UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DANIELA YURI UCHINO SANTOS

IMAGINÁRIOS DA LINGUAGEM DE
ALICE VIEIRA E LYGIA BOJUNGA NUNES:
A MODERNIDADE EM DIÁLOGO NA LITERATURA
PARA CRIANÇAS E JOVENS

SÃO PAULO
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

IMAGINÁRIOS DA LINGUAGEM DE
ALICE VIEIRA E LYGIA BOJUNGA NUNES:
A MODERNIDADE EM DIÁLOGO NA LITERATURA
PARA CRIANÇAS E JOVENS

DANIELA YURI UCHINO SANTOS

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA DA FACULDADE DE FILOSOFIA
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA
A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE.

ORIENTADORA:
PROF^a. DR^a. MARIA LÚCIA PIMENTEL DE SAMPAIO GÓES

SÃO PAULO
2008

Aos Pais

Para minha mãe, Eyni,
E ao meu pai,
Hideo 'in memorian'

Ao Arsênio, meu marido, pela compreensão, carinho e apoio, além dos limites;

À Lúcia Pimentel Góes, minha orientadora, pela oportunidade da descoberta de um caminho na pesquisa acadêmica;

À Maria dos Prazeres Santos Mendes, pela introdução de um novo olhar à crítica literária;

Às professoras da banca do Exame de Qualificação, Nelly Novaes Coelho e Maria Zilda da Cunha, pelas considerações apresentadas e palavras de incentivo à seguir no caminho da pesquisa acadêmica;

Aos irmãos Tânia, Jussara, Vânia, Hideo, em especial à Gleice;

Aos professores e colegas da Faculdade de Letras (FFLCH/USP);

À Universidade de São Paulo, em especial, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade, pela estima e pela crença em um caminho intelectual para a elevação do indivíduo;

A Deus, sobre todas as coisas.

“Todo e qualquer prazer se completa e se eleva pelo conhecimento; o conhecimento intelectual só é oportuno se prolonga o conhecimento sensível em vez de substituí-lo, pois apenas este último nos revela a essência que procuramos.”

René Huygue

SANTOS, DANIELA YURI UCHINO. Imaginários da linguagem de Alice Vieira e Lygia Bojunga Nunes: A modernidade em diálogo na literatura para crianças e jovens. São Paulo, FFLCH(USP), 2008. 205p. Dissertação de mestrado.

Esta dissertação inicia-se com uma pesquisa sobre o conceito de modernidade, e suas denominações: Modernidade/Pós-modernidade; a seguir, recorreremos à Arte Moderna, para depois adentrarmos a Estética literária no projeto da modernidade, foco da pesquisa e, para tanto, apresentamos valores literários de alguns escritores-críticos modernos. Assim, expostas as idéias em diálogo na modernidade, procedemos a formatação de um paradigma a que chamamos de paradigma *Projeto da Modernidade*. Discorremos sobre a crítica literária atual, e as autoras pesquisadas: a portuguesa *Alice Vieira* e a brasileira *Lygia Bojunga Nunes*. Seleccionamos e realizamos um estudo paradigmático analítico-crítico em duas obras literárias para crianças e jovens, a saber: *Flor de Mel* de *Alice Vieira* e *Corda bamba* de *Lygia Bojunga Nunes*. Fizemos uma aproximação do paradigma *PM* formatado para este estudo ao final de cada análise, assim como uma aproximação entre *Flor de Mel* e *Corda bamba*. Dessa forma, pudemos constatar o quanto a qualidade estética do texto narrativo; desconsiderando se a obra pode ser endereçada ao receptor adulto ou criança, ou seja, se é chamada de literatura para crianças e jovens, ou não; comprova a estética literária da modernidade a que nos propusemos investigar neste estudo.

Palavras-chave: Literatura, Modernidade, Estética, Crítica, Crianças.

SANTOS, DANIELA YURI UCHINO. Imaginaries in the language of *Alice Vieira* and *Lygia Bojunga Nunes*: Modernity in dialog in the literature intended to children and youngsters. São Paulo, FFLCH (USP), 2008. 205p. Master's Degree Thesis.

This thesis starts by researching the concept of Modernity and its denominations. Modernity/Post-modernity; then, we approach Modern Art, and, later, we enter the literary esthetics in the project of Modernity, which is the focus of the research and, for that purpose, we present literary values of some modern critic-writers. So, once the ideas in Modernity dialog have been exposed, we proceed to the formatting of a paradigm which we call Project of Modernity Paradigm. We go about the current literary criticism, and the researched writers: Portuguese *Alice Vieira* and Brazilian *Lygia Bojunga Nunes*. We selected and performed an analytical-critical paradigm study in two literary works for children and youngsters, namely: *Flor de Mel*, by *Alice Vieira* and *Corda bamba*, by *Lygia Bojunga Nunes*. We did an approximation of the PM paradigm, for this study, in the end of each analysis, as well as an approximation between *Flor de Mel* and *Corda bamba*, so that we could find how much the esthetic quality of the narrative text, disregarding whether the work can be addressed to the adult or children receptors, in other words, if the literature mentioned is for children and youngsters, or not, does evidence the literary esthetics of Modernity which we proposed to investigate in this study.

