... na quina dum guarda-ropa, ele tava morto. E eu... ainda que é coa mão esquerda. Se fosse coa mão direita, acho que eu tinha matado. (nar. 11, linhas 17-19)

VI. 2.2. Avaliação encaixada: a avaliação encaixada se apresenta sob quatro aspectos: por hipótese ou por autocitação, por alocitação, por referência e avaliação mista.

VI.2.2.a. Avaliação encaixada por hipótese ou por autocitação: o narrador diz o que teria dito na hora ou o que teria pensado (hipótese) ou, ainda, o que realmente

disse na ocasião (autocitação):

- (071) - Mas se ele me ameaça assim, eu chacoalho ele — pensei comigo. (...) quer dizer, ele ainda não conhecia ali. Que diabo é isso? Ele ainda não conhece aqui? (nar. 3, linhas 65 e 81-82)
- (072) - Então eu falei pra minha mãe: "Eu não suporto esse cara (...)". (nar.8, linha 36 b)
- (073) - E eu olhei pra ele assim, falei pra ele: "Mas que coisa, o que aconteceu?" (nar. 11, linhas 6-7)
- (074) - Depois eu vi aquilo, eu fiquei meio cismado, sá? O que será? Aí, né?, nem liguei. (nar. 12, linhas 15-17)

VI.2.2.b. Avaliação encaixada por alocitação: o narrador faz a citação de outros; isto é, um personagem diz o que pensa da situação ou do próprio narrador:

- (075) - O pessoal lá na outra banda falou: "Chi! Esse motorista é feiticero, é mardinguero, porque num é possive apaga um fogo desse tão... tão de repente assim." (nar. 2B, linha 23)
- (076) - E o Cesso: "Ah! deve tá por aí. Óia, pro cê vai me fazê um favô: fala pra D. Maria pra não me batê mais não, proque ela quase... só um soco que ela me deu, ela quase me matô." (nar. 11, linha 37)

VI.2.2.c. Avaliação encaixada por referência (re-

ferencial): É o caso mais comum: o próprio narrador avalia a situação ou um personagem:

(077) - Eu achava ele jacu, sabe? Eu não tinha um pingão de simpatia por ele. Eu achava ele a coisa mais triste, a pior coisa que podia na minha vida, eu achava.
(nar. 8, linhas 33-35)

(078) - E graças a Deus que, quando eu casei, eu num fiquei com antipatia dele, com nojo, eu pensava que, quando eu casasse, que eu num /ia/ nem aguentar de ver ele de perto de mim. Mas graças a Deus num aconteceu isso. Eu me senti muito bem e tudo (...). (nar. 8, linhas 50-53)

(079) - Sei dizê qu'eu num guentava, viu?
(avaliação da situação, nar. 10, linha 47)

(080) - A senhora passava pomada assim na cara, no pescoço, na testa deles assim, escutava os espinho. Uma coisa horrive, né? Uma coisa desajeitada. (nar. 13, ls. 80-2)

VI.2.2.d. Avaliação encaixada mista: ao falar de outras pessoas, o narrador não só as avalia como também se auto-avalia:

(081) - Ele era mais franzino do que eu, né? Perto de mim, só se pegá uma faca, e me tacá, né? (nar. 3, ls. 63-64)

VI.2.3. Avaliação Bivalente ou Vicária: é um tipo de avaliação bastante rara, com características de avaliação encaixada mista e por alocitação. A diferença é que, na avaliação bivalente, o narrador avalia o persona-

gem e deixa o personagem também avaliá-lo. A avaliação encaixada por alocitação é uma avaliação também vicária, no sentido de que é um personagem, e não o narrador, que avalia, mas na avaliação que chamamos aqui de "vicária", o narrador julga um personagem que o julga. Na narrativa 8, há um exemplo que ilustra a diferença:

(082) - A... a... a engraçadinha da minha mãe, que nunca me deu uma dentro, mesmo, só sempre me judiô, então ela resolveu e falou. Disse assim pra mim: "Ê, muito bonito! Uma mulher casada, largada do marido, andá por aí com esse marmanjo (...)" (linhas 41-3)

VI.2.4. Avaliação ativa: o narrador diz o que as pessoas fizeram, e não o que as pessoas disseram:

(083) - Eu tenho um negócio de... de Nossa Senhora Aparecida, né? benzida lá, né? Ela que me deu. Sempre ela viajó comigo. Então já peço, né? Faço minha oração no íntimo. Faço minha oração, e... (nar. 3, linhas 67-72)

Confronte-se o exemplo acima com o da narrativa número 4 (caso de avaliação encaixada por hipótese ou por autocitação):

(084) - E eu falei: "Nossa Senhora!" Aí, eu... Tive uma hora qu'eu pensei, falei: "Deus, põe minha arma num bom lugar, proque agora... eu des... despeço do mundo." (linhas 25-26)

Outro exemplo de avaliação ativa está na narrativa 8:

(085) - (...) mas ele me deixô num estado tre-

mendo de nervoso. (linha 63)

VI.2.5. Avaliação por suspensão da ação. Nos exemplos acima, as avaliações fazem parte da própria narrativa, no sentido de que não há interrupção do fio da meada. Na avaliação por suspensão da ação, o narrador interrompe a narrativa. A suspensão da ação é característica da avaliação externa, mas também pode ocorrer na avaliação interna. Na verdade, a avaliação por suspensão da ação cria uma situação de suspense, enfatizando as partes da narrativa em que a ação foi cortada pela avaliação:

(086) - Acho que nem bombeiro na hora, assim, num podia apagá. E eu consegui. Mas num sei como eu consegui. (nar. 2B, ls. 20-2)

(087) - Eu num corri nada, nem tive medo nem nada. Num sei quê que deu em mim. (nar. 2A, linhas 29-30)

Uma interjeição, às vezes, suspende a ação para revelar a atitude do narrador em relação à narrativa. Na narrativa número 6, linhas 6-8:

(088) - (...) estoró uma boiada nossa lá.

Nossa! Outra parte (...)”

O segundo "nossa", sublinhado, significa "Nossa Senhora!", e suspende a ação da narrativa.

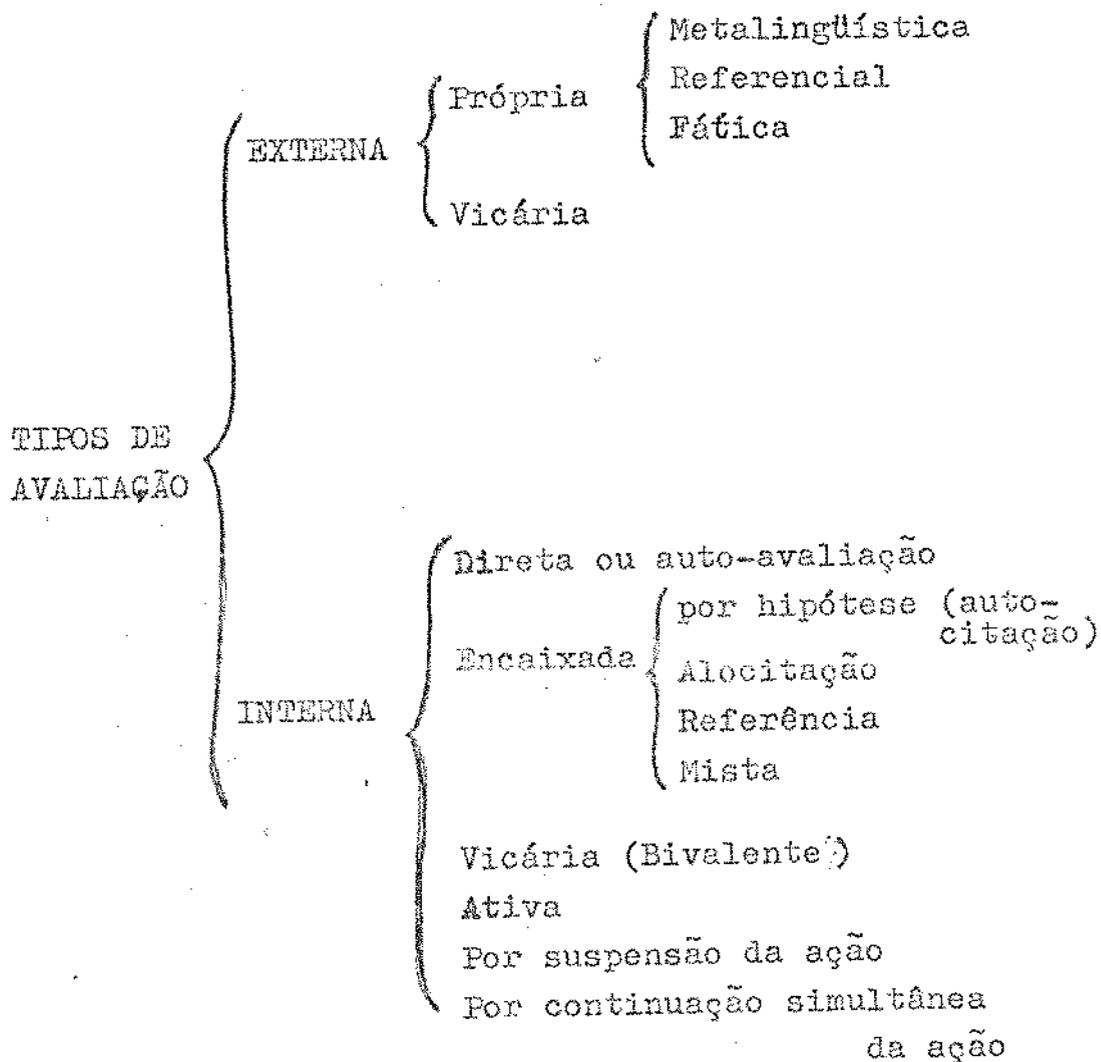
VI.2.6. Avaliação por continuação simultânea da ação: a avaliação por continuação simultânea da ação é avaliação que, além de não interromper o fio da meada, também contribui para a continuação da ação:

(089) - Nisso que eu fui atendê, minina, a minina quis, quis descê, quis descê, quis

descê, quis descê, quis descê. (nar. 9,
linha 26)

(090) - Tava pescando, pescando, pescando,
pescando... (nar. 12, linha 19)

VI. 3. Esquema. Num quadro sinótico, teríamos a seguinte classificação da Avaliação:



QUADRO 2

VII. ELEMENTOS QUE ATUAM NA AVALIAÇÃO

A atitude do narrador em relação à narrativa ou a parte dela pode ser reconhecível por uma série de elementos ou detalhes, que podemos classificar em três grandes grupos: 1. Intensificadores, 2. Comparadores, e 3. Explicativos.

VII.1. INTENSIFICADORES

Constituem para nós intensificadores todos os elementos que reforçam ou intensificam um fato, um personagem ou qualquer parte ou subparte de uma narrativa, e que se exprime por:

a. Fonologia expressiva (como, por exemplo, onomatopéias, escansão de sílabas, tom de voz, etc., e resíduos formais de gestos.) e

b. Quantificadores (como repetições, expressões rituais, diminutivos e aumentativos, os indefinidos 'todo', 'tudo', ou expressões de intensidade que não impliquem gestos ou fonologia expressiva.)

Naturalmente, o termo "quantificador" tem uma certa impropriedade, mas é preferível a bipartição dos intensificadores em "fonologia expressiva" e "quantificadores" à bipartição "verbal"/"não-verbal", porque, se, por um lado, o gesto seria não-verbal, por outro lado, o discurso indireto também poderia ser encarado como não-verbal, por oposição ao discurso direto. A impropriedade de um rótulo reside no fato de o encarmos apenas em sua significação central ou típica. O ideal seria — como pensam Halliday e Hasan — uma rotulação puramente abstrata, como letras e números ²⁴, mas aí o inconveniente, como acentuam aqueles autores, estaria na dificul-

dade de lembrar e relacionar o rótulo abstrato com a coisa rotulada.

VII.1.a. Fonologia Expressiva: a fonologia expressiva pode representar formalmente o aspecto gestual da narrativa, por meio de dêiticos (demonstrativos ou advérbios):

- (091) - (...) o gás da gasolina (...) é pesado, ele vai pelo chão, assim. (nar. 2A, linhas 11-12)
- (092) - O posto ficava na frente, o lavador no fundo; e o corredor, assim, que passava... e... muito estreito, né? (...) (nar. 2B, linhas 2, 3, 4)
- (093) - Gogó quer dizer falar. Não é tê isso aqui ressaltado não, sabe? (nar.8, linha 40)
- (094) - E pegô uma cavadera que tava na horta assim, e jogô em cima da casa, sabe? vuup! E jogô assim. Então, qué dizê, até a cavadera fazê isso aqui, nós entramo, né? Deu certo dela dá esse tempo, né? (nar. 10, linhas 28-32)
- (095) - Quando eu levo a mão assim pega a lin... que eu abaixo a cabeça assim, ua cobra dessa grossura, ó, dessa grossura!... (nar. 12, linha 42)

Nem sempre o resíduo formal dos gestos significa avaliação. No exemplo 095, há duas ocorrências de assim que devam ter acompanhado os gestos do narrador, mas

continuam a ação da narrativa sem representar avaliação. Na verdade, o gesto tem uma função dupla: ou economiza palavras, e seu efeito é meramente narrativo, ou visa a provocar uma reação do ouvinte, e seu efeito é avaliati-vo. Veja-se, nos exemplos seguintes, que há muitos resí- duos formais de gestos, mas nenhum deles é avaliati-vo:

(096) - (...) o braço num punhal que tava na
mão dele. Cortou daqui até aqui, (...)
(nar. 4, linhas 37-38)

(097) - Então, ele tava cum cachinê verde. Eu
olhei assim... fumaça! (nar. 5, ls. 9-10)

(098) - Então eu passava semana inteirinha
com ela sentada aqui, ca cabecinha aqui,
eu botava qualqué coisa aqui, eu deita-
va aqui, ela ficava aqui, sentadinha
aqui, com a cabecinha aqui, assim.
(nar. 9, linhas 66-69)

(099) - Mais espantei ca va... ca vara no al-
to assim, né? Eu bati coa outra mão,
assim. (nar. 12, linhas 59-60)

No exemplo 098, os elementos que atuam como avalia- ção são os diminutivos "inteirinha", "cabecinha" e "sen- tadinha". O primeiro tem um efeito exatamente de aumen- tar a idéia de tempo: semana inteirinha é muito mais tempo, subjetivamente, que "semana inteira". Os dois outros, "cabecinha" e "sentadinha", têm o efeito de expressar carinho da informante em relação à personagem. Mas os resíduos formais dos gestos não são avaliati- vos.

Nem sempre o uso dos dêiticos implica resíduos de gestos. Nos exemplos 100 e 101, embora o gesto tenha si- do possível, não há, necessariamente, a pressuposição de

que os gestos tenham sido efetivamente realizados:

(100) - Tenho uma quirelas no bolso aqui, né?
(nar. 3, linha 89)

(101) - E tava sentado assim cos dois pés alto assim, né? (nar. 12, linha 24)

No exemplo 101, a primeira ocorrência de "assim" não é avaliativa, e é explicada, cataforicamente, pelo que se segue: "cos dois pés alto". A segunda ocorrência de assim é que pode denunciar o gesto realizado como um reforço, e seu efeito é avaliativo.

O exemplo 102 é outro exemplo em que o mesmo dêitico pode ocorrer ora como avaliação ora como narração:

(102) - E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né? Mei longe, assim.
(nar. 3, linha 18)

O primeiro lá é avaliativo, no sentido de que intensifica outro intensificador: lá mei diferente. É uma espécie de redundância, porque "lá" e "mei" têm ambos o mesmo sentido de "aproximadamente", "mais ou menos", "nem muito nem pouco". O segundo lá é designativo do lugar em que se encontra o personagem, e não é avaliativo, mas narrativo.