Keywords: Literature, Modernity, Esthetics, Criticism, Children.

SUMÁRIO

	PÁG.
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO 1 – A MODERNIDADE EM DIÁLOGO.....	15
1.1 – O QUE É MODERNIDADE?.....	16
1.1.1-AFINAL,MODERNIDADE/PÓS-MODERNIDADE;MODERNISMO/ PÓS-MODERNISMO?.....	25
1.1.2 - A ARTE MODERNA.....	29
1.2 - A ESTÉTICA LITERÁRIA NO PROJETO DA MODERNIDADE....	33
1.2.1- OS VALORES LITERÁRIOS DOS ESCRITORES-CRÍTICOS MODERNOS.....	39
1.2.2 – PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE.....	45
1.3 – A CRÍTICA LITERÁRIA ATUAL.....	46
1.4 – AUTORAS PESQUISADAS.....	49
1.4.1- ALICE VIEIRA.....	50
1.4.2 – LYGIA BOJUNGA NUNES.....	52
1.5 – OBRAS SELECIONADAS.....	54
CAPÍTULO 2 – MATIZES DE MODERNIDADE EM FLOR DE MEL DE ALICE VIEIRA.....	57

2.1.1 - O ENREDO.....	58
2.1.2 - O NARRADOR.....	66
2.1.3 - A PERSONAGEM MEL.....	77
2.1.4 - O LEITOR.....	84
2.1.5 - O TEMPO E O ESPAÇO.....	89
2.1.6 - O IMAGINÁRIO E O REAL.....	98
2.1.7 - FLOR DE MEL E O PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE.....	108
 CAPÍTULO 3 – TRAÇOS DE MODERNIDADE EM CORDA BAMBA DE LYGIA BOJUNGA NUNES.....	 115
3.1.1 – O ENREDO.....	116
3.1.2 – O NARRADOR.....	134
3.1.3 – A PERSONAGEM MARIA.....	151
3.1.4 – O LEITOR.....	164
3.1.5 – O TEMPO E O ESPAÇO.....	170
3.1.6 – O IMAGINÁRIO E O REAL.....	180
3.1.7 – CORDA BAMBA E O PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE.....	186

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
BIBLIOGRAFIA.....	200

Nossa proposta de trabalho tem por objetivo investigar traços de modernidade, através de um estudo paradigmático, pormenorizado, analítico-crítico, em duas obras literárias contemporâneas de língua portuguesa para crianças e jovens (amostragem essa significativa, não sendo um levantamento de amplitude e extensão, pois este ultrapassaria os objetivos dessa pesquisa), observando-se como se comportam os fenômenos literários presentes nas obras: *Flor de Mel* da autora portuguesa Alice Vieira e *Corda bamba* da autora brasileira Lygia Bojunga Nunes.

Para tanto, começamos o estudo pesquisando o quê dizem os teóricos e críticos literários, à respeito da Modernidade, para chegarmos a um breve conceito. Antes de adentrarmos para as questões da Arte nos tempos atuais, faremos uma tentativa de esclarecimento das definições Modernidade/Pós-modernidade, Modernismo/Pós-Modernismo. A seguir, enfocamos o recorte que nos interessa mais especificamente, para abordar o foco de nossa pesquisa, ou seja, a literatura. E dentro dessa perspectiva literária, abordamos a Estética literária na atualidade, que se processa na linguagem, e na temática da literatura do Hoje; prosseguimos descrevendo os valores literários de alguns escritores-críticos modernos, para elencarmos as dimensões essenciais do paradigma formatado. Paradigma esse chamado de Projeto da Modernidade, que longe de esgotar o assunto e seu questionamento, possa nos ajudar a constatar o quanto as obras selecionadas, pela qualidade estética do texto narrativo, se aproximam ou se afastam de tal paradigma, não se tratando, este, porém, de um modelo estagnado. Assim, entendemos a análise, como um olhar, uma visão crítica do objeto artístico literário revelador das tendências e possibilidades do momento atual.

Abordamos “o fazer literário” nas obras contemporâneas escolhidas, tendo como pauta a estética literária em objetos artísticos literários, sem distinção do receptor das obras, ou seja, se pode ser endereçada ao adulto ou a criança, se é chamada de literatura para crianças e jovens, ou não, pois analisaremos a qualidade do material,

do texto narrativo que dispusemos para esse estudo. Como analisamos obras literárias para crianças e jovens, a pesquisa oportuniza a captação do processo de construção do texto, de criação da narrativa, e assim podemos elucidar a sua especificidade de Arte. Gostaríamos de esclarecer que, deixamos para uma outra oportunidade, a importância de discutir situações de escolaridade, como de leituras das obras mediada pelo professor, ou outras da área de Educação, já que nos afastaríamos de nossa investigação de pesquisa atual. O mesmo podemos dizer com relação ao estudo das ilustrações, do código visual, também merecedor de abordagem, em uma oportunidade futura.

Para tanto, em nossa análise nos detemos mais especificamente na linguagem, em seus aspectos de forma e conteúdo para os objetivos da pesquisa proposta.

Posto isto, no segundo capítulo, iniciamos nossa análise-crítica com a obra *Flor de Mel* de Alice Vieira. Assim, após a apresentação minuciosa do enredo, abordamos a tríade: Narrador, personagem e leitor. A seguir, analisamos relações entre o tempo e o espaço juntos nessa narrativa; continuamos o percurso investigando o imaginário; e o real, terminando com a aproximação de *Flor de Mel* com o paradigma 'Projeto da Modernidade'. No terceiro capítulo, prosseguimos analisando *Corda bamba* de Lygia Bojunga Nunes com as mesmas relações do esquema acima descrito.

Nas considerações finais, procedemos a uma aproximação entre *Flor de Mel* e *Corda bamba*, estabelecendo comparações e contrastes para finalizarmos o nosso estudo, qualificando as descobertas, empreendida a análise investigativa e criteriosa, que nos aproxima do foco da pesquisa, cujo objetivo é o estudo da estética literária no projeto da modernidade.

Nosso objetivo nesse primeiro capítulo é colocar a *Modernidade* em diálogo, através dos discursos dos autores que discorreram, refletiram e analisaram criticamente esse assunto.

Iniciaremos com *Baudelaire*, na metade do século XIX, com o conceito de Modernidade e seguiremos com *Walter Benjamin*; tentaremos esclarecer com *Karl, Leyla Perrone-Moisés, Mário de Andrade, Jair Ferreira dos Santos* e *Luiz Nazario*, o conceito de *Modernidade/Pós-modernidade* e *Modernismo/Pós-Modernismo*; seguiremos com *Alfredo Bosi* e *Annateresa Fabris* em *A Arte moderna*; com *Paul Valery, John Dewey, Wellek e Warren*, entre outros, em *A Estética literária no projeto da Modernidade*, foco de nossa pesquisa; e continuaremos com *Roman Jakobson, Ítalo Calvino* e *Nelly Novaes Coelho* com os valores literários de alguns escritores-críticos modernos elencados; procederemos à formatação de um paradigma; e concluiremos com *Samira Chalhoub* e *Cecília Almeida Salles* em *A Crítica literária atual*. Terminada essa fase, introduziremos as *Autoras pesquisadas* e apresentaremos *Alice Vieira* e *Lygia Bojunga Nunes*, assim como apontaremos as obras selecionadas.

Pesquisadas minuciosamente as idéias dos autores que serão abordados, e captados os aspectos mais relevantes, firmaremos o objetivo de caminharmos rumo a uma pesquisa sobre a estética literária na modernidade.

1.1 – O QUE É MODERNIDADE?

“Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antigüidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.”

(Baudelaire)¹

Charles Baudelaire,² em *Sobre a modernidade*, ensaio escrito em 1859, faz uma reflexão crítica sobre a vida na sociedade da época, com as transformações estéticas e de costumes, mostrando o papel desempenhado, pela arte, moda, na vida das grandes capitais como *Londres* e *Paris*; captando o apontar de um novo tempo que marcou a segunda metade do século XIX, indiciando os fundamentos da modernidade até hoje.

O autor analisando a obra de um artista plástico, *Constantin Guys*, que pretendia manter-se no anonimato, vai delineando os traços de modernidade pincelados pelo artista e compondo um retrato da possibilidade de abertura que é – a modernidade.

Vejamos as importantes considerações de *Baudelaire* sobre o belo:

“Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo, é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.”³

A equação, proposta por *Baudelaire*, para definir o belo, é a junção de dois elementos: o eterno e o transitório, estando ambos,

¹ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 4. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p.27.

² Poeta e precursor do simbolismo francês (1821-1867).

³ BAUDELAIRE, Charles. Idem, *Ibidem*, p.10.

invariavelmente, contidos no belo. Logo, retomaremos essa definição, juntamente com suas considerações acerca da inspiração:

“A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. E à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje.”⁴

O autor nos fala do encantamento da criança com o mundo e de um estranhamento, define “o homem de gênio” como possuidor do mesmo olhar da criança, mas com o instrumental teórico e analítico para expressar-se. Ao final dessa perspicaz tentativa de captar uma definição à inspiração, remonta à idéia do eterno e do transitório contidos no belo. A “beleza” - o eterno, “realçada pelo” - “traje” - o transitório.

Retomando-se as considerações sobre o belo e a inspiração e redimensionando-as, diz *Baudelaire*:

“(…) Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.

(…)

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de

⁴ BAUDELAIRE, Charles. Opus Cit., nota 1, p.19.

prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. Se à vestimenta da época, que se impõe necessariamente, substituirmos uma outra, cometemos um contra-senso só desculpável no caso de uma mascarada ditada pela moda. Assim, as deusas, as ninfas e as sultanas do século XVIII são retratos moralmente verossímeis.”⁵

Baudelaire foi o primeiro a usar o substantivo ‘modernidade’. Assim, mostra como todas as épocas podem ser modernas em um determinado tempo, pois “extrair o eterno do transitório” – eis a modernidade para *Baudelaire*. Essa é a forma como a modernidade sedimenta-se em meio ao novo sempre.