O emprego de onomatopéias e interjeições designativas de espanto, dor, surpresa, medo, decepção ou admiração é outro elemento de avaliação nas narrativas, e também pode ser acompanhada de gestos — mas não obrigatoriamente. No exemplo 094, a onomatopéia "vruup" é acompanhada de um gesto, segundo indica a presença do dêitico "assim". Mas, nos exemplos abaixo, os gestos podem não ter sido feitos (à exceção, talvez, de 103a):

(103a) - Aquela labareda, sabe? Aí uns cinco metros pra cima, né? Sssuuu! (nar. 2B,

linha 13)

- (103 b) - Chi! Esse motorista é feiticero, é mardinguero (...). (nar. 2B, linha 13)
- (104 a) - Ai, o que aconteceu com a senhora? (nar. 4, linha 43)
- (104 b) - Na hora, não senti. Ah! mas depois (...) (nar. 4, linhas 48-49)
- (105) - Ih! Viage dá muitas peripécia (...) (nar. 6, coda)
- (106 a) - E quando elas viero assim então se discutava o barulho. Era vuvvvv, era aquela zuada, né? (nar. 13, linhas 8-9)
- (106 b) - E num sabiam nadá e os dois, eh, eh, eh, ah! meu Deus! (nar. 13, ls. 24-25)
- (106 c) - Aí: ai, ai, ai, ai, ai, aiaiai. (nar. 13, linha 72)

Também a interjeição imperativa (fática), que chama a atenção do ouvinte para o que o narrador mostra ou diz, pode ser encarada como avaliação, porque exprime decisão do narrador ou sentimentos que ele quer provocar no ouvinte:

- (107) - Cortou daqui até aqui, ó: aqui. (nar. 4, linha 38)
- (108) - E eu falei: "Ó, foi minha a brincadeira, no é?" (nar. 5, linha 32)
- (109) - Olha, mãe, eu vou mandar esse cara caçar sapo. (nar. 8, linha 31)
- (110) - Ó, eu num sustento macho de jeito nenhum. (nar. 8, linha 56)

No exemplo 107, não são os gestos (indicados pelos dêiticos) que consituem a avaliação, mas apenas a inter-

jeição. A interjeição que designa o ato de lembrar também é elemento de avaliação:

(111) - Ah! Tinha o Frias... (nar. 5, linha 39).

VII - 1.b. Quantificadores. Os quantificadores englobam repetições, expressões rituais, aumentativos e diminutivos, os indefinidos "tudo" e "todo" (e variações de feminino e plural) e dêiticos que não são acompanhados por gestos, como o primeiro "lá" do exemplo 102.

As repetições são características da avaliação por continuação simultânea da ação, como atestam os exemplos 089, e 090, em VI.2.6., ou os exemplos 027, 028 e 029, em III.2.b.

Outros exemplos:

(112) - Comecei abafá... abafá... abafá...
(nar. 2A, linha 35)

(113) - E começamo a cavocá, cavocá, andá,
massando mato. (nar. 12, linha 76)

As expressões rituais são as que invocam a divindade (equivalendo, assim, a locuções interjeitivas) ou as expressões mecânicas, como "sabe?", "entende?", "né?". Mas, enquanto as rituais conotam um sentimento do narrador ou do personagem que as profere, sendo, portanto, avaliativas, as expressões mecânicas não conotam nada, e só são avaliativas na medida em que apelam para a "cumplicidade" do ouvinte, como no exemplo 065, em VI.1.c. A cumplicidade, aqui, é entendida como o ato de o ouvinte compartilhar da mesma opinião ou do mesmo sentimento do narrador, como, no ex. 114, o uso do "né":

(114) - E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né? (nar. 3, linha 18)

No exemplo 115, os vários "né" não são avaliativos:

(115) - Encostei o caminhão ali perto... do restaurante, né?, pra não pô muito lá perto, né? E fui lá... pra jantá, né?, jantá. Eu nunca... de noite nunca jantava, né? Cheguei lá, falei: "O senhô me dá um arroz aí, um bife, uma salada, né? (...)"(nar. 3, linhas 35-38)

O "né" pode não ser avaliativo, e ocorrer numa cláusula avaliativa. No exemplo anterior (115), a repetição "pra jantá (...) jantá" é avaliativa, porque o narrador chama a atenção para um ato que é significativo para a narrativa: o jantar do narrador será pago pela "pessoa meio diferente", que alegará, depois, não ter mais dinheiro, colocando o narrador no dever de retribuir o favor.

As expressões rituais, no entanto, são sempre avaliativas:

(116) - E eu falei: "Nossa Senhora!" Aí eu... tive uma hora qu'eu pensei, falei: "Deus, põe minha arma num bom lugar (...)"
(nar. 4, linha 26)

(117) - Mai uma veiz lá em... lá em Campo Belo estorô uma boiada nossa lá. Nossa!
(nar. 6, linhas 6-7)

(118) - Eu, eu, eu, ó, quando eu vi aquilo!
Eu: "Nossa Senhora!", né?, eu falei.
(nar. 12, linha 45)

(119 a) - E num sabiam nadá e os dois, eh, eh, eh, ah! meu Deus! Mais eu queria que a senhora visse o grito, lá, o desespero. (nar. 13, linhas 24-26)

(119 b) - Falei: "Nossa Senhora! E agora?" (nar. 13, linha 92)

Os aumentativos e diminutivos também são intensificadores que atuam na avaliação. Além do exemplo 098, comentado em VII.1.a., temos o ex. 039, que foi comentado em IV.2:

- E eu entrei no banheiro — no meu banheiro. E era pequenininho. Era pequenininho o banheiro. (nar. 4, linhas 8-9)

Outro exemplo:

(120) - Porque ela tem um problema desde um aninho de idade de uma pele de pipoca, nas vias pulmonares. (nar. 9, linha 8)

O único exemplo de avaliação em 120 é o diminutivo, que denota carinho da narradora para com a personagem.

Naturalmente, um diminutivo que não conote um sentimento não pode ser elemento de avaliação:

(121 a) - Os peixinho miúdo tirava a isca do anzó. (nar. 12, linha 21)

(121 b) - Aí eu dei um puxãozinho, mas num pegô. (nar. 12, linhas 37-38)

Englobam-se entre os aumentativos de avaliação as expressões de exagero e de intensidade que não impliquem comparação — porque a comparação será incluída noutra seção, numa conceituação mais abrangente:

(122) - (...) num é possive apagá um fogo

desse tão... tão de repente assim. (nar. 2B, linha 23)

(123) - O susto foi muito forte. (nar. 4, linha 53)

(124) - Passá a vida toda ali, segurando uma minina (nar. 9, linha 64)

(125 a) - Começô a falá um milhão de bestera. (nar. 8, linha 12)

(125 b) - Eu não tinha um pingô de simpatia por ele. (nar. 8, linha 34)

(125 c) - É, muito bonito! Uma mulher casada, largada do marido, andá por aí com esse marmanjo (...) (nar. 8, linha 43)

(126) - Mas que coisa! (nar. 11, linha 7)

(127) - Ai que medo, meu Deus do céu! (nar. 12, linha 56)

(128 a) - Mais nós enchia pires da mordida, viu? (nar. 13, linha 67)

(128 b) - Ahinão, que coisa horrive! (nar. 13, linha 114)

Os dêiticos (sobretudo "aquele" e "lá") que não impliquem gestos também podem atuar na avaliação:

(129) - (...) porque nenhum bombero apagava aquele fogo. (nar. 2A, linha 6)

(130) - Ah! Eu escutei aquela conversa forte, atrás de mim, assim, na porta: "Me dá a chave". (nar. 4, linha 14)

Note-se que os dêiticos que vêm acompanhados por gestos são, normalmente, "aqui", "esse", e "este". Os que não são acompanhados por gestos são, normalmente, "lá", "ali", "aquele". Confrontem-se os dois exemplos seguintes:

(131) - E eu fiquei ali, no meio do fogo. Aque-la labareda, sabe? Aí uns cinco metros pra cima, né? (nar. 2B, linhas 12-13)

(132) - E eu tava com a chave nesta mão aqui, ó. Chave da porta da cozinha. E eu tava com a chave na mão. (nar. 4, linhas 15-16)

Em 131 não houve, certamente, nenhum gesto. Mas não há dúvidas de que, em 132, houve um gesto acompanhando o dêitico.

Comparem-se os exemplos 094 ou 095 em VII.1.a., com 133:

(133) - Eu peguei o saco com aquela carma, pus assim no tanque, e vim assim. (nar. 2A, linhas 32 b, c, d.)

Em 094 (a cavadeira fazê isso aqui) em em 095 (dessa grossura, ó, dessa grossura), o gesto certamente acompanhou o dêitico. Mas em 133, se houve algum gesto, não ocorreu com "aquele", mas com o primeiro "assim", que poderia ilustrar a ação de pôr o saco no tanque. Mas é pouco provável que tenha havido gesto em 133. A segunda ocorrência de assim designa não um gesto, mas o modo como o narrador veio: com o instrumento de apagar o fogo (o saco molhado) e aquela "carma".

VII. 2. OS COMPARADORES

Consideram-se comparadores os elementos que exprimem hipótese e os elementos que exprimem confronto.

VII.2.a. Comparadores que exprimem hipótese: os elementos que exprimem hipótese se englobam entre os comparadores porque, efetivamente, comparam o não-ocorrido com o ocorrido. O ex. 042, citado em IV.3. ilustra esta

assertiva:

-Se ele bate coa cabeça na es... na quina dum guarda-ropa, ele tava morto. E eu ... ainda que é coa mão esquerda. Se fosse coa mão direita, acho que eu tinha matado. (nar. 11, linhas 17-19)

Há três tipos de comparadores que exprimem hipótese: negativas, interrogativas e condicionais.

1. Negativas: "Acho que nem bombeiro na hora, assim, num podia apagar. E eu consegui. Mas num sei como eu consegui." (ex. 086, citado em VI.2.5.)

2. Interrogativas (diretas ou indiretas): "Falou assim: 'Que cidade é essa aí?' — quer dizer, ele ainda não conhecia ali. Que diabo é isso? Ele ainda não conhece aqui?" (ex. 041, citado em IV.3.)

A surpresa do narrador se prende ao fato de que o caronista teria que conhecer aquela cidade, se tivesse falado a verdade. A pergunta é uma espécie de comparação entre o que o caronista disse e o que o narrador constata. Há, aliás, aqui, além da pergunta, que conota uma comparação, outros elementos de avaliação: a repetição, a negação, a cláusula que denota surpresa ("Que diabo é isso?") e a explicação introduzida pelo "quer dizer".

Há perguntas (diretas ou indiretas) que encerram ameaça implícita:

(134) - Quando passei Borda da Mata, ele ficou assim: Motorista leva muito dinheiro. (nar. 3, linha 85)

3. Condicionais: "Se fosse um macaco caía a casa, né?
Sei dizê qu'eu num guentava, viu?
(ex. 026, citado em III.2.a.)

As condicionais são extremamente ricas em variações. Podem ser expressas por uma grande variedade de meios, e de tempos verbais. A conjunção SE, seguida de imperfeito do subjuntivo, como em 026, é apenas uma das muitas possibilidades de condicional. A conjunção pode vir seguida do presente do indicativo, como em 042, reproduzido acima, ou pelo futuro do subjuntivo, como em 135:

(135) - Mas se ele me ameaçá assim, eu chacoalho ele (nar. 3, linha 65)

Nem sempre a hipótese condicional é introduzida pela conjunção SE:

(136) - (...) eu pensava que, quando eu casasse, que eu num /ia/ nem agüentar de ver ele de perto de mim. Mas, graças a Deus, num aconteceu isso. (Nar. 8, linhas 51-52)

Veja-se o emprego de "aí" em 137, de "só se", em 138, de "pode", em 139, e de "senão", em 043:

(137) - Se... se pegasse ia morrê todo mundo, que aí dava explosão, né? (nar. 2B, linhas 25-26)

(138) - Perto de mim, só se pegá uma faca, e me tacá, né? (nar. 3, linha 64)

(139) - É perigoso, pode dar um negócio qualqué no carro ali. (nar. 1, linha 9)

(043) - E num desconfiarum que foi o Miro; senão, Deus me livre! (citado em IV-4.)

VII. 2.b. Comparadores que exprimem confronto: Incluem-se entre os comparadores que exprimem confronto as metáforas e as cláusulas com comparações e consecutivas.

(140) - (...) um enxame de abelha, que parecia que ia cobrir o sol (...) (nar. 13, linhas 6-7)

(141) - Bom, ele era mais franzino do que eu, né? (nar. 3, linha 63)

(142) - (...) via ele tão direitinho assim, qu'eu sei direitinho como é que tava vestido. (nar. 4, linha 23)

Na verdade, os comparadores que exprimem confronto são um subtipo dos aumentativos ou diminutivos, no sentido que demos a esses rótulos em VII.1.b.

VII.3. EXPLICATIVOS

Os explicativos são elementos que, na avaliação, explicam ou justificam detalhes, pensamentos, atos ou palavras, e são introduzidos por expressões como "quer dizer", "isto é", "por exemplo", "porque" (e sinônimos), etc., mas não obrigatoriamente:

(143) - Chamava o mineiro pobre, né? Então, eu era o rico, ele era o pobre. (nar. 5, linhas 7-8)

(144) - Gogó quer dizer falar. (nar. 8, linha 40)

(145) - Que cidade é essa aí? — quer dizer, ele ainda não conhecia ali. (nar. 3, linhas 80-81)

(146 a) - Eu acredito que num precisa, porque ela num tem mais crises, que nem ela tinha (nar. 9, linhas 56)

(146 b) - Então, se ela num podia deitá, eu

também num podia, né? Então eu passava semana inteirinha com ela sentada aqui (...). (nar. 9, linhas 65-66)

O "porque", em 146-a, é avaliativo, porque justifica uma opinião, mas o "que" (= porque) não seria avaliativo em 147, porque implica uma relação de causa e efeito dentro da ação da narrativa:

(147) - Ali num tinha otro lugar, que o barranco era alto e num tinha saída. (nar. 13, linhas 45-46)

O "porque" avaliativo também se faz acompanhar de comparadores que exprimem hipótese:

(148) - Não dê alarme, proque se dé alarme, é pilhor pra você. (nar. 4, linha 19)

(149) - (...) e me chamero de feiticero, mandiguero, porque nenhum bombero apagava aquele fogo. (nar. 2A, linha 6)

(150) - Eu falei: "Acho que é mesmo, porque senão, né?" (nar. 12, linha 32)

Às vezes, o "porque" é avaliativo simultaneamente como elemento comparador (por hipótese) e como explicativo:

(151) - (...) nós recebemo uma graça muito grande, porque era pra tê morrido todo mundo. (nar. 7, linha 12)

VIII- CONCLUSÃO

Vimos, anteriormente, que a avaliação é o elemento que acusa e indica o narrador que existe atrás de toda e qualquer narrativa. Vale a pena abordarmos, agora, em linhas gerais, uma perspectiva de Émile Benveniste ²⁵ a respeito da presença do narrador em um enunciado.

Ao estudar as relações dos tempos no verbo francês, Benveniste observou que os tempos verbais se distribuem em dois sistemas distintos e complementares, em francês, e que cada um desses sistemas se manifesta num plano diferente de enunciação. Esses dois planos foram denominados "história" e "discurso".

O enunciado histórico caracteriza o relato de acontecimentos passados, isto é, a apresentação dos fatos acontecidos num certo momento temporal, sem nenhuma intervenção do locutor. O relato histórico seria definido como um modo de enunciação que excluísse qualquer forma linguística "autobiográfica". O historiador não dirá nunca EU nem TU, nem AQUI, nem AGORA, porque ele não poderá usar o aparelho formal do discurso, que consiste primeiramente na relação de pessoa Eu:Tu. No relato histórico estritamente concebido, só se poderão constatar as formas de terceira pessoa e os três tempos seguintes: o aoristo (passé simple ou passé défini), o imperfeito (inclusive o futuro do pretérito), e o mais que perfeito. Acessoriamente, o substituto perifrástico do futuro, que Benveniste chama de "prospectivo" (ex: ele ia partir, ele devia cair). As formas modais e nominais foram lembradas, mas foram postas de lado. Um autor, para permanecer fiel a seu propósito de historiador, deve proscriver

e eliminar tudo o que é estranho ao relato dos acontecimentos: discurso, reflexões, comparações. Os acontecimentos se passariam à medida que fossem aparecendo no horizonte da história, sem que ninguém fale, como se os acontecimentos se contassem sozinhos.

O discurso é definido por Benveniste como todo e qualquer enunciado que pressuponha um ouvinte e um locutor que tenha a intenção de influenciar de alguma forma esse ouvinte. Tudo o que se diz na categoria da pessoa passa para o domínio do discurso: correspondência, memória, teatro, obras didáticas, todos os gêneros em que alguém se dirige a alguém. O discurso indireto representaria um terceiro tipo de enunciação, o ponto em que se uniriam os outros dois planos.

O discurso, então, se distingue da história pela escolha dos tempos verbais em francês: o emprego livre das formas pessoais do verbo, tanto o EU e o TU quanto o ELE. O emprego do ELE, no discurso, difere do emprego do ELE na história, pelo fato de que, na história, a terceira pessoa não se opõe a nenhuma outra, já que o narrador não intervém. No discurso, um locutor opõe uma não-pessoa (ele) a uma pessoa (eu/tu). Da mesma forma, os tempos verbais são todos possíveis, exceto o aoristo, que é relegado à escrita e é forma típica da história. Mas os três tempos fundamentais do discurso seriam: o presente, o futuro e o perfeito. O imperfeito é comum aos dois planos.