O artista moderno na figura de ‘flanêur’ ou ‘dândi’ em cidades grandes como *Paris* e *Londres* vivencia o múltiplo, em uma diversidade de cenários com a população. Nas palavras de *Baudelaire*:

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito ‘flâneur’, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.”⁶

⁵ Idem, Ibidem, pp. 25- 26.

⁶ Idem, Ibidem, p. 21.

O artista moderno é cosmopolita e vaga incógnito e apaixonado pela vida universal em meio a multidão. O “caleidoscópio” é a imagem da própria multiplicidade, fugidia e instável. Agregando a ela, temos experienciado pelo artista, e dito adiante por *Baudelaire*:

“Arreios, cintilações, músicas, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto.”⁷

A multiplicidade e a simultaneidade revelam os fundamentos da modernidade.

Ainda sobre a estética, diz o autor:

“(...) Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo.”⁸

O fazer artístico implica um projeto, uma técnica utilizada, desenvolvida e aprimorada no objeto artístico produzido pelo artista.

Baudelaire coloca a questão:

“Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”⁹

Voltaremos a essa indagação de *Baudelaire*.

*Walter Benjamin*¹⁰ em *A Modernidade e os modernos*¹¹ coloca pensamentos sobre a modernidade de *Baudelaire*:

“A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais – estes poetas preocuparam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. Mas existem temas da vida privada muito mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas; vivendo nos submundos de uma grande cidade – dos criminosos e das prostitutas – A ‘*Gazette des Tribunaux*’ e o ‘*Moniteur*’ provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos.

O apache penetra, aqui, na imagem do herói. Nele se encontra os caracteres, que *Bounoure* assinala na solidão de *Baudelaire* – “um nolime tangere, um isolamento do indivíduo na sua peculiaridade.” O apache renega as virtudes e as leis.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 23.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 62.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 65.

¹⁰ Ensaísta e filósofo alemão (1892-1940).

¹¹ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. ed., Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 2000.

Denuncia de uma vez para sempre o contrato social. Assim, pensa estar separado do burguês por um mundo. Não reconhece nele os traços do cúmplice, que logo depois foram apresentados, com tão grande efeito, por *Hugo* nos 'Châtiments'. No entanto, as ilusões de *Baudelaire* foram mais duradouras. Elas fundamentam a poesia característica do apache. Fazem parte de um gênero que em oitenta anos não foi destruído. *Baudelaire* foi o primeiro a tratar deste tema.(...)O apache, que depende totalmente da sociedade e da grande cidade, não existia na literatura antes de *Baudelaire*. O cunho mais expressivo deste tema em *Fleurs du mal*, o Vin de l'assassin, tornou-se ponto de partida de um gênero parisiense. O 'Chat noir' virou o seu lugar de encontro. O lema dos primeiros tempos heróicos foi "*passant, sois moderne.*"

Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava *Baudelaire*.(...) Trapeiro ou poeta, o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho a horas, em que os burgueses dormem; o gesto é o mesmo em ambos. (...) A poesia do apache é dúbia. O esboço representa o herói da grande cidade ou o herói será antes o poeta, que constrói sua obra com esse material? A teoria da modernidade dá margem a ambas as interpretações."¹²

Benjamin discorre sobre a figura do herói para *Baudelaire*. Tenta mostrar as feições das personagens inspiradas nos cenários de grandes cidades e as semelhanças com o poeta, assim como as relações deste com a sociedade, questionando: Quem é o herói? O representante da grande cidade ou o poeta que extrai subsídios para a sua obra desse material. A ambigüidade possibilita as duas interpretações.

Baudelaire considera que:

"(...) toda a modernidade deva ter valor para se tornar futuramente antigüidade.

(...)Para ele, na época em que vivia, nada se aproxima tanto da 'tarefa' do herói antigo, dos 'trabalhos' de um *Hércules*, como a tarefa de que ele próprio se impôs: dar feição à modernidade.

(...)Constantin Guys buscou em toda a parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la modernidade.

(...)A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antigüidade.

¹² Idem, *Ibidem*, pp. 15- 16.

(...) o exemplo modelar da antigüidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da ‘*modernité*’.

Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último... é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável...sem este segundo elemento.”¹³

À difícil tarefa de “dar feição a modernidade”, *Baudelaire* captou com a percepção e a sensibilidade: o diverso, o múltiplo, a simultaneidade, na multidão. E seu pensamento abstrato fez-se refletir para a capacidade de extrair o eterno do transitório.

Nas três afirmações finais, *Benjamin* caracteriza a teoria de *Baudelaire* sobre a arte moderna, cujo foco, seria talvez, uma reflexão sobre a arte antiga. O passado (o antigo) não é excluído, mas deve recuperar movimento para perceber-se no presente.

Ainda sobre a modernidade e suas personagens, diz *Benjamin*:

“Há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Ela domina a existência de *Baudelaire*, que a decifrou chamando-lhe ‘a modernidade’.

(...)

A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como ‘dândý’. Ao encontrar uma destas figuras, perfeitas em sua força e serenidade, em todos os gestos, diz-se “aquele que passa é talvez rico; mas com toda certeza se esconde neste transeunte um Hércules para quem não existe qualquer trabalho.” Dá a impressão de ser carregado pela sua grandeza. Por isto, é compreensível que *Baudelaire* acreditasse a sua ‘flânerie’ vestida em certas horas com a mesma dignidade que o esforço da sua força poética.

(...)

‘Flanêur’, ‘apache’, ‘dândý’, trapeiro, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível.”¹⁴

Esses são os traços do perfil do herói da modernidade, papel que está em aberto frente ao caos, as incertezas e possibilidades do mundo moderno.

¹³ Idem, *Ibidem*, p. 17.

¹⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 27- 28.

Frederick Karl¹⁵ em *O moderno e o modernismo*¹⁶ diz que Baudelaire “representa o papel de um velho ‘clown’”:

“Acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à sua geração de que ele foi o homem que brilhantemente distrai; do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado por sua miséria e pela ingratidão pública e em cuja cabana o mundo volúvel não quer mais entrar.”¹⁷

As imagens de Baudelaire de figuras marginais, seja o clown, sejam viúvas ou um velho vagabundo, não se dirigem aos que foram expulsos da sociedade, mas àqueles que perderam o passo de seus próprios papéis. Mudando a ênfase da sociedade para o indivíduo ou para o ser interno, Baudelaire antecipou, previu a principal orientação do moderno.

Baudelaire compreendeu o moderno como uma qualidade em si mesma, e não como alguma coisa que contrastava com o passado. Tal definição do moderno, ou de ‘*modernité*’ como coisa ‘*sui generis*’ remove o aspecto pejorativo de coisa meramente atual, neutraliza o peso do passado e da própria história. Percebeu, além disso, que cada onda do passado implica sucessivas vanguardas com suas qualidades singulares. Assim, cada onda é, ela própria, ‘*modernité*’, sendo moderna em sua própria época. Além disso, Baudelaire compreendeu que, ao escolher ser moderno, o artista escolheu um papel heróico; Constantin Guys é uma figura dessa natureza e, naturalmente, Baudelaire até certo ponto tentou modelar-se em Guys. O ‘*poète*’ ‘*maudit*’ também se torna uma tal figura, um pirata ou criminoso moderno definido por seu papel adversário.

(...)

Baudelaire exaltou o que é artificial, não apenas como um meio de degradar os valores da sociedade, mas como um caminho para revelar as deficiências do realismo.

(...)

Contudo, mesmo quando falamos com segurança do moderno, devemos insistir em sua diversidade, em seus muitos estilos, em sua qualidade não monolítica.”¹⁸

Karl sintetiza a problemática das “figuras marginais” de Baudelaire, não como sendo expulsas da sociedade, mas que perderam o passo de seus próprios papéis, em uma sociedade em constante processo de transformação. O autor ao comentar e traduzir Baudelaire refere-se ao artificial. Sendo esse, um caminho do fazer artístico

¹⁵ Professor americano da Universidade de Nova York.

¹⁶ KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro, Editora Ímago, 1988, p. 33.

¹⁷ Traduzido do original francês de Baudelaire e não do texto inglês na obra de Karl Frederick.

¹⁸ KARL, Frederick. *Opus Cit.*, nota 16, pp. 34- 37.

(envolvendo uma técnica) e do pensamento crítico e múltiplo do moderno que se faz e refaz redimensionando-se com o novo.

Para *Willi Bolle*¹⁹ a modernidade segundo *Benjamin* é dada como uma radiografia da modernidade evoluída da narrativa científica com seu caráter urbano e observador em pormenores, radiografia essa que sobrepõe estados de sonho e devaneio coletivos a momentos plenos de consciência em uma superposição (processo metonímico); e a fusão de imagens que nos mostra “sob as aparências manifestas as significativas estruturas latentes.”²⁰

Já *Matthew Arnold*²¹ diz que a libertação intelectual é uma característica das épocas chamadas modernas e, nesse pensar, liberto da modernidade, há o entendimento do presente, do passado, e das relações de comparatismo literário ²².

Na trilha desse pensamento livre, para *Nietzsche*²³ a marca da intempestividade é a característica da modernidade, observada em autores jovens recém-valorizados, pois em suas obras há um desvio da norma que abre-se para o desconhecido. É como afirma:

“(...)agir de maneira intempestiva, isto é, contra o tempo, em favor (espero) de um tempo a vir.”²⁴

Na afirmação de *Nietzsche*, um movimento que engendra o novo na modernidade.

Voltando à indagação de *Baudelaire*: “Quem se atreveria a atribuir a arte a função estéril de imitar a natureza?”

O poema é a forma de melhor perceber as transformações estéticas, e *Baudelaire* através do poema “*Hino à beleza*” sugeriu uma

¹⁹ Professor de Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

²⁰ BOLLE, Willi. “O conceito da modernidade em *Baudelaire*”. In: MUTRAN, M. (Org.). *A Questão da Modernidade*, São Paulo, EDUSP, 1993, p.70.