Quando Benveniste cita o historiador Glotz e o romancista Balzac para exemplificar o enunciado histórico, ele consegue mostrar o que Gérard Genette sublinhou no artigo "Fronteiras da Narrativa": que é impossível história sem discurso ou discurso sem história".²⁶

Reproduzamos o primeiro período da citação de Balzac,

feita por Benveniste:

"Après un tour de galerie, le jeune home regarda tour à tour le ciel et sa montre, fit un geste d'impatience, entra dans un bureau de tabac, y alluma un cigare, se posa devant une glace, et jeta un regard sur son costume, un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût." 27

Ainda que o último verbo (permettent) estivesse num tempo própria da história, e não no presente, ainda assim estaria ali patente a presença do narrador a avaliar a roupa do seu personagem.

Os termos "fábula" e "trama", que vimos em Tomachevski, são aspectos da narrativa que não levam em conta a presença do narrador. Não há, portanto, uma forma de estabelecer paralelo entre as duas distinções binárias história/discurso e fábula/trama. O discurso, para Benveniste, não é exclusivo da narrativa; pelo contrário, ele aparece nos diálogos da fala quotidiana, mesmo quando não há narrativa. Para Tomachevski, no entanto, só as narrativas possuem trama.

O que podemos fazer é uma aproximação entre discurso e avaliação. Na verdade, toda avaliação é discurso, embora nem sempre a presença textual do narrador (discurso) seja avaliação.

No primeiro exemplo que Benveniste cita de Glotz, a presença do narrador se faz notar em algumas partes, mesmo onde não há discurso direto ou indireto, isto é, mesmo nas partes em que, a rigor, só haveria história:

"Pour devenir les maîtres du marché méditerranéen, les Grecs déployèrent une audace et une persévérance incomparables." 28

A audácia, a perseverança e a incomparabilidade dessas duas virtudes representam julgamentos do narrador e uma forma sutil de discurso, porque representam, em última análise, uma forma com que o historiador avalia seus personagens.

Uma distinção importante é a que existe entre "história com discurso" e "discurso com história". Em Glotz, temos história com discurso. Em Balzac, discurso com história. A distinção leva à conclusão de que o discurso pode narrar sem deixar de ser discurso, mas a narrativa não pode "discorrer" sem sair de si mesma — conforme acentua Genette ²⁹. Assim, a avaliação com continuação da ação da narrativa é discurso que narra. Mas essa distinção deixa de existir se encararmos qualquer narrativa sempre como discurso que narra, seja ela de ficção, como no caso de Balzac, seja experiência vivida, como no caso de Glotz ou das narrativas orais que compõem o "corpus" deste trabalho, porque é impossível haver narrativa pura, sem discurso. Pode haver avaliação sem narrativa, mas não pode haver narrativa sem avaliação. E, nesse ponto, concordamos com Genette, quando diz que a narrativa não pode abster-se do discurso (nem da avaliação) "sem tombar na secura e na indigência: é porque a narrativa não existe nunca por assim dizer na sua forma rigorosa. A menor observação geral, o menor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais discreta comparação, o mais modesto 'talvez', a mais inofensiva das articulações lógicas introduzem em sua trama um tipo de fala que lhe é estranha, e como refratária. Seria preciso, para estudar em detalhe esses acidentes, às vezes microscópicas, numerosas e minuciosas análises de textos." ³⁰

Foi por acharmos isso também que repelimos, logo de início, a afirmação de Labov e Waletzky de que a avaliação só se situava entre a complicação e a resolução. A avaliação pode ser, efetivamente, e muito raramente, como na narrativa 7, uma seção estrutural da narrativa. Na verdade, a avaliação, conforme vimos, pode se situar em qualquer parte da narrativa e ao longo dela, como um elemento indissolúvel e como um componente obrigatório.

Uma narrativa nunca existirá apenas como história, porque é impossível uma narrativa elevada à frieza absoluta e pura. Em termos altamente científicos e superlativamente objetivos, uma narrativa poderia existir sem avaliação. Mas ficaria a pergunta, ante essa hipótese altamente teórica: uma narrativa sem avaliação poderia ser uma narrativa?

IV. A CODA

I. Conceito de Coda

II. Tipos de Coda

III. Subtipos de Coda

1. Coda Circular

2. Coda Avaliativa

a. externa

b. interna

3. Coda Presentificadora

4. Coda Formalizada

IV. Funções da Coda

V. Conclusão

I. CONCEITO DE CODA

A coda é um componente estrutural da narrativa situado depois da resolução, com o objetivo de tornar claro ao leitor (ou ouvinte) o fato de que o relato efetivamente terminou e de que não há mais nada a dizer. A coda é um elemento facultativo, mas está presente na grande maioria das narrativas, tanto orais quanto escritas, o que nos leva a formular uma pergunta inicial: se é a resolução que termina o relato, que necessidade encontra um narrador de apresentar um elemento adicional? Que diferença existe entre um relato concluído e um relato efetivamente concluído?

Quando apresentamos a coda na segunda parte deste trabalho, nós frisamos uma distinção entre a resolução e a coda. Dissemos que a resolução representa a conclusão da fábula e que a coda representa a conclusão da trama. Esta distinção precisa de um esclarecimento maior.

Em todas as narrativas observadas com o objetivo de estudar a coda, seja em obras de ficção, seja no nosso "corpus" de relatos orais, a coda se apresenta formalmente como cláusulas que não contêm nada que possa ser incluído na ação da narrativa. Em outras palavras, a coda é um elemento que não possui juntura temporal com a resolução (ao contrário do que afirmam Labov e Waletzky)³¹, e não pode, portanto, ser considerada narrativa no sentido com que estamos usando o termo. A coda é um elemento completamente destacado dela, ainda que venha expressa por uma cláusula presa³² sem mobilidade, como na narrativa de Rubem Braga:

(152) - Acabou-se a história do tuim.

As cláusulas presas que constituem a coda não são presas em termos de juntura temporal comum, mas em termos quase que exclusivamente semânticos. De fato, se deslocarmos para trás a cláusula do exemplo 152, haverá algo sem sentido, porque não se concebe que se declare a história do tuim como acabada no meio da narrativa. A cláusula em si é presa, mas não há nenhuma juntura temporal com a resolução. O que nós podemos dizer é que a juntura temporal é em termos de toda a narrativa como um bloco compacto, e não em termos de uma parte ou subparte da narrativa. A coda será definida, então, como um elemento da narrativa, que se segue à resolução, podendo ser constituída de cláusulas livres quando não apresentam juntura temporal de espécie alguma, ou de cláusulas presas, quando apresentam juntura temporal não com a resolução, mas com a narrativa inteira.

Enquanto a resolução restabelece o equilíbrio inicial da narrativa, pondo fim a ela, sendo, portanto, um elemento narrativo, com juntura temporal e cláusulas narrativas, a coda, por sua vez, é um elemento não-narrativo, que põe fim à trama, acusando a presença viva do narrador. A avaliação pode continuar a ação da narrativa, conforme vimos, e ser um discurso que narra. Mas a coda (exceto quando também avaliativa, e nem sempre) é um elemento que é exclusivamente discurso, no sentido que Benveniste atribui ao termo, e, por isso mesmo, tem um leitor ou ouvinte como foco principal de sua comunicação.

O que leva um autor a adicionar a coda ao seu relato é a necessidade de completude, isto é, a necessidade de levar ao ouvinte ou leitor a certeza da narra-

tiva completa e terminada. Os relatos que possuem coda não admitem do receptor uma pergunta como: "E depois? O que aconteceu?", como bem acentuam Labov e Waletzky³⁴.

Mas, como a coda é um elemento facultativo, uma narrativa sem coda pode provocar um certo sentimento de frustração e de "incompletude". Se o escritor pretende provocar esse sentimento no leitor, a supressão da coda (e, às vezes, da resolução) pode ser um meio de consegui-lo. Mas é um meio que, sozinho, denota pobreza de recursos, porque uma narrativa completa, que dá a sensação ao leitor de que nada mais resta a dizer, com resolução e coda, pode provocar um sentimento de incompletude nascido da ambigüidade da própria narrativa. Se John Steinbeck tivesse prosseguido no relato de As Vinhas da Ira, ele teria destruído toda a beleza, rica de contraste, lirismo e profunda significação humana, da cena final em que Rosa de Sharon dá o seio farto ao velho faminto desconhecido, no galpão em que fora se abrigar da chuva.

Os únicos elementos absolutamente necessários numa narrativa são a complicação e a avaliação. Sem o primeiro, não há fábula nem trama. Sem o segundo, não há arte.

O estudo da coda, tanto em Labov e Waletzky (1967), quanto em Labov (1972), não ultrapassa duas páginas. Não houve, nesses dois autores, a preocupação de classificar e analisar a coda em maiores detalhes. Encontrei, assim, um terreno praticamente inexplorado, e o que digo aqui a respeito da coda é, parcialmente, em função do que já está dito a respeito da avaliação, para garantir um certo paralelismo na classificação tipológica desses dois componentes.

A coda, entendida como elemento discursivo, não-narrativo, é facilmente reconhecível num texto, não por sua posição final (pois, como veremos, a coda pode preceder detalhes associados à narrativa), mas por dois critérios: o semântico e o formal (e o cultural, no caso de coda avaliativa).

I.1. Coda semanticamente manifestada: a coda é manifestada semanticamente pelo fato de que ela não é uma descrição de acontecimentos e pelo fato de não permitir uma pergunta como "O que aconteceu depois?". Na narrativa 10, o exemplo citado na parte III, em IV-5:

(047) - Sei dizê que foi um... uma nota, viu?

I.2. Coda formalmente manifestada: a coda é manifestada formalmente pelo uso de dêiticos e de intensificadores (veja-se a seção III.2.b. seguinte, sobre a coda avaliativa):

(153) - Do que eu me lembro é isso. (nar. 7)

Convém notar que o critério formal de definição da coda é absolutamente inseparável do critério semântico, embora a recíproca não seja verdadeira. Uma manifestação semântica da coda nem sempre é formalmente indicada também

II. TIPOS DE CODA

Há dois tipos formais de coda: a coda com cláusulas livres, e a coda com cláusulas presas.

A coda se diz livre quando suas cláusulas têm grande índice de mobilidade: na narrativa 7, a cláusula que constitui a coda ("Do que eu me lembro é isso.") pode deslocar-se até imediatamente depois do abstrato, conforme podemos ver pelo quadro 1, que representa o mapeamento da narrativa.

As duas cláusulas coordenadas finais da narrativa 1 constituem outro exemplo de coda livre:

(155) - Ele me contou esse caso lá no hotel.
Depois desse caso resolvi nunca mais
viajá à noite.

A coda se diz presa quando se constitui de cláusulas fixas ou de cláusulas de reduzido índice de deslocamento:

(156) - Bom... conclusão: terminei, recebi o
cheque, fui no bar, tomei um café. Aí
vim embora. (nar. 2B)

III. SUBTIPOS DE CODA

Na classificação da coda, ocorrem subtipos que se podem enquadrar tanto na coda livre quanto na coda presa. Assim, para economia de exposição, preferimos apresentar os subtipos mencionando, ao mesmo tempo, o tipo mais geral a que pertencem.

III.1. CODA CIRCULAR

A coda circular é coda presa altamente sofisticada e me parece exclusiva das narrativas de ficção. Pelo menos não foi encontrada nos textos de minha investigação. Consiste num desfecho que se assemelha ou se iguala à orientação ou ao início da complicação, ou pressupõe uma seqüência cíclica interminável da narrativa. Tal é a coda do romance Jorge, um Brasileiro, de Oswaldo França Junior, ou Por Acui Não Passaram Rebanhos, de Moacir C. Lopes, ou, em matéria de contos, a O Gênio da Garrafa, de Robert L. Stevenson, ou História Comum, de Machado de Assis (incluído em Relíquias da Casa Velha). Convém exemplificarmos com este último, que é mais curto: Machado de Assis começa o conto História Comum com as seguintes cláusulas:

(157 a) - Caí na copa do chapéu de um homem que passava... Perdoem-me este começo; é um modo de ser épico. Entro em plena ação. Já o leitor sabe que caí e caí na copa do chapéu de um homem que passava; resta dizer donde caí e por que caí.

O conto volta em "flash-back", e a narrativa se desenrola linearmente até as cláusulas finais, que coincidem com as iniciais:

(157b) - E despregando a rosa, deu-a ao namorado, atirando-me, com a maior indiferença, à rua... Caí na copa do chapéu de um homem que passava e... ³⁵

A coda circular é mais perfeita sem o uso do "flash-back", isto é, sem o recurso do recuo no tempo. A coda circular de O Gênio da Garrafa, de Robert L. Stevenson, representa o início de uma nova narrativa, sem fim e eterna, em que os acontecimentos da fábula se repetirão em ciclos com outros personagens, mas da mesma forma e, certamente, na mesma sucessão ³⁶.

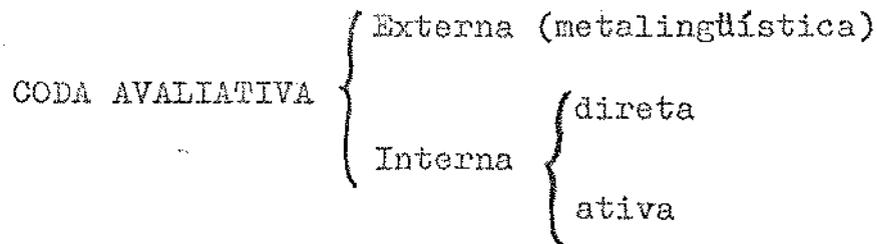
III.2. A CODA AVALIATIVA

A coda avaliativa é a que contém uma avaliação como a da narrativa número 9, citada na parte III, em IV.5:

(046) - Uma vidinha bem... bem... Deu bem...
uma... uma boa história.

Potencialmente, podem ocorrer na coda avaliativa todos os elementos que atuam na avaliação situada em outras seções da narrativa. No entanto, como a coda se situa obrigatoriamente no final da narrativa, e significa que nada mais resta a dizer, há uma restrição que nos impede, portanto, de estender à coda avaliativa todas as observações que fizemos a respeito da avaliação. Assim, analisando o nosso "corpus", e orientando-nos também pelos diversos tipos de coda existentes no segundo volume

de Relíquias da Casa Velha, de Machado de Assis, encontramos apenas o seguinte esquema de classificação da coda avaliativa:



QUADRO 3

III.2.a. CODA AVALIATIVA EXTERNA

A coda avaliativa externa é a coda livre que possui o maior índice de mobilidade, e representa um julgamento ou explicação qualquer, que teria sentido integral, independentemente da narrativa. A única coda externa observada é a metalingüística, embora seja possível, também, a ocorrência de outros tipos de avaliação externa na coda. O exemplo 046, reproduzido linhas atrás, e o exemplo 056, citado na III parte, em VI.1., como avaliação, ilustram bem a coda metalingüística:

(056) - (...) Viage dá muitas peripécia, né?
(nar. 6)

Em Machado de Assis, o conto Um Ambicioso termina com coda avaliativa externa:

(158) - Pobres mortais! Até a ambição é ca-
duca! (p. 197)

III.2.b. CODA AVALIATIVA INTERNA

A coda é sempre um elemento destacado da narrativa e, por conseguinte, exterior a ela. Mas o que chamamos de CODA INTERNA é a coda avaliativa que não tem sentido exofórico, isto é, um sentido fora do texto da narrativa. Dizer que "uma vida deu uma boa história" ou que "viagem dá muitas peripécias" é dizer algo que tem sentido independente de qualquer contexto situacional. Mas a coda interna contém em si elementos que apontam para a narrativa ou contém elementos pertinentes à narrativa, e não podem ter sentido independente dela.

Pode parecer, à primeira vista, um contra-senso dizer que a coda é exterior à narrativa, e, ao mesmo tempo, afirmar que há coda interna. Convém lembrar que "exterior à narrativa" significa "não ligado a ela por junctura temporal".

A coda interna pode ser livre (como no exemplo 155) ou presa (como no exemplo 156).

III.2.b.1. CODA DIRETA

A coda avaliativa interna é direta quando contém elementos que apontam para a narrativa e se referem a ela anaforicamente. Concorrem para o reconhecimento formal da coda avaliativa direta os dêiticos (demonstrativos e advérbios), os intensificadores (como "tão", "muito", etc.) e a menção ou citação de personagens da narrativa. No ex. 155, citado linhas atrás, o demonstrativo "esse" aponta anaforicamente para a narrativa inteira, além de apontar, com o pronome de terceira pessoa, para um personagem da narrativa:

(155) - Ele me contou esse caso lá no hotel.

Depois desse caso, resolvi nunca mais

viajá à noite.

Outro exemplo:

(159) - Mais foi um susto que eu levei, que eu nunca levei na minha vida um susto tão feio! (nar. 12)

As vezes, pode ocorrer que o elemento formal que atua na avaliação da coda interna direta esteja oculto ou subentendido:

(160 a) - (...) foi /esse/ o único caso que me aconteceu. (nar. 3)

(160 b) - Sei dizê que /isso/ foi um... uma nota, viu? (nar. 10)

Em Machado de Assis, encontramos alguns exemplos de coda avaliativa interna direta:

(161) - O coração (de Seixas) não falou, mas pensou isto: -- Morreu um dos homens mais insuportáveis que tenho conhecido. A terra lhe seja leve! (Um almoço, p. 159)

(162) - D. Venância era a imagem da fortuna. (A Herança, p. 213)

(163) - Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos. (O Imortal, p. 268)

III.2.b.2. CODA ATIVA

A coda avaliativa interna é ativa quando contém

elementos pertinentes à narrativa, alongando-se às vezes noutra pequena narrativa à parte, e é constituída de várias cláusulas sempre; o exemplo 156, citado linhas atrás, ilustra bem este tipo de coda:

— Bom... conclusão: terminei, recebi o cheque, fui no bar, tomei um café. Aí vim embora.

O ex. 164 apresenta uma coda com características da direta (uso do "lá", que aponta para o local onde ocorreram os acontecimentos narrados) e da ativa (por constituir-se em outra pequena narrativa à parte):

(164) - O susto foi muito forte. Aí, depois que... de lá qu'eu saí fui pra Járís, porque o médico mandô qu'eu fosse pum lugá que tivesse arvr' grande, muita arvre, bastante arvre, pra mim ficá embaixo durante o dia, embaixo daquelas arvres. Aí, em quinze dia desinchei, desinchei, fiquei boa. Aí, minha família não quis deixá mais eu vortá pra lá. (nar. 4)

Uma análise mais detalhada poderia conduzir-nos a uma nova interpretação da coda exemplificada acima em 164. A primeira cláusula (o susto foi muito forte) seria a coda direta da narrativa maior, que vamos chamar de Coda UM. A última cláusula (aí, minha família não quis deixá mais eu vortá pra lá) seria a Coda DOIS, a coda direta da narrativa menor.

Essa análise se revela inconsistente por duas razões: 1) a coda não deve apresentar, por definição, junctura temporal com a resolução, mas a coda DOIS apresenta

uma juntura temporal representada pelo "af"; 2) a narrativa situada entre as duas codas é uma pequena narrativa porque tem cláusulas com juntura temporal, mas não seria estruturalmente uma narrativa, porque teria uma resolução (desinchei, desinchei, fiquei boa), sem complicação, uma vez que não tem elementos que mostrem anteriormente o estado inicial de equilíbrio nem o nó narrativo que provocou o desequilíbrio (a inchação).

Um excelente exemplo de coda ativa pode ser encontrado no conto Folha Rota, de Machado de Assis:

(165) - Caetaninho viveu; aos trinta e cinco anos era casado, pai de um filho, negociante de fazendas, jogava o voltarete e engordava. Morreu juiz de uma irmandade e comendador. (p. 229)

Outro exemplo é a coda do conto Letra Vencida:

(166) - (...). Vivem, respeitam-se, não são infelizes, nem podemos dizer que são felizes. Vivem, respeitam-se, vão ao teatro... (p. 288).

III.3. CODA PRESENTIFICADORA

A coda presentificadora é a coda normalmente presa que traz ao presente os acontecimentos narrados, ligando o tempo da narrativa ao momento atual vivido pelo ou vinte (ou pelo leitor):

(167) - Até hoje ele ainda sofre. Até hoje ainda sofre disso. (nar. 13)

Como se vê pelo exemplo acima, a coda presentificadora pode participar da natureza da coda direta, pela

menção aos personagens.

Nem sempre a presentificação se faz com dêiticos temporais; algumas vezes, os próprios personagens são tomados como testemunhas, como recurso de presentificação:

(168) - Essa é verdadeira, verdadeira! Só farta marcá o dia, porque eu num sei, mais é verdadeira. Tá eles lá tudo pá testemunha: tá o Joaquim N..., Paulo N..., e Cesarino B... (nar. 13)

Machado de Assis, na coda do conto O Destinado, recorre a outro tipo de testemunho:

(169) - Leiam os jornais do tempo; lá está a notícia do consórcio, da igreja, dos padrinhos, etc. Não digo o ano, porque eles querem guardar o incógnito, mas procurem que hão de achar. (p. 341)

No conto O Astrólogo, Machado de Assis escreveu a coda em francês, mas, assim mesmo, é um exemplo de presentificação da narrativa:

(170) - Il court encore. (p. 93)

III.4. A CODA FORMALIZADA

A coda formalizada é uma coda presa, introduzida por verbos ou substantivos que informam efetivamente o fim do relato, como "acabar", "terminar", "concluir", etc., ou expressões que denotam conclusão, como "eis tudo", "é só", etc.

A coda do ex. 156 participa da natureza da coda

ativa, por conter uma mininarrativa, mas também é coda formalizada, por conter o substantivo "conclusão":

(156) - Bom... conclusão: terminei, recebi o cheque, fui no bar, tomei um café. Aí vim embora.

Outro exemplo é o que encerra a História Triste de Tuim, já citado anteriormente: "Acabou-se a história do tuim".

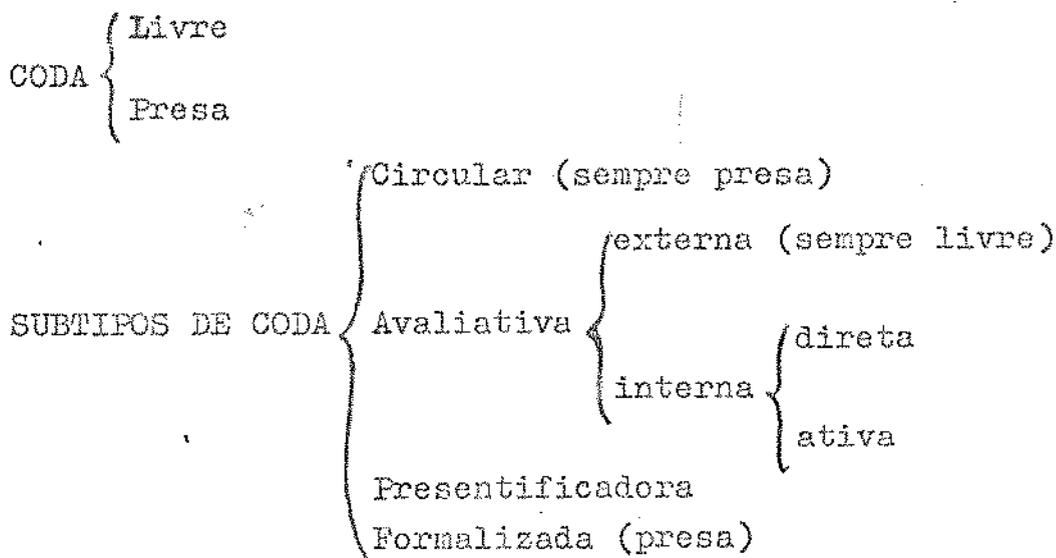
No conto Entre Duas Datas, a coda é formalizada com a expressão "eis tudo":

(171) - (...) eis tudo, e não é pouco. (p.427)

A coda do romance Canção de Sangue, de Aguinaldo Silva, citado no início deste trabalho, é uma coda formalizada: "E tudo acabou, agora. O mundo é morto. O resto eu não sei mais. Não me contaram."

III. 5. ESQUEMA GERAL

Podemos resumir num esquema geral os tipos e subtipos de coda:



QUADRO 4

IV. FUNÇÕES DA CODA

A coda possui três funções específicas:

1. informar ao receptor que a narrativa acabou;
2. ligar o tempo final da narrativa ao tempo presente;
3. acentuar que os eventos passíveis de serem narrados posteriormente não são importantes para a narrativa.

A primeira função é a única que é exercida por toda e qualquer coda, independentemente de sua classificação no esquema geral anteriormente esboçado, e é uma função decorrente do próprio conceito de coda.

A segunda função é exclusiva de determinados tipos de coda, como a presentificadora (ex. 167) ou, mais raramente, a avaliativa interna (ex. 166).

A terceira função, embora não seja característica da narrativa oral, é extremamente rara em narrativas de ficção.

Na narrativa oral, a coda representa uma informação que o narrador presta ao ouvinte com a intenção de devol^lver-lhe a palavra.³⁷ Todavia, uma lembrança súbita de um pormenor, por parte do informante, o silêncio ou uma pergunta do ouvinte podem provocar no narrador uma retomada do relato, mas uma retomada inteiramente subordinada a detalhes que nada acrescentam à compreensão ou à estrutura geral da narrativa.

Na narrativa 13, a coda é apresentada com uma cláusula presentificadora que se repete: "Até hoje ele ainda sofre. Até hoje ainda sofre disso".

As duas perguntas do investigador ("E o outro?" e "Essa história é verdadeira?") provocam, respectivamente, um retorno a um detalhe da resolução, e uma reafirmação da coda presentificadora.

Na narrativa 5, a coda é avaliativa:

(172) - (E intão mi soltarum), mas foi feio o negócio.

E, de repente, o narrador se lembra de um outro personagem, e retorna à narrativa, mas, novamente, sem acrescentar nada que não pudesse realmente ser omitido:

(173) - Ah! Tinha o Frias, velho, que era o portero do clube, tava durmindo com calor, coa janela aberta, e o minero, e João V... pularam a janela e abriram a casa da frente e saíram na rua.

Uma coda que contém detalhes posteriores é rara na narrativa de ficção, porque não há "lembranças súbitas" num narrador que tenha diante dos olhos um papel em que ele possa riscar, apagar, alterar ou consertar, e a presença do ouvinte é apenas imaginada. Assim mesmo, na literatura de ficção pode haver coda com pormenores posteriores. Em Huckleberry Finn, de Mark Twain, a coda é a seguinte:

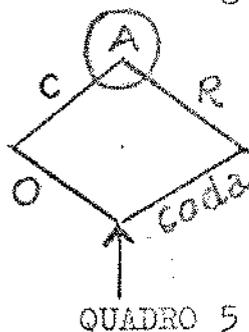
"Dito isso, nada mais tenho a contar. Que alívio! Se eu tivesse previsto o trabalho que dava escrever um livro, não o teria começado. Nunca mais cairei nessa asneira."

O parágrafo seguinte (o último parágrafo do livro) contém pormenores que poderiam ter sido omitidos, sem prejuízo da narrativa:

"E parece-me que o melhor é partir, antes dos outros, para o Território dos Índios, porque a tia Sally está com intenções de me adotar e civilizar — coisa que não aguento! Já sei o que é, de experiência!..."

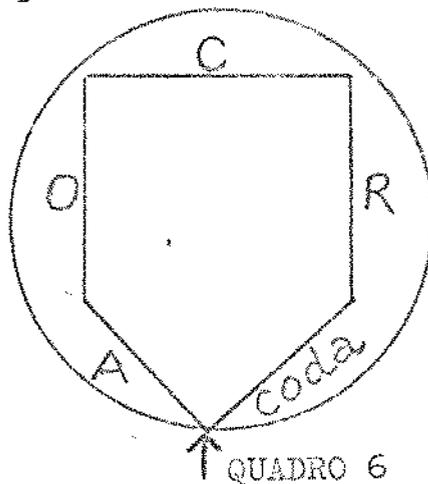
V- CONCLUSÃO

Na representação da forma normal da narrativa, Labov e Waletzky idealizaram o diagrama que reproduzimos abaixo:



A seta representa o ponto de entrada do narrador ou da narrativa. A = avaliação, C = complicação, R = resolução, e O = orientação.

Este diagrama, retomado depois por Labov (1972, p. 369) não apresenta modificação. No entanto, já que a avaliação pode se situar, conforme vimos, em qualquer ponto da narrativa, poderemos reformular o diagrama da seguinte forma:



O círculo maior representa a avaliação, que abrange e circunscreve a narrativa inteira. A = abstrato, O = orientação, R = resolução, C = complicação.

No início deste trabalho, apontamos a distinção entre os dois aspectos da narrativa formulados por Tomachevski: a fábula e a trama. Na parte anterior à coda, abordamos a distinção de Benveniste entre história e discurso. Cumpre, agora, apresentarmos uma terceira distinção, feita por Edward Sapir, e que situa dois níveis lingüísticos na arte expressa pela palavra: "o que se diz" e "o como se diz".

O primeiro nível compreende tudo aquilo que pode ser dito em qualquer língua e a que ele dá o nome de "arte generalizada" ³⁸, "o conteúdo latente da linguagem", "o registro intuitivo da experiência". O segundo nível é o da arte especificamente lingüística, o que não pode ser traduzido em outras línguas, a conformação particular de uma língua dada, o modo como se manifesta o registro intuitivo do nível anterior ³⁹. Ao afirmar que "o mérito de um estilo (...) é executar sem esforço e com economia o que a língua já tem tendência a executar" ⁴⁰, Sapir não só acentua o valor estético potencial que uma língua pode adquirir quando utilizada por mãos talentosas, como também afasta a tendência à imitação de modelos que caracterizava a normatividade da crítica impressionista: "(...) o estilo não é qualquer coisa de absoluto que se imponha à língua por meio de modelos gregos ou latinos; mas tão-somente a própria língua, seguindo os pendores naturais e com um acento individual tal que se sinta a personalidade do artista pelos seus gestos comedidos (...)" ⁴¹. Para Sapir, "há quase tantos ideais espontâneos de estilo literário como línguas" ⁴².

Esta distinção de Sapir é extremamente importante, porque — parece-me — abre um caminho e oferece uma perspectiva lingüística para a análise e a descoberta crítica da arte da narrativa oral de entrevista. Já é tempo de nos dedicarmos, no Brasil, não só à descoberta dos valores de criatividade artística fora dos domínios exclusivos da literatura de ficção e do conto tradicional, mas também à descoberta dos recursos imensos de expressividade que existem nos informantes menos cultos, ainda não inteiramente tolhidos em seu gênio criador pela frequentemente arbitraria normatividade no ensino do português nas escolas brasileiras.



NOTAS

1. PROPP, Vladimir. Morphologie du Conte. Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 30. As funções de Propp são objeto do terceiro capítulo: "Fonctions des personnages".
2. BRÉMOND, Claude. "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 133-4. Os grifos são do autor. Brémond comenta, analisa e discute o esquema de Propp, propondo a sua perspectiva de análise em BRÉMOND, Claude. "A Mensagem Narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. Literatura e Semiologia. Petrópolis, Vozes, 1972, pp. 100-47.
3. PROPP, o.c., p. 32
4. Note-se que o termo "fábula" designa, aqui, um aspecto da narrativa, e não o tipo de composição literária vizinho da parábola.
5. LABOV, William & WALETZKY, Joshua. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". In: JELM, J. (ed.) Essays on the Verbal and Visual Arts. American Anthropological Society. Washington, Univ. of Washington Press, 1967, p. 12.
6. Fábula e trama são aspectos extra-lingüísticos e dizem respeito apenas à narrativa. Em qualquer obra literária, inclusive não-narrativas, há a considerar ainda dois níveis lingüísticos: o que se diz e o como se diz.

7. TOMACHEVSKI, B. "Thématique". In: Todorov (trad. e apres.). Théorie de la Littérature. Paris, Seuil, 1965.
8. SÁFADY, Naief. Introdução à Análise de Texto. Rio, Ed. Júpiter, 1972, pp. 16-7. Os grifos são do autor.
9. TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do Romance Policial". In:———. As Estruturas Narrativas (Trad. de Moysés Baumstein). São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 97.
10. FORSTER, E. M. Aspectos do Romance (Trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto & Milton José Pinto). Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 213-4.
11. ATAÍDE, Vicente. A Narrativa de Ficção. Curitiba, Ed. dos Professores, 1972, p. 21. Para evitarmos confusões, adotamos, sempre, o termo "trama" para "sujet".
12. KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra, Arménio Amado, 1958, vol. I, p. 75.
Kayser, porém, conceitua "assunto" como "o que vive em tradição própria, alheio à obra literária e vai influenciar o conteúdo dela" (id.ib. p. 75). O assunto passa a ser algo como o que motivou a inspiração ou a realização de uma obra, e só se liga a ela, fixamente, pelas "figuras", pelo "local" e pelo "tempo". Para Kayser, assunto pode chegar a se confundir com situação ou com motivo (p. 82) e até mesmo com o tema: "com a palavra

'tema' apresenta-se uma noção nova que, igualmente, aparece nas poéticas antigas. Soares Barbosa, em vez de tema, diz 'assunto' e define: 'Sujeito ou assunto é a idéia sumária da ação'." (p. 112)

O conceito de "fábula", no entanto, é o mesmo de Tomachevski: "Se se tenta limitar o decurso da ação à extrema simplicidade, ao esquema puro, obtém-se precisamente aquilo que a ciência da literatura costuma designar como a 'fábula' de uma obra" (p. 110). De qualquer forma, ainda que "assunto" seja algo diferente para Kayser, ele concorda em que fábula e assunto só existem em narrativas: "Como a lírica não tem conteúdo de acontecimentos, nela não pode haver fábula. Existe, porém, forçosamente em todas as formas pragmáticas, portanto, nas formas dramáticas e épicas. (...) Dentro das formas da arte narrativa, a novela precisa de uma fábula claramente delineada" (p. 113. O grifo é meu.).