²¹ Poeta e crítico literário inglês (1822-1888).

²² “On the modern element in literature” (publicado pela primeira vez em 1869). Este texto foi uma conferência dada por Arnold em Oxford, Inglaterra, em novembro de 1857 e publicada em fevereiro em 1869 na *Maxmillan's Magazine*. Utilizou-se para a obra: *Fundadores da modernidade* – Irleamar Chiampi (Coord.), São Paulo, Editora Ática, 1991, p.83 a 84, a seguinte edição: Ricks, C., ed. *Selected criticism of Matthew Arnold*. New York, Signet, 1972, pp.140-156.

²³ Filósofo e escritor alemão (1844-1900).

²⁴ SANTIAGO, Silviano. “*Vanguarda: um conceito e possivelmente um método*.” In: ÁVILA, Afonso (org.) *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p.116.

estética de anti-realismo e antinaturalismo, um passo na direção da autoconsciência moderna. *Picasso*²⁵ raciocinou que “através da arte expressamos a nossa concepção daquilo que a natureza não é.”²⁶ *Baudelaire* sabia que aquilo que parece artificial a uma geração torna-se o realismo da próxima; e, portanto, é necessário para cada geração manter vivo o artificial. A não-representatividade da arte e sua autonomia são afirmadas, nos preceitos de um novo tempo e uma nova linguagem estética da arte.

A modernidade pode ser percebida pela multiplicidade, simultaneidade, diversidade de papéis, de estilos, qualidade não monolítica, inovação, como um processo em renovada transformação, resignificação, que faz repensar o passado (o antigo), possibilitando novas relações com o presente; mantém um espaço permanentemente aberto à ampliação, ao possível.

²⁵ Artista espanhol (1881-1973).

²⁶ KARL, Frederick. Opus Cit., nota 16, p. 34.

1.1.1- AFINAL, MODERNIDADE/MODERNISMO OU PÓS-MODERNIDADE /PÓS-MODERNISMO?

“Na pós-modernidade, só há revolução no cotidiano.”

(Jair Ferreira dos Santos)²⁷

Karl nos explica:

“A análise do desenvolvimento histórico do termo moderno revela controvérsia e ambivalência. O dicionário *Webster*, edição completa, caracteriza o termo como aquilo que existe no presente, como o que não pertence a uma época remota; a mesma coisa faz o dicionário de *Oxford*. É claro que moderno, ou as palavras que derivam do termo, modernismo, modernidade, ou mesmo ‘mod’ ou ‘modish’²⁸, sempre abundaram em ambigüidades.”²⁹

Tentaremos trabalhar para esclarecer essa ambigüidade entre as palavras modernidade e modernismo, ditas por *Karl*. Vejamos o que nos ensina *Leyla Perrone-Moisés*³⁰:

“Modernidade e modernismo são termos que em nossa língua, e sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos modernismo para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas “vanguardas históricas”), e modernidade para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje. Nesse sentido, os escritores-críticos³¹ aqui tratados foram considerados modernos, sem serem todos modernistas.”³²

Para uma rápida conceituação sobre o modernismo, exemplificaremos com o movimento modernista brasileiro, através de um significativo trecho da conferência de *Mário de Andrade*³³ – *O movimento modernista* -, feita em 1942 na casa do estudante do Brasil:

²⁷ SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 2006, p. 29.

²⁸ Duas palavras em uso nos Estados Unidos, que abreviam “moderno”, para as quais não existe equivalente em português.

²⁹ KARL, Frederick. *Opus Cit.*, nota 16, p. 23.

³⁰ Professora Titular de Literatura Francesa da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

³¹ A autora aborda em sua obra alguns escritores-críticos elencados posteriormente nesse trabalho.

³² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p.180.

³³ Escritor e um dos grandes líderes do movimento modernista brasileiro.(1893-1945).

“Não cabe neste discurso de carácter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o *Brasil*, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência crítica nacional.”³⁴

Nessa passagem *Mário de Andrade* destaca o princípio fundamental imposto e iniciado pelo movimento modernista brasileiro: o direito permanente à pesquisa estética; percurso que segue esse trabalho, centralizando nosso foco de interesse, especialmente, na literatura; onde tentaremos investigar e revelar seus traços estéticos no projeto da modernidade.

Vejamos a derivação de ‘modernismo e modernidade’ com a junção do prefixo ‘Pós’, e tentaremos conceituar pós-modernismo e pós-modernidade com *Jair Ferreira dos Santos*:³⁵

“(...)‘chip’, saturação, sedução, niilismo, simulacro, hiper-real, digital, desreferencialização, etc. Dificilmente elas serviriam para descrever o mundo de 30 ou 40 anos atrás, o mundo moderno, quando se falava em energia, máquina, produção, proletariado, revolução, sentido e autenticidade. Mas se a pós-modernidade significa mudanças com relação à modernidade, o fato é que não se pode dispensar o aço, a fábrica, o automóvel, a arquitetura funcional, a luz elétrica – conquistas associadas ao modernismo. Assim, no fundo, o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos.