13. RUBIÃO, Murilo. O Pirotécnico Zacarias. São Paulo, Ática, 1974.

14. MORIN, Violette. "A Historieta Cômica". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 179.

A própria autora sugere que o valor da narrativa de uma historieta tão curta ou tão engraçada poderia ser posto em questão (p. 176), mas não define o que ela chama de "narrativa", nem por que razão a brevidade de uma historieta poderia repercutir em seu conceito de narrativa.

15. HAYAKAWA, S. I. A Linguagem no Pensamento e na Ação. (Trad. de Olívia Krähenbühl). São Paulo, Pioneira, 1963, p. 112.
16. LABOV, W. "The Study of English in its Social Context". In: PRIDE & HOLMES. Sociolinguistics: Selected Readings. Middlesex, Penguin, 1972, pp. 180-1: "(...) styles can be ranged along a single dimension, measured by the amount of attention paid to speech."
17. Para Sapir, o pensamento já é um processo lingüístico, pois o pensamento nada mais é que uma lingua gem despida da roupagem exterior. (SAPIR, E. A LINGUAGEM - Introdução ao Estudo da Fala (Trad. de Mattoso Câmara Jr.). 2.edição, Rio, Acadêmica, 1971, pp. 219.
18. Alguns escritores encaram esse estágio (passar do informal das idéias para o formal) como um suplício, tanto maior quanto maior for a luta para traduzir as idéias numa ordem aceitável. Veja-se, por exemplo, Augusto dos Anjos ("A Idéia": "Mas, de repente, e quase morta, esbarra / no mulambo da língua parálitica.") e Olavo Bilac ("Inania Verba": "as confissões de amor que morrem na garganta.").
- Sapir interpreta essa atitude num artigo clássico intitulado "Língua e Literatura", e inserido na tradução brasileira de "A Linguagem — Introdução ao Estudo da Fala"; ao referir-se ao pensamento do artista, Sapir acentua o fato de que "as relações do pensamento (...) não têm roupagem lingüística espe-

cífica; os ritmos são livres, independentes, na sua primeira manifestação, dos ritmos tradicionais da língua do artista". E acrescenta: "Certos artistas, cujo espírito se move francamente no nível não-lingüístico (ou melhor, de generalização lingüística) chegam a sentir dificuldade de se exprimirem nos termos rigidamente dados do idiomatismo estabelecido. Tem-se a impressão de que eles forcejam por uma linguagem artística generalizada, uma álgebra literária, que está para o conjunto das línguas conhecidas como um simbolismo matemático perfeito está para as indicações de relações matemáticas que a fala normal é capaz de ministrar".

Sapir conclui seu artigo genialmente: "A língua está apta (...), ou pode rapidamente tornar-se apta, a definir a individualidade do artista. Se não aparece nenhum artista literário, não é, em última análise, porque a língua seja um instrumento inadequado; é porque a cultura popular não favorece o desenvolvimento de uma personalidade de tal ordem que sinta necessidade de expressão verbal verdadeiramente própria." (SAPIR, E. o.c., pp. 220 e 226)

19. LABOV & WALETZKY. o.c., p. 37

20. LABOV, W. "The Transformation of Experience in Narrative Syntax". In: ———. Language in the Inner City (Studies in the Black English Vernacular). Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 366. Em francês, no original. O grifo é do autor. A indicação "Labov (1972)" diz, neste trabalho, respeito apenas a este livro, e não ao mencionado na nota 16.

21. Aqui discordamos de Labov e Waletzky, que, na p. 39 da obra citada, definem a resolução como a "porção da seqüência narrativa que vem depois da avaliação", sobretudo porque, na p. 37, o mapeamento da narrativa número 1, em Labov e Waletzky, mostra a avaliação não apenas depois da complicação, mas também dentro da resolução.
22. LABOV, W. (1972), ~~1972~~ p. 367.
23. ROSA, Guimarães. Sagarana. 7.ed., Rio, J. Olympio, 1965, p. 338.
24. HALLIDAY, Michael A. K. & HASAN, Ruqaiya. Cohesion in Spoken & Written English. London, Longmans', Cap. II, 1973, p. 20.
25. BENVENISTE, Émile. Problèmes de Linguistique Générale. Paris, Gallimard, 1966, pp. 238-43. A distinção entre "discurso" e "história", resumida abaixo, está no cap. XIX: "Les relations de temps dans le verbe français".
26. GENETTE, Gérard. "Fronteiras da Narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971, pp. 273.
27. BENVENISTE, Émile. o.c., p. 241. Os grifos são de Benveniste. A citação pareceu-me melhor no original, porque não temos, em português, a distinção que existe, em francês, entre o "passé simple" e o "passé composé", base da diferença entre "história" e "discurso", para Benveniste.

28. Id. ib. p. 240. O grifo é de Benveniste, para ilustrar a "história" pelo uso do "passé simple".

29. GENETTE, Gérard. o.c., p. 273.

30. Id. ib. p. 273-4.

31. LABOV & WALETZKY, o.c., p. 40: "It is interesting to note that all codas are separated from the resolution by temporal juncture." De fato, existe, efetivamente, junctura temporal em alguns exemplos citados por Labov e Waletzky, mas a junctura temporal aparece porque aqueles autores incluíram na coda uma parte da resolução. Contrariando a própria afirmação de Labov e Waletzky, os exemplos 7 e 11, que eles mesmos citam, não têm junctura temporal com a resolução, mas com a narrativa inteira:

(7) That was one of the most important.

(11) And that was that.

A falta de conexão entre a narrativa e a coda foi, no entanto, observada por Labov (1972, p. 365): "Some codas which strike us as particularly skillful are strangely disconnected from the main narrative."

32. Neste ponto, discordamos, novamente, de Labov, quando ele define a coda como constituída de cláusulas livres situadas no fim das narrativas. (Labov, 1972, p. 365)

33. BRAGA, Rubem. Li de Ti, Copacabana. 5.ed., Rio, Sabiá, 1969, p. 136.

34. "At the same time, it seems that some semantic criterion is necessary to identify codas: the fact that they are frequently not descriptions of events, or of events necessary to answer the question 'what happened'." (Labov & Waletzky, o.c., p. 40)
35. ASSIS, Machado de. Relíquias da Casa Velha. Rio, Jackson, 1944, vol. 2, p. 329-334. Todos os exemplos de Machado de Assis tirados deste livro terão, daqui para a frente, a indicação da página e o nome do conto no próprio texto.
36. O conto se inicia quando um marinheiro compra uma garrafa estranha, com poderes mágicos diabólicos. A garrafa só podia ser vendida (ou comprada) por um preço menor do que a compra (ou venda), e poderia satisfazer todos os desejos de seu dono, exceto impedir-lhe a morte. Se o dono da garrafa morresse com ela, sua alma se consumiria no inferno. Se o dono vendesse a garrafa por um preço igual ou superior ao da compra, ou não informasse o comprador de todas as condições de aquisição, uso, posse e revenda, a garrafa retornaria automaticamente para suas mãos, onde quer que ele estivesse. O marinheiro adquire a garrafa, faz-lhe logo os pedidos de riqueza, e vende-a a um amigo, livrando-se dela por causa da sensação de infelicidade proveniente do medo do inferno. E constata que a garrafa satisfazia os desejos às custas dos bens e da vida de entes queridos ou parentes próximos. Pouco depois, tendo caído doente, o marinheiro volta a procurar a garrafa para que lhe devolva a saúde, e encontra-a, depois de muita cansa e esforço, a um preço extremamente baixo, o que

dificultaria sua venda, já que o seu novo comprador teria que vendê-la a um preço ainda mais baixo. Finalmente, a garrafa acaba nas mãos de um bêbado que se recusa a desfazer-se dela e morre com ela. O conto termina quando alguém procura vender a garrafa maldita em outro lugar distante e por um preço elevadíssimo, a um homem extremamente rico. Estava iniciado o novo ciclo da garrafa.

A morte do bêbado, na posse da garrafa, representa o fim da narrativa. O que se segue (a nova venda da garrafa) é alheio à narrativa, porque, formalmente, designa um novo ciclo e, conseqüentemente, uma nova narrativa. O exemplo ilustra uma segunda possibilidade da coda, que não é característica da narrativa circular: a coda de uma narrativa pode servir de orientação a uma nova narrativa. O romance de Mark Twain, "Huckleberry Finn", começa pela coda de "Tom Sawyer":

"Nada devem saber a meu respeito, a não ser que tenham lido um livro intitulado "Aventuras de Tom Sawyer"; mas isso pouco importa. Esse livro foi escrito pelo senhor Mark Twain, que, dum modo geral, contou a verdade. Por vezes exagerou, mas quase sempre disse a verdade. Não interessa. Nunca encontrei pessoa que não mentisse de vez em quando, a não ser a tia Polly, ou a viúva, ou talvez a Mary. A tia Polly — que é tia do Tom —, a Mary e a viúva Douglas aparecem todas naquele livro, onde se diz a verdade por inteiro, afóra alguns exageros, conforme disse."

"Ora, é assim que o livro finda: Tom e eu

descobrimos o dinheiro que os ladrões haviam ocultado na caverna, e isso tornou-nos ricos. Cada um de nós ficou com seis mil dólares — tudo em ouro. Que deslumbramento, ver tanto dinheiro amontoado!"

"Ora, o juiz Thatcher encarregou-se de o pôr a render, e cabia-nos, a cada um, um dólar por dia durante toda a roda do ano — mal sabendo nós como o gastar. A viúva Douglas adotou-me como filho, e afirmava que havia de me civilizar; mas era aborrecido viver continuamente em casa dela, pois era toda cheia de cuidados e ordem em tudo; por isso, quando estava já farto daquilo, escapuli-me."

(TWAINE, Mark. Aventuras de Huckleberry Finn — trad. de Ricardo A. Fernandes —. Lisboa, Portugália, s/d.)

37. "The coda can thus be seen as one means of solving the problem of indicating the end of a 'turn' at speaking. As Harvey Sacks has pointed out, a sentence is an optimal unit for the utterance, in that the listener's syntactic competence is employed in a double sense — to let him know when the sentence is complete and also when it is his turn to talk. Narratives require other means for the narrator to signal the fact that he is beginning a long series of sentences which will form one 'turn' and to mark the end of that sequence. Many of the devices we have been discussing here are best understood in terms of how the speaker and the listener let each

other know whose turn it is to talk. Traditional folk tales and fairy tales have fixed formulas for personal narratives. It can also be said that a good coda provides more than a mechanical solution for the sequencing problem: it leaves the listener with a feeling of satisfaction and completeness that have been rounded off and accounted for." (LABOV, 1972, p. 266 - nota de rodapé.)

38. Para Sapir, "toda língua já é em si mesma uma arte coletiva de expressão". (Sapir, o.c., p. 220.)
39. id.ib. p. 219.
40. id.ib. p. 222.
41. id. ib. p. 222.
42. id. ib. p. 223.



A P E N D I C E

(Antologia das narrativas orais que compõem o "corpus" deste trabalho.)

CONVENÇÕES:

1. As cláusulas entre parênteses, não numeradas, indicam a intervenção do entrevistador.
2. As palavras entre parênteses, precedidas do sinal de igualdade, reproduzem, em ortografia oficial, a palavra ou palavras à esquerda, com intenção de orientar o leitor para a compreensão do texto. Exemplo: arma (= alma).
3. Os asteriscos triplos (***) indicam uma lacuna na transcrição, provocada por ruído na gravação.
4. As palavras incluídas entre barras (/ /) correspondem a lacunas na transcrição, preenchidas pelo observador como sendo prováveis prolações do informante.

1. NARRATIVA VICÁRIA

(Como você viaja muito por aí, nunca aconteceu de alguém tentar assaltá-lo?)

Nunca,	1
porque, primeiramente, eu nunca dei carona de carro, entende?	2
Carona assim... é difícil eu dar carona.	3
E quando eu ando, quando eu viajo, eu viajo durante o dia.	4
Chegô seis horas, a primeira cidade que eu vejo, eu encosto,	6
paro num hotel,	7
mesmo que eu tenha que trabalhar à noite.	8
É perigoso, podê dar um negócio qualqué no carro ali.	9
(e ter que ficar na estrada...)	
que nem aconteceu com um colega meu.	10
Ele fazia o Sul de Minas, entre Lavras e Varginha.	11
Ele trabalhava.	12
Sabe aqueles carros da Confiança, que entrega doce, vende e recebe?	13
Ele vinha vindo...	14
era um tipo fogão.	15
Vinha vindo,	16
quando um carro na frente assim... ele viu um cara abaixado, a cabeça, fazendo uma coisa qualqué, parado, pedindo socorro.	17
Ele parou.	18
Era umas seis e meia da tarde.	19
Quando ele desceu do carro lá, que ele foi levá um farolete pra pessoa,	20

o outro encostou um revolve nele.	21
Aí apareceu três,	22
tomaram o dinheiro dele	23
e começaram a brincá com ele ainda assim: "Vamo dá um tiro nele! Vamo dá uma facada!"	24
O *** subia e descia.	25
"Pelo amor de Deus! Leva o dinheiro. Tenho quatro, cinco filhos." E ele justificou assim.	26
Aí, quando foram embora, deram dois tiro no farol do carro.	27
Já tava de noite,	28
ele teve que dormir na estrada.	29
Ele me contou esse caso lá no hotel.	30
Depois desse caso resolvi nunca mais viajá à noite.	31



2A. O FOGO NO POSTO DE GASOLINA

Até dei três tombo em caminhão,	1
um antes de entrá na companhia de gasolina.	2
Esse fogo lá, quando pegô fogo, mas quando pegô fogo no posto,	3
e eu sozinho ali com um saco de estopa eu paguei o fogo,	4
todo mundo ficou admirado, que num era possive,	5
e me chamaro de feiticero, mandinguero, porque ne- nhum bombero apagava aquele fogo.	6
(Como foi que pegou fogo?)	
Que eu... bom... o lavador do posto é... ficava nos fundos,	7
e passava pelo corredor, né?,	8
e tinha a boca de gasolina assim.	9
E eu tava descarregano gasolina.	10
Agora o gás da gasolina num... num sobe.	11
Ele é pesado, ele vai pelo chão, assim.	12
E então o vento estava soprando pelo... fundo da garage, né?	13
E, então, lá... chegô lá uns vinte metro longe.	14
O... um senhor que foi 'buscá um jipe, um fazen- dero, acendeu um cigarro, né?	15
Acendeu o cigarro e aquele gás.	16
Eu vi que o fogo vinha vindo... azul.	17
Eu falei: Fausto!	18a
— O dono do posto tava cum braço quebrado, né? —	19
Fausto! Fogo!	18b

2B. SEGUNDA VERSÃO DA MESMA NARRATIVA

Quando foi nesse ano mesmo, em setembro, outubro,
 mais ou menos — não me lembro bem da data —,
 eu tô descarregano gasolina em Casa Branca, né? 1
O posto ficava na frente, 2
o lavador no fundo; 3
e o corredor, assim, que passava... e... muito estrej
 to, né?, muro de lado a lado. 4
Tava descarregano gasolina ali... 5
De repente, veio um fogo lá... lá do lavador, sabe? 6
Um senhor lá acendeu o cigarro 7
e o fogo veio. 8
E eu gritei: Fausto! 9
Ele, com o braço quebrado, saiu correndo; 10
 pegou filho e mulher e fôro pra lá. 11
E eu fiquei ali, no meio do fogo. 12
Aquela labareda, sabe? Aí uns cinco metros pra cima,
 né? Sssuuu! 13
Eu fiquei meio ali. 14
Eu olhei assim de lado, 15
vi um tanque de água lá, um saco daqueles grande de
 apanhá café, de antigamente. 16
Eu molhei lá 17
e vim. 18
Eu consegui apagá o fogo. 19
Acho que nem bombeiro na hora, assim, num podia
 apagá. 20
E eu consegui. 21
Mas num sei como eu consegui. 22

O pessoal lá na outra banda falou: "Chi! Esse motorista é feiticero, é mardinguero, porque num é possible apagar um fogo desse tão...
tão de repente assim." 23

E não pegou fogo no carro tanque. 24

Se... se pegasse ia morrer todo mundo, 25

que aí dava explosão, né? 26

E eu fiquei ali no meio do pessoal, e coisa e tal. 27

Bom... conclusão: terminei, recebi o cheque, fui
no bar, tomei um café. 28

Aí vim embora. 29



3. O CARONISTA

(Ó Seu Antônio, o senhor nunca foi assaltado por um ladrão assim não, nessas viagens?)