Mas as relações entre os dois são ambíguas. Há mais diferenças que semelhanças, menos prolongamentos que rupturas. O individualismo atual nasceu com o modernismo, mas o seu exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno. Um, filho da civilização industrial, mobilizava as massas para a luta política; o outro, florescente na sociedade pós-industrial, dedica-se às minorias – sexuais, raciais, culturais -, atuando na micrologia do cotidiano.

Por ora, contentemo-nos com saber que o pós contém um des – um princípio esvaziador, diluidor. O pós-modernismo

³⁴ ANDRADE, Mário de. “O Movimento modernista.” In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1974, p. 242.

³⁵ Escritor, ensaísta e crítico literário paranaense.

desenche, desfaz princípios, regras, valores, práticas, realidades. A *des-referencialização do real e a des-substancialização do sujeito*³⁶, motivadas pela saturação do cotidiano pelos signos, foram os primeiros exemplos. Muitos outros virão.

Entendamos ainda que o pós-modernismo é um ecletismo, isto é, mistura várias tendências e estilos sob o mesmo nome. Ele não tem unidade; é aberto, plural e muda de aspecto se passamos da tecnociência para as artes plásticas, da sociedade para a filosofia. Inacabado, sem definição precisa, eis por que as melhores cabeças estão se batendo para saber se a “condição pós-moderna” – mescla de purpurina com circuito integrado – é decadência fatal ou renascimento hesitante, agonia ou êxtase. Ambiente? Estilo? Modismo? Charme? Para dor dos corações dogmáticos, o pós-modernismo por enquanto flutua no indecível.”³⁷

Poderíamos pensar em um ‘pós-modernismo’ que acentuou e agregou características ao modernismo. Como confirma, *Karl*: “O pós-modernismo é, ele próprio, uma emanção, uma recapitulação, uma ênfase intensa sobre certos aspectos do movimento anterior.”³⁸

Palavras novas foram incorporadas como ‘chip’, digital e outras, mas ainda somos dependentes do aço, da fábrica, conquistas modernas. A mobilização das massas do modernismo, transformou-se no “pós-modernismo” na revolução processada no cotidiano de cada um. No máximo em pequenos guetos cujas afinidades e ideais são religiosos, culturais e outros.

O indivíduo ‘pós-moderno’ preocupa-se com a informação pessoal, com a auto-imagem, com o prazer (não de valores) mas a satisfação aqui e agora, envoltos em um narcisismo e um hedonismo triunfantes. Mas no ensaio de Jair Ferreira dos Santos de 1986, a definição de pós-modernismo, nas palavras do crítico é “um fantasma que passeia por castelos modernos”.

Mais polêmico é *Luis Nazario*³⁹:

“O conceito de ‘pós-moderno’ só faz sentido como utopia negativa, isto é, se seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (a despeito do sentido positivo que o conceito de ‘moderno’ também carrega), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno

³⁶ Grifo nosso em todo o trecho.

³⁷ SANTOS, Jair Ferreira dos. Opus Cit., nota 27, pp. 17- 18.

³⁸ KARL, Frederick. Opus Cit., nota 16, pp. 567- 569.

³⁹ Escritor, crítico e professor da Universidade Federal de Minas Gerais.

observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se isso implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e a brutalidade da época moderna. A época 'pós-moderna' teria sido, então, efetivamente inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba atômica em *Hiroshima* e *Nagasaki*. Ocorridos quase simultaneamente, esses eventos abismais modificaram todo o pensamento e todo o imaginário processados até então. Em *Auschwitz* e em *Hiroshima*, o mal absoluto irrompeu no mundo, provando possuir uma realidade histórica: o poder total concedido à tecnocracia, pela evolução da burocracia e da tecnologia, tornou possíveis a destruição da essência humana e a extinção do *homo sapiens*.”⁴⁰

Os entusiastas do conceito que derivam a modernidade e o modernismo em pós-modernidade e pós-modernismo ainda não chegaram a uma resolução definitiva sobre o assunto. Podemos concluir até então, que partindo-se da modernidade houve um desdobramento, acentuando comportamentos e agregando conquistas novas; a isso, alguns chamam de pós-modernidade e pós-modernismo, mas não houve uma superação ou um desprendimento das conquistas associadas ao modernismo. Nessa esfera, a pós-modernidade assim como o pós-modernismo, não se configuram, não havendo uma autonomia. Dessa forma, os conceitos pós-modernismo e pós-modernidade, até o momento, geram mais polêmica do que acordo.

⁴⁰ NAZARIO, Luiz. “*Quadro histórico do modernismo*”. In: GUINSBURG, J. et BARBOSA, A.M.(ORG.) *O Pós-modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 25.

1.1.2 – A ARTE MODERNA

“As leis de construção do discurso interior acabam sendo as mesmas que servem de base para toda a variedade de leis que regem a construção da forma e da composição das obras de arte.”