Não.	1
Assaltado, não.	2
Mas fui ameaçado.	3
Em Poso Alegre.	4
Em Poso Alegre, naquele tempo, era... muito duro, né?	5
O asfalto era até Migi-Mirim,	6
depois pegava terra, Lindóia, Termas de Lindóia, Monte Sião, Oro Fino, Borda da Mata, Pouso Alegre.	7
Tudo terra.	8
Duzentos e dez quilômetros de Campinas a Pouso Alegre.	9
Eu tava descarregando meu carro no João V..., que era comissário de Polícia.	10
E o Toninho, casado com a filha dele, o genro, era agente da Chevrolet.	11
Enton tinha um posto de gasolina Shell.	12
Tava... Cheguei lá às quat'e meia da tarde, e tava descarregando.	13 14
Sempre dá uns quarenta minuto para descarregar, porque tem... levava... levava três tipos de combustíveis, né?	15
Levava gasolina azul, mil litro. Dois mil litro de óleo Diesel e cinco mil litro de gasolina comum.	16
Tava descarregando.	17
E... eu percebi uma pessoa lá mei diferente, lá, né? Mei longe, assim.	18
Mas num liguei.	19

Aí vimembora.	41
Quando estô quase no fim da refeição, chega o moço lá bem vestido, bem trajado, né?, com uma pastinha... na mão.	42
Ele falou: "Ó, aquele caminhão, o tanque, é seu, moço?"	43
"É, sim, sinhô."	44
"Vai pra Campinas?"	45
Falei assim: "Vô, perfeitamente, pois eu moro lá."	46
"Eu vou pra Campinas. O sinhô não qué me dá uma carona?"	47
Falei assim: "Eu não posso."	48
"Sabe por que? Eu vim de Aparecida do Norte"	49a
— Aparecida do Norte pra i pra Poso Alegre pra vim pra Campinas, uma coisa mei assim —.	49b
Eu falei assim: "Não posso levá passageiro assim, nem nada, porque a companhia não permite."	50
"Ah! mas o sinhô faz um favô, porque tenho uns parentes que mora em Campinas, e eu fiquei de i lá, o ônibus foi embora, e não tem mais ônibus. E é só amanhã."	51
O garçon veio lá,	52
e eu falei: "Quanto é?"	53
Ele falou (naquele tempo, né?): "Dezoito cruzeiros!"	54
Ele põe a mão no bolso,	55
pega uma nota de vinte,	56
e dá pro rapaz.	57
Inda falou assim: "Fique com o troco."	58
Eu disse: "Não, mas eu não... Eu tenho que pagá. Eu tenho dinheiro pra pagá isso."	59
"Não, não, tal. Eu vô com o sinhô mesmo" — falando assim, né?	60

Eu fiquei meio ressabiado, né?	61
Disse: "Bom."	62
Ele era mais franzino do que eu, né?	63
Perto de mim, só se pagá uma faca e me tacá, né?	64
"Mas se ele me ameaçá assim, eu chacoalho ele" — pensei comigo.	65
Falei: "Então, vamos. Seja o que Deus quisé." — comigo, né? no meu pensamento.	66
Eu tenho um negócio de... de Nossa Senhora Apare- cida, né, benzida lá, né?	67
Ela que me deu.	68
Sempre ela viajô comigo.	69
Então já peço, né?	70
Faço minha oração no íntimo.	71
Faço minha oração, e...	72
Saí conversando assim,	73
ele... ali, falando comigo: "Transporte longe, ga- solina é perigoso."	74
Disse: "É perigoso mesmo. Todo serviço é perigoso, não só gasolina. Onde tá o home tá o perigo."	75
Falei com ele, né?	76
Cheguei assim, uns dez quilômetro, que toda cida- de, o que a gente vê primeiro é a capela de... uma igreja, uma cruz.	77
Lá tem uma lâmpada.	78
Apareceu lá em cima... a torre, lá, a cupa da igre- ja, e logo a cidade.	79
Falou assim: "Que cidade é essa aí?"	80
— quer dizer, ele ainda não conhecia ali.	81
Que diabo é isso? Ele ainda não conhece aqui?	82
Eu disse: "É Borda da Mata."	83
Fui tocando.	84

Quando passei Borda da Mata, ele ficou assim:	
"Motorista leva muito dinheiro."	85
Falei assim: "Não, sinhô. Levo cheque visado."	86
Aí já fiquei com medo do homem, sabe?	87
Tocando, tocando, tocando.	88
Eu fiquei ressabiado: é o home que ach- que ele vai me assartá aqui, sabe? E eu não tenho di- nheiro nenhum. Tenho uma quirelas no bolso aqui, né?	89
Ele falou: "Que cidade vem agora?"	90
Disse: "Agora é Oro Fino."	91
Já era quase onze horas da noite, sabe?	92
"Que estrada muito ruim, o sinhô não anda, não rende." E ele...	93
Eu falei: "Escuta, onde é que seus parentes mora em Campinas?"	94
Ele titubeou, não sôbe falá o bairro: "Sabe, você... isso aqui... e tá."	95
Agora Oro Fino, tocando lá, metendo o pau no ca- minhão, depressa, saculá, pa deixá o nego meio tonto lá dento.	97
Cheguei assim em Oro Fino, sabe?	98
Logo tem o Posto Texaco, né?	99
E o Flávio então falô assim pra mim: "Ué, Antônio, cê... já tá vortando? Cê não ficô lá pra dormir?"	100
Falei assim: "Não, eu quero vim cedo, ô Flávio. Mas acho que vô dormir aqui, agora."	101
"É bom, descansa. É quase meia noite."	102
Falei assim: "Eu vô dormir aqui mesmo."	103
Aí eu falei pro cara: "Escuta: aqui embaixo tem uma estação da Ferrovia Rede Férrea Mineira, e tem um hotel. Nói vamos dormi lá."	104

- "Ah, o sinhô não devia, não ia fazê isso, eu preciso i prá Campinas." 105
- "Ah! Tome um táxi, uai!" 106
- "É, mas eu também tô sem dinheiro; o que eu tinha paguei a sua janta." 107
- "Eu não mandei o sinhô pagá." 108
- Mas ponho a mão no bolso: 109
- "Tá aqui os seu vinte cruzeiro, né? e coisa." 110
- Discuti com ele: "Olhe, moço. Vamos fazê o seguinte: Aqui embaixo tem hotel. Eu vô dormir lá. O sinhô desce lá, eu lhe pago a cama pro sinhô." 111
- E desci com o caminhão. 112
- Eu fiz a vorta lá embaixo, 113
- subi a outra rua, 114
- peguei a estrada de Monte Sião, 115
- e vim embora. 116
- Foi assim que eu larguei o home lá. 117
- Não fui assaltado, mas eu tinha um... um, sabe?,
um pensamento que é... é que tava preparado
ali, né? 118
- Então, eu... foi o único caso que me aconteceu. 119



4. DONA MARIA E O LADRÃO

(Como é que a senhora resolveu vim pra cá?)

Na casa do... dotô João... S.M.... ah!... depois
eu fui agredida dum ladrão lá na casa 1
e... abalou os nervos. 2

(Como que foi?)

Ah! Foi às cinco horas da manhã. 3
Eu... ele tirô... 4
O dotô João tinha me pedido que era pra fazê
café pra ele... pra ele i pro departamento. 5
E eu levantei... 6
Condo levantei, era vinte pras quatro. 7
E eu entrei no banheiro — no meu banheiro. 8
E era pequenininho. Era pequenininho o banheiro. 9
Condo eu entrei, assim qu'eu vi a parede, tava
tudo sujo, o chão tudo sujo assim. 10
E eu oiei, 11
falei: "Mas, será possive que entrô gato aqui?" 12
Aí, condo oiei, fiquei oiando assim. 13
Ah! Eu escutei aquela conversa forte, atrás de
mim, assim, na porta: "Me dá a chave!" 14
E eu tava com a chave nesta mão aqui, ó. Chave da
porta da cozinha. 15
E eu tava com a chave na mão. 16
Falou assim: "Passe a chave pra cá!" 17
Qu'eu oiei assim, falei: "Nossa Senhora!" 18
Ele falou: "Não grite. Não dê alarme, proque se
dé alarme, é pilhor pra você." 19
Aí eu fiquei de pé, oiando assim... 20
E ele falou: "Não grite, hein? Não grite." 21

Eu, aqui... eu olava assim, 22
 via ele tão direitinho assim qu'eu sei direitinho
 como é que tava vestido. Ele tava vestido com...
 um moço vestido com um terno cinza assim bem cla
 rinho, uma camisa branquinha, uma gravata cin-
 za-escuro. 23

E... e ele, bem com o rosto assim no meu ombro
 assim. 24

E eu falei: "Nossa Senhora!" 25

Aí, eu... Tive uma hora qu'eu pensei, falei: "Deus,
 põe minha arma (= alma) num bom lugar, proque
 agora... eu des... despeço do mundo." 26

Condo eu falei assim, mas eu acho que até fastei
 a cabeça pra trás, viu? 27

Mas dei um grito tão forte, que acordô o dotô
 João, D. Herminia, que tava dormindo em cima, 28a
 que era casa de dois andar, e a vidraça fechada, 29
 e acordei os vizinhos dos dois lado, assim. 28b

E acudiro tudo no mesmo tempo. 30

Condo dotô João pegou a... a vidraça, que ele le-
 vantou assim, os vidro bateu tudo lá no chão. 31

Aí, o ladrão afastou assim pa oiá o que tava se
 passando lá. 32

E eu enfiei embaixo do braço dele para passá pra
 fora. 33

Condo enfiei embaixo do braço dele, eu acho qu'eu
 esbarrei. 34

Ele tava com as duas mãos assim, no portal do...
 da porta. 35

E eu esbarrei naquilo. 36

Na certinha um... um... passei a mão v... o braço
 num punhal que tava na mão dele. 37

- Cortou daqui até aqui, ó: aqui. 38
- Aí, condo o dotô João desceu corren... e ele, ele
nessa hora ele correu, 39
- correu só lá de fora, na rua, berando a cargada. 40
- Tava dentro dum carro mais quatro. 41
- Eles eram cinco. 42
- Aí, ó... o dotô João perguntô: "Aí, o que aconte-
ceu com a senhora?" 43
- Aí eu falei: "Não aconteceu nada. Só qu'eu vi um
home estranho aqui. Me cercô na porta do ba-
nhero." 44
- Aí ele falou: "Não, mas e esse sangue que tá na sua
mão?" 45
- Condo eu oiei assim, tava aquela poça de sangue no
chão, assim onde eu tava com a mão empendurada." 46
- E eu não vi que tinha cortado. 47
- (Na hora não sentiu, né?)
- Na hora, não senti. 48
- Ah! mas depois, quando foi dando ali pras oito e
meia, eu fui bambeando, 49
- eu fui adormecendo o corpo tudo. 50
- E eu comecei a inchá, inchá as mão, inchá os pé,
inchá o rosto. 51
- E eu fiquei como uma bolha d'água, que os nervos
abalô tudo. 52
- O susto foi muito forte. 53
- Aí, depois que... de lá qu'eu fui pra Járis (= Ja-
les), porque o médico mandô qu'eu fosse pum lu-
gá que tivesse arvr' grande, muita arvre, bas-

tante arvre, pra mim ficá embaixo durante o dia, embaixo daquelas arvres.	54
Aí, em quinze dia desinchei,	55
desinchei,	56
fiquei boa.	57
Aí, minha família não quis deixá mais eu vortá prá lá.	58



5. BANCANDO O POLICIAL

Qué que eu conte uma que eu banquei o polícia mais?	1
Isso foi triste...	2
Eu fui... aqui tinha um barbero.	3
Chama-se Trime.	4
Morava ali naquela rua do cinema, era Paissandu, né?	5
Intão, eu cheguei lá e tinha um minero.	6
Chamava o minero pobre, né?	7
Intão, eu era o rico, ele era o pobre.	8
Intão, ele tava cum cachinê verde.	9
Eu olhei assim... fumaça!	10
Tava cheia a barbearia, jogando vinte e um.	11
Eu falei: "Ah, eu vô procurá a turma e vô bancá a polícia."	12
Chamei o Carola, o Sirvestrinho, Junzinho Garcia, Beve da Milagre,	13a
— esse ocês num conheceu, morava aqui —	14
Henrique Tratangelo, Arnardo.	13b
Formamos um batalhão.	15
E o Sirvestrinho, o Sirvestrinho é parente desse... o Tim Lagui, aí.	13c
Sirvestrinho fazia...	16
Intão nós fumo marchando.	17
Chegamos na casa em frente da barbearia, eu digo: "Sergento, por aqui! Fulano, entra para lá!"	18 19
Aquilo foi uma correria... uma quebradera di ca- sa...	20
Vierum para aqui nesta rua,	21
machucarum gente...	22
entraram na caso do Efori,	23
queriam matá o pessoar do quintar,	24

6. ESTOURO DA BOIADA

(Alguma vez o sr. levou boiada assim, deu... lhe aconteceu de dar temporal forte... o boi... houve alguma vez assim, o senhor muitas vezes, o senhor já levou boiada, né?)

Levei. 1

(Então, não houve, nunca houve estouro da boiada, assim?)

Mais nós levava embarcado. 2

Nóis embarcava lá em Minas, 3

passava aqui em Campinas. 4

Em Marília, lá pro lado de Botucatu, pegava a Sorocabana. 5

Mai uma veiz lá em... lá em Campo Belo estorô uma boiada nossa, lá. 6

Nossa! 7

Otra parte nós posô na bera do rio, 8

uma parte ca... caiu nágua, nessa represa lá do... que tem lá. 9

Uma parte caiu nágua, 10

travessô pa trais. 11

Deu um trabaio pa nóis achá. 12

Esparramô. 13

Ih! Viage dá muitas peripécia, né? 14



7. O ÔNIBUS

Agora, a do ônibus:	1
nós morava num lugar pequeno, perto de uma cidade,	
e eu vinha todos os dias pra arrumá leite.	2
E uma... tava dando uma garoinha,	3
e eles tavam fazendo asfalto.	4
Aí, o ônibus tinha que dá uma voltinha.	5
E nessa volta que ele deu assim, que ele deu de	
fazê essa volta assim, ele tombô conosco.	6
Ele tombô,	7
e todo mundo gritô por Nossa Senhora.	8
E ele voltô,	9
ficô no mesmo lugar.	10
A essa hora o motorista parô	11
e falô: "Olha, gente, nós recebemo uma graça	
muito grande, porque era pra tê morrido	
todo mundo."	12
Do que eu me lembro é isso.	13



8. O SEGUNDO MARIDO DE DONA FLOR

(Como é que a senhora conheceu ele?)

Esse minero?	1
Eu fui panhá algodão cuma turma de pessoas.	2
E ele era... o algodão era deles.	3
E ele ficô gostando de mim.	4
E eu num queria de jeito nenhum.	5
E ele falou comigo... falô?	6
A família dele falava comigo, porque ele também num falava comigo.	7
Quem falava era os sobrinhos, as sobrinhas, que eu tinha bastante, as cunhadas que falavam muito comigo.	8
Eu num quis,	9
nunca queria.	10
E ele então começô a dizê que ia bebê formicida, que ia se jogar debaixo do trem.	11
Começô a falá um milhão de besteira.	12
Então a mãe dele vai falá comigo.	13
A mãe dele falô comigo,	14
mas ela num falô pra mim me casar com o filho dela.	15
Ela falô pra mim aceitá ele como um namorado, pra mim desiludi-lo, pra mim fazê bastante desaforo e tudo, pra desiludi-lo.	16
Num falô pra mim casá com ele.	17
Falô: "oh, você num gosta do meu filho, tá certo. A gente num é obrigado a gostar. Mas eu quero que você converse com ele."	18

Porque eu num dava oportunidade, porque eu tinha medo dos meus pais, né? Então num dava oportunidade.	19
Ela falou assim: "oh, você dá uma oportunidade pra ele, e tal, dá... E faz bastante desaforo pra que ele se disiluda por si, porque senão ele ainda vai fazer uma besteira e tal, e você vai ficá com remorso, e depois você já tem seus filho e tal."	20
"Tá bão."	21
Então eu conversei com a minha mãe e aceitei.	22
Minha mãe falou que podia, e eu aceitei.	23
Minha mãe falou que podia, e eu aceitei.	24
Mas aceitei pra essas condições, não pra casamento.	25
Acontece que quanto mais desaforo eu fazia, mais o mineiro agarrava.	26
Quanto mais desaforo eu fazia, mais o mineiro agarrava.	27
Num tinha remédio mesmo.	28
Aí, então, quando eu vi que num tinha remédio mesmo, eu cheguei perto de minha mãe.	29
Eu falei pra minha mãe: "Olha, mãe, eu vou mandar esse cara caçar sapo. Se ele quiser beber formicida, que bebe. O que que eu tenho com isso? Se ele quiser entrar embaixo do trem, que entre. Agora eu só obrigado..."	30
Porque eu achava ele feio.	31
Eu achava ele jacu, sabe?	32
Eu não tinha um pingo de simpatia por ele.	33
	34

Eu achava ele a coisa mais triste, a pior coisa que podia na minha vida, eu achava.	35
Aí eu falei pra...	36a
Ele tinha um gogó danado, sabe?	37
E eu sempre tive raiva de gogó.	38
Num gosto de gente que tem gogó.	39
Gogó quer dizer falar. Não é tê isso aqui ressal- tado, não, sabe? Só de contar papo.	40
Então eu falei pra minha mãe: "Eu não suporto esse cara. Se ele quiser beber formicida, que beba. Se ele quiser jogá debaixo do trem, que se jogue, mas eu não quero nada com ele."	36b
A... a... a engraçadinha da minha mãe, que nunca me deu uma dentro mesmo, só sempre me judiô, então ela resolveu	41
e falô.	42
Disse assim pra mim: "É, muito bonito! Uma mulher casada, largada do marido, andá por aí com esse marmanjo, conversa... conversa prá cá... e agora diz que num vai casar. Ce tá pen- sando que nós somo o quê?"	43
Eu falei: "Olha, a senhora qué sabê duma coisa? Quem largô de um, larga de dois, larga de três, larga de dez. Eu vou casá, cabô!"	44
Falei cum ele,	45
casamu,	46
acabô.	47
Mas casamu porque minha mãe achô que a gente *** que ia ficá, assim, sabe?	48
Então casei.	49
E graças a Deus que, quando eu casei, eu num fi- quei com antipatia dele, com nojo.	50

Eu pensava que, quando eu casasse, que eu num /ia/ aguentar de ver ele de perto de mim.	51
Mas, graças a Deus, num aconteceu isso.	52
Eu me senti muito bem e tudo,	53
mas ele num quis saber de trabalhá,	54
e então eu tive que largá de novo.	55
Porque falei: "Ó, eu num sustento macho de jeito nenhum."	56
Falei: "Não, eu trabalho pra manter os filhos, mas pra sustentar macho, num trabalho de jeito nenhum."	57
E peguei mandei ele andá.	58
Mas eu morei dois anos com ele.	59
Dois anos pelejando.	60
Inclusive arrumei serviço do Estado pra ele, e ele num quis de jeito nenhum,	61 62
mas ele me deixô num estado tremendo de nervoso.	63
Eu andava na rua que o pessoal ouvia meus nervos, porque, quando a gente andava assim, um ner- vo esbarrava no outro, tenso do jeito que estava, e fazia barulho.	64
Morria de vergonha de saí na rua.	65
Se minha mãe pedisse alguma coisa, ah, meu Deus, eu ia chorando de vergonha de fazer compra de tão... tanto que eles faziam barulho.	66



9. A PELINHA DE PIPOCA

A menina é... mais... já é diferente, porque a me- nina é filha de outro pai, né?	1
tem um outro gênio e tudo.	2
Mas a menina é uma menina inteligente, também, é interessera.	3 4
Ela já... ela fez 12 anos agora em agosto, dia 27 de agosto ela fez 12 anos.	5 6
Já está... já está quase na terceira série, porque as notas já promete terceira série, quer di- zer que tá progredindo.	7
Só que ela... eu num sei como aquela menina pro- grediu. Porque ela tem um problema desde um aninho de idade de uma pele de pipoca, nas vias pulmonares.	8
Minha filha tem dado um trabalho tremendo, porque às vezes ela está brincando, alguém faz ela ri muito, a pele de pipoca muda de lugar, ela já fica roxinha	9 10 11
tem que catá, tem que dá uns tapinha nas costas, vê se... é... dá um xaropizinho, uma coisa assim, pra que ela mude de lugar, pra que volte ao normal outra vez.	12 13 14
Às vezes passa a noite inteirinha, aí dá um trabalho tremendo.	15 16
Desde... desde um aninho de idade ela me dá esse trabalho.	17
E assim mesmo ela tá progredindo.	18
Eu acho que... isto também é bastante interes- sante.	19

(Conte como foi o caso da pelinha de pipoca.)

Chegou uma colega nossa que veio...	20a
eu tava fazendo pipoca...	21
e chegou uma colega nossa que veio convidá pra	
casamento.	20b
E eu... e ela já estava começando andá.	22
E ela... e eu peguei, tirei as pipocas bonitas	
assim,	23
e coloquei aquele restolho lá, com a panelinha	
lá no chão, na beira do fogão, assim, sabe?	24
E fui atendê.	25
Nisso que eu fui atendê, minina, a minina quis...	
quis descê, quis descê, quis descê, quis descê.	26
Eu num sabia porque ela queria descê,	27
mas era porque ela tinha visto eu pôr a pi... pôr	
a panela lá.	28
Mas eu nem liguei um fato com o outro, sabe?	29
Ela se interessou em i lá comê pipoca, é claro,	
né?	30
Só falá num sabia, né?	31
Mais se esforçô pra descê.	32
Eu deixei.	33
Deixei	34
e fui...	35a
continuei	36
e fui atendê.	35b
Quando eu voltei, ela já estava engasgada.	37
*** e eu... e cato essa minina, e pelejo,	38
e bato nas costa,	39
e faiz uma coisa,	40
e faiz outra, nada.	41

Fui, fui pro médico. 42

Cheguei lá no médico, 43

o médico disse: "Olha, dona F..., eu vou tirá a
 chapa da minina, porque as mães, se
 a gente não fizé isso, as mães
 acha que é poco caso,
 que a gente tá fazendo poco caso,
 mas celulose não dá em chapa,
 mais eu vô tirá." 44

Pegô, botô a minina lá pra tirá chapa de tudo
 quanto foi jeito, 45

mais não deu mesmo, 46

não deu nada. 47

E ele falô pra mim: "Ó, dona F..., a senhora vai
 passá...
 essa minina vai tê crises como bron-
 quite.
 A senhora não dê remédios de bronquite,
 porque só afeta a minina,
 não vai adiantá nada.
 A senhora dê Ipecopã e Tetrex.
 Desse a senhora não dá muito.
 Quanto menos a senhora pudé dar, melhor.
 Mais dê Tetrex porque cada vez que ela
 muda de lugar, ela vai fazê uma infecção.
 Cada vez... cada vez que ela muda de
 lugar, ela vai formar uma infecção.
 E a senhora dá então.
 Mas a senhora dê o menos possível.
 Quando a senhora vê que resolveu a ques-
 tâ, muito bem.

E a senhora vai tê esse trabalho até que ela tenha 14 anos, porque antes dos 14 anos nós não poderemos... não poderemos operar a não ser em caso de vida ou morte. Se caso a senhora vê que ela tá ficando roxa, gelando, então a senhora traz aqui, a gente opera imediatamente. A gente já sabe o que é, então, a gente opera. Mas pra operá, nós temos que aplicá uma injeção. Essa injeção vai coagular onde está o... o estorvo. Então a gente vai operar ali. Mas esta injeção só é recomendada depois dos 14 anos, ou em caso de vida ou morte."

Então nós estamos esperando ela fazer 14 anos. 48
 Só que agora não está dando quase crises, não. 49
 Mas ainda dá de vez em quando, mas crises leves. 50
 Agora o médico... 51
 Acho que assim como a crise diminui bastante, como também quase não dá trabalho mais. 52a
 Ele achô que talvez ela tenha expelido, 53
 e agora tenha ficado só... é... o organismo que ficou muito ressentido que até ele voltar ao normal... porque quase 11 anos de... de sofrimento é muita coisa, né? 52b
 52c

Então ele acha que vai demorá um pouquinho pra voltar ao normal.	54
Ele disse que acha que daqui até os 14 anos que dá pra mostrar se precisa ou não operar.	55
Eu acredito que num precisa, porque ela num tem mais crises, que nem ela tinha.	56
Ela ficava pretinha, pretinha que nem um carvão.	57
E às vezes passava.	58
Às vezes, tinha veiz dela passá quase uma semana ruim.	59
Eu... eu precisei de saí do emprego.	60
Eu trabalhava de empregada doméstica.	61
Eu precisei de saí do emprego por causa dela.	62
Passei uma vidinha bem apertadinha.	63
Passá a vida toda ali, segurando uma minina: ela num podia deitá, sabe?	64
Então, se ela num podia deitá, eu também num podia deitá, né?	65
Então eu passava semana inteirinha com ela sentada aqui, ca cabecinha aqui,	66
eu botava qualqué coisa aqui,	67
eu deitava aqui,	68
ela ficava aqui, sentadinha aqui, com a cabecinha aqui, assim.	69
Ela num podia nem virá a cabecinha.	70
Uma vidinha bem... bem... Deu bem... uma... uma boa história.	71



E tava o cara do violão, da sanfona.	23
O Miro falô: "Vamo dá uma volta no quintal, vamo vê cumo é que é esse negócio."	24
"Tá bom..."	25
Ficô olhando...	26
Então, quando nós fomo entrá de novo po baile, Miro falô: "Pera um pouquinho, num vá entrá ainda!"	27
E pegô uma cavadera que tava na horta assim,	28
e jogô em cima da casa, sabe? Vuup!	29
E jogô assim.	30
Então, qué dizê, até a cavadera fazê isso aqui, nóis entramo, né?	31
Deu certo dela (= de ela) dá esse tempo, né?, nóis entramo.	32
E aquilo deu uma... Bum! Uma batida tremenda.	33
Então eu entrei.	34
No que eu entrei, caiu.	35
E caiu justamente em cima -- porque o telhado era baxo -- onde os músico tavam tocando.	36
Aquilo, o rapai largô o violão	37
e saiu di comprido, assim.	38
Otro: "Vai caí, vai caí, vai dispencá!"	39
O home falô: "Caí o quê? Qui vai caí?"	40
"O telhado estralô!"	41
"Caí o quê? Esse telhado é novo, rapai."	42
Aquela confusão!	43
Deu um estralo de arreventá!	44
O home foi lá fora: "Acho que foi um cafajeste que jogô argum macaco lá em cima."	45
Se fosse um macaco caía a casa, né?	46
Sei dizê qu'eu num guentava, viu?	47

Daf eu comecei ri.	48
E o Miro, cínico, né: "O que foi? O que aconte- ceu? Onde se viu estralá assim?"	49
Olha: no fim, viu?, continua o baile, continua o baile.	50 51
E num discunfiarum que foi o Miro, senão, Deus me livre!	52
E os cara tocava, o cara do violão tocava e olhava pra cima.	53 54 55
Eles tavum cum... discunfiando que ia caí a casa...	56
Sei dizê que foi um... uma nota, viu?	57



11. A MULHER DO SOCO FORTE

Um dia, tava chovendo, e eu tava tomando conta
da menina pequena. 1

E... e... o chefe... hove quarqué coisa com ele
lá pra rua. 2

E ele então chegô nervoso, né? 3

Nisso que ele entrô... E eu fui saindo coa me-
nina no braço... direito. 4

E... é... é... então ele veio estapeando a me-
nina assim, batendo pra cabeça, pro rosto,
pra todo lado, 5

E eu olhei pra ele assim, 6

falei pra ele: "Mas que coisa! O que aconteceu?
O que foi?" 7

"É porque a senhora dexô a menina pô a mão na
lâmpada, naquela artura. Aí, isso aí...
Deixô a menina pô a mão na lâmpada! 8

Falei: "Mas como? Pois a lâmpada é arts, como
que... que a menina vai pôr a mão?" 9

"Ah, eu vô... vô batê nela outra vez." 10

Como ele falô assim, peguei ele pro peito da ca-
misa assim, 11

e dei um chacoalhão nele. 12

Levei ele pra lá, 13

trusse ele pra cá. 14

Condo eu soltei ele, ele foi duma veiz: 15

espichô lá. 16

Se ele bate coa cabeça na es... na quina dum
guarda-ropa, ele tava morto. 17

E eu... ainda que é coa mão esquerda. 18

Se fosse coa mão direita, acho que eu tinha ma-

tado. 19

(A senhora não é mole, não, hein?)

Bom, aí eu... ele ficô deitado, 20
 e eu anton deixei a menina em pé. 21
 Deixei a menina de pé, assim, 22
 e convidei ele: "Vamo, levanta e vem, porque
 agora... agora, o negócio é... agora o
 negócio é... pegar certo. Levanta e vem,
 faz favor." 23
 Aí num levantô, não. 24
 Ficô quieto. 25
 Bom, aí, depois... eu peguei a menina, 26
 e descí pro meu quarto. 27
 E a ... D. Manuela, que era tia dele, chegô 28
 e abriu a porta devagarinho, assim, 29
 falô: "Cadê a Maria com a menina, Cesso?" 30
 Aí ele falou assim: "Não sei, tá por aí." 31
 Aí ela procurô, 32
 não encontrô, 33
 foi embora pra casa dela. 34
 A Ana Isaber chegô do colégio, 35
 perguntô pra ele: "Quedê a D. Maria com a menina?" 36
 E o Cesso: "Aí deve tá por aí. Óia, pro cê vai
 me fazê um favô: Fala pra D. Maria pra não
 me batê mais não, proque ela quase... Só
 com um soco que ela me deu, ela quase me
 matô." 37



12. A COBRA

Rio Dourado é de... de Lins.	1
Ele deságua no rio Tietê.	2
E lá nós fomo pescá,	3
e depois que nós chegemo lá, nós vimo...	4
Isquitei um barulho assim no mato.	5
Tinha uma capuera, uma mata.	6
E eu isquitei um barulhinho em cima dos papéis, assim: cah, cah, cah...	7
E eu pensava que fosse legarta, essas coisa, que todo mundo pescava ali, naquele lugá, e eles ia catá aqueles fiapinho de comida, ossinho, né?	8
Depois, então, eu peguei um torrão, negócio de... um punhado de areia,	9
e joguei assim na moita, né?	10
Joguei na moita.	11
E um meu companhero tava lá em cima, pescando de lá de mais o meno uns cem metro.	12
E um otro tava pra baixo de mim, perto,	13
mas, sabe?, tinha uma moitaieda assim no meio.	14
Depois eu vi aquilo, eu fiquei meio cismado, sá?	15
O que será?	16
Aí, né?, num liguei.	17
Num liguei.	18
Tava pescando, pescando, pescando, pescando...	19
Aí começaro a tirá a isca do anzó, né?	20
Os peixinho miúdo tirava a isca do anzó.	21
E eu então me perdi.	22
Eu falei: "Ó vão pegá ele agora..."	23
E tava sentado assim cos dois pé alto assim, né?	24

E, aaah, eu tinha uma latinha cum minhoca e fí-
gado de boi assim na... na latinha, do la-
do de cá, 25
e a moita era do lado de lá. 26
Mais coisa verdadeira mesmo! 27
Aí eu, eu falei: "Aqui tem um negócio que tá, tá
mexendo nesses papéis seco." 28
Papéis seco de lá de embruio, sanduíche, do lado
de lá, um metro encostado no barranco. 29
Eu falei: "E agora?" 30
Aí ele falô: "Ah! isso aí num é nada." 31
Eu falei: "Acho que é mesmo, porque senão, né?" 32
Fazia umas duas horas naquela peleja! 33
Aí começô a pinicá, pinicá, pinicá o anzó, né? 34
Pinicava, 35
e eu entertido pra pegá um peixe, né? 36
Aí eu dei um puxãozinho, 37
mai num pegô. 38
Num pegô. 39
Fui tirá assim a linha comprida, 40
eu ergui bem no alto assim. 41
Quando eu levo a mão assim pa pegá a linha pa pe-
gá o anzó, né? Quando eu levo a mão assim pe-
ga a lin... que eu abaixo a cabeça assim, ua
cobra dessa grossura, ó, dessa grossura!... 42
Uma cobra dum metro e meio mais o meno de comprido. 43
Ela tava por baxo das minhas curva assim da perna
e pondo a cabeça na... na... na lata, numa
latinha de cera, e pondo a cabeça na lata. 44
Eu pego a lata!

Eu, eu, eu, ó, quando eu vi aqui-

lo! Eu: "Nossa Senhora!", né? eu falei.	45
Agora eu... quando eu feiz assim, ela, ela saiu	
de lá,	46
e ergueu aqui, aqui assim,	47
veio na minha boca!	48
Veio daqui,	49
ela levô,	50
ela fastô aqui.	51
E invéis dela i embora, ela ergueu aqui.	52
Eu fiquei co ela assim no... assim no meio das	
perna.	53
E ela olhando assim ni mim, assim.	54
Fazia assim na minha cara.	55
Ai que medo, meu Deus do céu!	56
Aí eu bati assim de lado, né?	57
Ah, ah, ah, ah, espantei ela.	58
Mais espantei ca va... ca vara no alto assim, né?	59
Eu bati coa otra mão, assim.	60
Ela então virô	61
e dobrô,	62
dobrô por cima	63
e me ergueu até a perna assim.	64
Quando ela me ergueu assim a perna, eu dei um pulo,	65
caí na...	66a
Tinha a estrada de rodage assim perto.	67
Eu fui pará lá na estrada de rodage.	66b
Aí viemo,	68
ela infiô no... no... na moita	69
e num hove meio de achá.	70
Ela desceu mais aí, entre a água e mato, espinha-	
dero, ranhagato, jaguatazero.	71
Aí o companheiro veio,	72

e num achava um pau.	73
Era preciso um pau grande pa pegá essa cobra.	74
Aí e vira daqui, daí veio cum enxadão.	75
E começamo a cavocá, cavocá, andá, massando mato.	76
Mais, muito espinho, num podia, né?	77
Aí ela desceu.	78
Desceu	79
e o companhero tinha dexado as vara po lado de baxo assim, rio abaxo.	80
Aí nói vão,	81
tá bão, cabô, vamo, né?	82
Foi embora.	83
Foi embora!	84
Batemo na moita,	85
ela tinha pinicado.	86
Quando nós chega lá na... na... o companhero... nós chega nas vara dele, ela ia passando em baxo das vara.	87
As vara tava em cima de uma forquia,	88
ela ia passando.	89
Aí corremo lá e tal,	90
mais num peguemo ela.	91
Ela saiu na bala.	92
Mais foi um susto que eu levei, que eu nunca levei na minha vida um susto tão feio!	93



13. AS ABELHAS

(Seu Carlos, então o problema é uma história que eu soube que o senhor passou com as abelhas africanas.)

É, pois é. 1
O negócio é o seguinte: Nós fomos pescá lá no
rio Dourado. 2
E quando nós chegamos lá, fomos pescá. 3
Eu e o companheiro ficamos na ponte, perto da pon-
te do rio. 4
E os outros dois descendo de... de bote. 5
E, e quando foi aí pro meio dia mais o meno, apon-
tô assim na... no céu, assim um... lá na...
em cima das invernada, um bando, um enxame
de abelha, 6
que parecia que ia cobri o sol, de tanta abelha
que tinha, né? 7
E quando elas viero assim, então se iscutava o
barulho. 8
Era vuvvvv, 9
era aquela zuada, né? 10
E o rio é comprido, ali. 11
Tem uma reta mais o meno de um meio quilômetro, 12
e nós chegamos lá, 13
nós chegamos lá 14
e falô: "É abelha, é num sei quê, é isso, é aqui-
lo." 15
Mas descemo, né? 16
E invéis porque eu falei: "Se fô abelha eu entro
dentro da perua e fecho os vidro, pronto!" 17
Aí foi. 18
"Óia que enxame de abelha!" — de repente nós
vimos um grito lá. 19

Descero.	20
Mais pegaro os dois, os dois sentado no meio do	
	rio. 21
O rio tem uns 50 metro de largura,	22
e eles tavam no meio pescando no... na correnteza.	23
E num sabiam nadá,	24
e os dois, eh eh eh, ah! meu Deus!	25
Mais eu queria que a senhora visse o grito, lá, o	
	desespero. 26
Eles pa... pa se livrá, precisava pulá na água,né?	27
e cobri, cobrir a água, e tomando fôlego.	28
Mais eles num sabiam nadá.	29
E tavam no centro do rio,	30
e a água, forte.	31
A água forte, né?	32
Eles guentaro.	33
Se inrolaro co aquelas coisa daqui, dali, negócio	
de comida, essas coisa, um pano, uma coisa	
e outra.	34
Mais ficaro...	35
Enchero o bote de abelha que eles matavam assim,sá?	36
Ficô crivado a cara.	37
Aí eles pegaro	38a
— quando viu que morria mesmo, que num tinha mais	
	sarvação —, 39
pegaro os remo	38b
e viero, né?	40
Viero mais o menor uns 50 metros, né?	41
Encostaro no... no... no barranco,	42
e lá num tinha lugá preles encostá.	43
Tinha que vir ali.	44

Ali num tinha otro lugar, que o barranco era alto, e num tinha saída.	45
Eh, eh, eh.	46
Eles tavam preso.	47
Aí eles chegaro ali onde nós tava.	48
E quando eu... eu percebi que ainda tinha abelha lá cum eles, eu corri na perua, né? pa me salvá.	49
Eu falei: "É abeia africana", já co aquele medo de tê, né?	50
Eu corri,	51
corri lá na... na coisa.	52
Aí chegaro,	53
largaro o bote,	54
e saíro.	55
E as abelha desaparecero,	56
foro embora, né?	57
Formaro um enxame,	58
e foro embora rio abaixo, em cima d'água.	59
Elas formaro a... a nuvem de abelha.	60
E... e aí... corri lá,	61
marrei o bote pa num... pa água num levá,	62
e esses home ficaro muito ruim.	63
Aí deitarum,	64
deitaro assim no capim,	65
e nós fomo catá tuda aquelas mordida.	66
Mais nós enchia pires da mordida, viu?	67
Uma em cima da otra.	68
Mais ficaro uns monstro.	69
E invenenô	70
e passô.	71
Aí: ai, ai, ai, ai, ai, aiaiai!	72

Então ele tomô uma injeção de contraveneno de...	
dessas de... de bichos, assim de abelha...	
marimbondo, essas coisa.	98
Tomô injeção,	99
melhorô,	100
melhorô.	101
E o otro, o otro que num... num tomô injeção,	
achô que melhorava.	102
Mais ficô tudo encaroçado assim.	103
E falô: "Agora, amanhã, já amanhece melhor, né?"	104
Aí no otro dia ele manheceu ruim.	105
Aí foi no médico.	106
O médico disse que ele tava intoxicado, tava in-	
venenado.	107
Até hoje ele ainda sofre.	108
Até hoje ainda sofre disso.	109
(E o outro?)	
E o otro melhorô,	110
tomô uma injeção logo que chegô e tal,	111
melhorô.	112
Mais quase que morre.	113
Ah! não, que coisa horrive!	114
(Essa história é verdadeira?)	
Essa é verdadeira, verdadeira!	115
Só farta marcá o dia, porque eu num sei,	116
mais é verdadeira.	117
Tá eles lá tudo pá testemunha: Tá o Joaquim N...,	
Paulo N... e Cesarino B...	118



14. VIAJANTE SEM DINHEIRO

(excerto)

Agora, um caso que aconteceu comigo foi de ficar sem dinheiro na viagem. 1
Foi nesta época que eu saí de Itabuna. 2
Fui pra Jequié. 3
Então, como num podia telefoná, e nós fizemos o seguinte: entramo, mandamo o pedido por avião, entende? 4
.....
E mandei uma carta fazendo relatório, explicando que tava acabando o dinheiro, e mandassem via telex Banco do Brasil, em Jequié. 5
Então, peguei o carro 6
e subi. 7
Furei um pneu. 8
Isso de furá pneu, de vez em quando, quando fura um, fica treis, quatro, né?, cê já viu. 9
Cê conhece essa história aí. 10
Bão, então eu cheguei lá em Jequié, 11
fui no Banco do Brasil: 12
"— Tem uma ordem de pagamento para J.O.?" 13
"— Não — olhou no fichário —, num veio nada." 14
Falei: "Mais como?" 15
"— Vem em dois dia. Eles já deve ter recebido por avião a correspondência." 16
Bom, num tinha nada no banco. 17
Aí, saí. 18
Tinha um dinheiro, 19
já tava contadinho: tava cum cincoenta cruzero no bolso, em 1972! 20
Ah, pensei comigo mesmo, né? 21

Falei: "Qué eu vô fazê agora? Bom, num vô almoçá."	22
E num almocei.	23
Fui no... saí lá pra refrescá a cabeça, num ficá nervoso, tomá umas de leve lá, né?	24
Porque a gente toma de vez em quando, num toma, Augusto?	25
Todo viajante toma,	26
porque se viajante fala que num toma pinga, é porque ele num é viajante.	27
Sei lá, bebida, aperitivo, toma mesmo.	28
Ocê, longe de casa, às veiz tá cum saudade.	29
Aí cheguei em Jequié.	30
Lá num tinha nada bom.	31
Deixou.	32
Subi até Feira de Santana.	33
Vou pegá o fim de semana e já aproveito, né?	34
Aí chegô em Feira de Santa é que vem aquela his- tória do macaco e do pneu, conhece?	36
Se ele empresta o macaco,	37
mas se ele não empresta?	38
E chegô no fim, falô: "Enfia o macaco..., né?"	39
Bom, peguei, falei, cheguei lá, posei no hotel lá.	40
No hotel?... no meu carro, entende?	41
E encostei o carro no estacionamento	42
e posei dentro do carro.	43
O sujeito lá tinha umas coisa pra dormi.	44
"— Num qué dormi aí?"	45
"— Não. Pode deixá."	46
"— Qué tomá banho?"	47
Aí, fui.	48
Aproveitei pra tomá um banho.	49

Tomei um copo de água gelada, lá.	50
E fiquei esperano.	51
Entrei no carro: o ponteirinho da gasolina assim.	52
E telefonema pra São Paulo num podia,	53
Só tinha... tinha que depositá metade do telefonema.	54
Era vinte cruzeros depositado.	55
E pra falá tudo, ia gastá uns trinta conto.	56
Depois chegava lá, o pessoá da firma num tava lá.	57
O gerente, diretô, num tava lá.	58
Bom, pensei comigo, qué sabê duma coisa? Tenho otro dinheiro no bolso.	59
Aí o rapaz do Banco do Brasil pegô, e passô um telex pra São Paulo,	60
pensô que tinha extraviado,	61
botô um telex pra São Paulo.	62
E São Paulo respondeu: Nada. Num depositaram nada.	63
Mas daí, na firma e coisa e tal, me aprontaru algu- ma pra mim aqui.	64
Bom, peguei, desci,	65
pus gasolina no carro,	66
pus vinte cruzero	67
e vim desceno.	68
Vim pará em Vitória da Conquista.	69

.....



HISTÓRIA TRISTE DE TUIM

Rubem Braga

João-de-barro é um bicho bobo que ninguém pega, embora goste de ficar perto da gente; mas de dentro daquela casa de João-de-barro vinha uma espécie de choro, um chorinho fazendo tuim, tuim, tuim...

A casa estava num galho alto, mas um menino subiu até perto, depois com uma vara de bambu conseguiu tirar a casa sem quebrar e veio baixando até o outro menino apanhar. Dentro, naquele quartinho que fica bem escondido depois do corredor de entrada para o vento não incomodar, havia três filhotes, não de João-de-barro, mas de tuim.

Você conhece, não? De todos esses periquitinhos que tem no Brasil, tuim é capaz de ser o menor. Tem bicho redondo e rabo curto e é todo verde, mas o macho tem umas penas azuis para enfeitar. Três filhotes, um mais feio que o outro, ainda sem penas os três chorando. O menino levou-os para casa, inventou comidinhas para eles; um morreu, outro morreu, ficou um.

Geralmente se cria em casa é casal de tuim, especialmente para se apreciar o namorinho deles. Mas aquele tuim macho foi criado sozinho, e, como se diz na roça, criado no dedo. Passava o dia solto, esvoaçando em volta da casa da fazenda, comendo sementinhas de imbaúba. Se aparecia uma visita fazia-se aquela demonstração: era o menino chegar na varanda e gritar para o arvoredo: tuim, tuim, tuim! Às vezes demorava, então a visita achava que aquilo era brincadeira do menino, de repente surgia a ave, vinha certinho pousar no dedo do garoto.

Mas o pai disse: "menino, você está criando muito amor a esse bicho, quero avisar: tuim é acostumado a

viver em bando. Esse bichinho se acostuma assim, toda tarde vem procurar sua gaiola para dormir, mas no dia que passar pela fazenda um bando de tuins, adeus. Ou você prende o tuim ou ele vai-se embora com os outros; mesmo ele estando preso e ouvindo o bando passar, você está arriscado a ele morrer de tristeza".

E o menino vivia de ouvido no ar, com medo de ouvir bando de tuim.

Foi de manhã, ele estava catando minhoca para pescar quando viu o bando chegar; não tinha engano: era tuim, tuim, tuim... Todos desceram ali mesmo em mangueiras, mamonas e num bambuzal, divididos em pares. E o seu? Já tinha sumido, estava no meio deles, logo depois todos sumiram para uma roça de arroz; o menino gritava com o dedinho esticado para o tuim voltar; nada.

Só parou de chorar quando o pai chegou a cavalo, soube da coisa, disse: "venha cá". E disse: "O senhor é um homem, estava avisado do que ia acontecer, portanto, não chore mais".

O menino parou de chorar, porque tinha brio, mas como dóia seu coração! De repente, olhe o tuim na varanda! Foi uma alegria na casa que foi uma beleza, até o pai confessou que ele também estivera muito infeliz com o sumiço do tuim.

Houve um conselho de família, quando acabaram as férias: deixar o tuim, levar o tuim para São Paulo? Voltaram para a cidade com o tuim, o menino toda hora dando comidinha a ele na viagem. O pai avisou: "aqui na cidade ele não pode andar solto; é um bicho da roça e se perde, o senhor está avisado".

Aquilo encheu de medo o coração do menino. Fechava as janelas para soltar o tuim dentro de casa, andava com ele no dedo, ele voava pela sala; a mãe e a irmã não aprovavam, o tuim sujava dentro de casa.

Soltar um pouquinho no quintal não devia ser perigo, desde que ficasse perto; se ele quisesse voar para longe era só chamar, que voltava; mas uma vez não voltou.

De casa em casa, o menino foi indagando pelo tuim: "que é tuim?" perguntavam pessoas ignorantes. "Tuim?" Que raiva! Pedia licença para olhar no quintal de cada casa, perdeu a hora de almoçar e ir para a escola, foi para outra rua, para outra.

Teve uma idéia, foi ao armazém de "seu" Perrota: "tem gaiola para vender?" Disseram que tinha. "Venderam alguma gaiola hoje?" Tinham vendido uma para uma casa ali perto.

Foi lá, chorando, disse ao dono da casa: "se não prenderam o meu tuim então por que o senhor comprou gaiola hoje?"

O homem acabou confessando que tinha aparecido um periquitinho verde sim, de rabo curto, não sabia que chamava tuim. Ofereceu comprar, o filho dele gostara tanto, ia ficar desapontado quando voltasse da escola e não achasse mais o bichinho. "Não senhor, o tuim é meu, foi criado por mim". Voltou para casa com o tuim no dedo.

Pegou uma tesoura: era triste, era uma judiação, mas era preciso: cortou as asinhas; assim o bicho poderia andar solto no quintal, e nunca mais fugiria.

Depois foi lá dentro fazer uma coisa que estava precisando fazer, e, quando voltou para dar comida a seu tuim, viu só algumas penas verdes e as manchas de sangue no cimento. Subiu num caixote para olhar por cima do muro, e ainda viu o vulto de um gato ruivo que sumia.

Acabou-se a história do tuim.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. Relíquias da Casa Velha. Rio, Jackson, 1944, vol. 2.

ATAÍDE, Vicente. A Narrativa de Ficção. Curitiba, Ed. dos Professores, 1972.

BENVENISTE, Émile. Problèmes de Linguistique Générale. Paris, Gallimard, 1966.

BRAGA, Rubem. Ai de Ti, Copacabana. 5.ed., Rio, Sabiá, 1969.

BRÉMOND, Claude. "A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971.

-----, "A Mensagem Narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. Literatura e Semiologia. Petrópolis, Vozes, 1972.

FORSTER, E.M. Aspectos do Romance (trad. de Maria Zélia Barbosa Pinto & Milton José Pinto). Petrópolis, Vozes, 1971.

GÉNETTE, Gérard. "Fronteiras da Narrativa". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971.

HALLIDAY, Michael A. K. & HASAN, Ruqaiya. Cohesion in Spoken & Written English. London, Longmans', Cap. II, 1973.

HAYAKAWA, S.I. A Linguagem no Pensamento e na Ação (trad. de Olívia Krähenbühl). São Paulo, Pioneira, 1963.

- KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra, Armênio Amado, 1958.
- LABOV, William & WALETZKY, Joshua. "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience". In: JELM, J. (ed.). Essays on the Verbal and Visual Arts. American Anthropological Society. Washington, Univ. of Washington Press, 1967.
- LABOV, William. "The Study of English in its Social Context". In: PRIDE & HOLMES. Sociolinguistics: Selected Readings. Middlesex, Penguin, 1972.
- , "The Transformation of Experience in Narrative Syntax". In: -----, Language in the Inner City (Studies in the Black English Vernacular). Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.
- MORIN, Violette. "A Historieta Cômica". In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Vozes, 1971.
- PROPP, Vladimir. Morphologie du Conte. Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- SÁFADY, Naief. Introdução à Análise de Texto. Rio, Ed. Júpiter, 1972.
- SAPIR, E. A Linguagem - Introdução ao Estudo da Fala. (Trad. de Mattoso Câmara Jr.). 2. ed. Rio, Acadêmica, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do Romance Policial". In: -----, As Estruturas Narrativas (trad. de Moysés Baumstein). São Paulo, Perspectiva, 1970

TOMACHEVSKI, B. "Thématique". In: TODOROV (trad. e apres.).
Théorie de la Littérature. Paris, Seuil, 1965.