(Eisenstein)⁴¹

*Alfredo Bosi*⁴² diz :

“A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade: o expressionismo abstrato do pós-guerra e a lição de *Kandinsky* atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse designio.

Talvez em nenhum outro século a arte tenha procurado ser, ao mesmo tempo, tão espontânea e tão maneirista! Grito, gesto, colagem, pastiche, paródia e, de novo, gesto e grito.”⁴³

Percebemos acima a pesquisa estética e a experimentação, e continuaremos vendo como se comporta o fenômeno da arte na modernidade.

Jair Ferreira dos Santos diz que “O modernismo é a Crise da Representação realista do mundo e do sujeito na arte.”⁴⁴

Tal fato se dá porque há um mundo caótico, e em constante transformação, com um indivíduo cada vez mais fragmentado. Dessa forma, a estética tradicional não supre as necessidades da realidade e novas linguagens surgem para o sujeito que não mais representa a realidade, mas a interpreta livremente de acordo com sua visão peculiar.

Há um fosso entre a arte e a realidade na nova estética moderna. A arte se tornou autônoma, libertando-se da representação das coisas. A fotografia é um exemplo, pois usa a fragmentação, a deformação, a assimetria.

⁴¹ Apud BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1989, p.13.

⁴² Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

⁴³ BOSI, Alfredo. Opus Cit., nota 41, p.70.

⁴⁴ SANTOS, Jair Ferreira dos. Opus Cit., nota 27, p. 33.

Novas linguagens significam novas formas. E daí nascem o formalismo e o hermetismo da arte moderna, com um jogo de formas inventadas, criadas pelo homem. A obra é seu próprio assunto, com cores, linhas, volumes; e deformando ou banindo o referente (real), torna-se por isso auto-referencializada. Podemos exemplificar e comparar com os quadros *Mona Lisa* de *Leonardo da Vinci* e *Senhoritas D'Avignon*, compostas em losangos, abrindo a pintura moderna em 1907.

Vanguarda significa: militar à frente, pioneirismo nas artes, ciências e outros. Os modernos eram boêmios, críticos, bizarros; e estavam contra o público burguês, conformista. Assim, provocaram grande tensão entre arte e público:

“É nesse clima que, na pintura, os expressionistas explodem seus sentimentos em borrões, os surrealistas dão vida ao sonho com humor ou terror. Na poesia, *Eliot*, *Pound*, *Mário de Andrade* quebram a sintaxe, usam imagens irracionais, soltam as palavras em liberdade. No romance, *Joyce*, *Kafka* e *Proust* descem às camadas mais profundas da mente para desvendar segredos e dissolver o tempo, o personagem e o enredo realistas. Na música, em 1910, *Schoenberg* e *Stravinski* injetam harmonias dissonantes, à primeira audição desagradáveis. É uma arte irracional, emotiva, humanista. Um caso à parte: na arquitetura, a *Bauhaus*, escola alemã fundada por *Gropius* em 1919, fará triunfar a racionalidade funcional contra o ornamento clássico, e assim projetar com ferro, concreto, vidro e ângulo reto as megalópoles atuais.”⁴⁵

Discorrendo sobre a arte moderna em geral (pintura, literatura, música, arquitetura), o crítico mostra um pouco essa nova estética moderna, que liberta-se da representação realista das coisas; introduz por assim dizer, um elemento novo, uma forma nova, bizarra, dissonante, livremente, na produção de um objeto artístico auto-referencializado.

Quando por volta de 1950 a sociedade industrial incorporou a estética moderna e o culto ao novo, na moda, no design, nas artes gráficas e outras, não havia mais a criação nova, e o individualismo da livre interpretação, o hermetismo, não faziam mais sentido para a

⁴⁵ SANTOS, Jair Ferreira dos. Opus Cit., nota 27, p. 34.

sociedade de massa. Nesse cenário surgiu a ‘arte Pop’, a ‘antiarte’, a arte sai dos museus, das galerias e dos teatros. É vista nas ruas com outra linguagem, de fácil assimilação para o público:

“(...) Dando valor artístico à banalidade cotidiana – anúncios, heróis de gibi, rótulos, sabonetes, fotos, stars de cinema, hamburguers -, a pintura/escultura Pop buscou a fusão da arte com a vida, aterrando o fosso aberto pelos modernistas. A antiarte pós-moderna não quer representar (realismo), nem interpretar (modernismo), mas apresentar a vida diretamente em seus objetos. Pedaco do real dentro do real (veja as garrafas reais penduradas num quadro), não um discurso à parte, a antiarte é a desestetização e a desdefinição da arte. Ela põe fim à “beleza”, à “forma”, ao valor “supremo e eterno” da arte (desestetização) e ataca a própria definição de arte ao abandonar o óleo, o bronze, o pedestal, a moldura, apelando para materiais não artísticos, do cotidiano, como plástico, latão, areia, cinza, papelão, fluorescente, banha, mel, cães e lebres, vivos e mortos (desdefinição).”⁴⁶

Isto foi possível porque vivemos em um cotidiano de signos estetizados e à escolha do consumidor.

“(...) O ‘artista Pop’ pode diluir a arte na vida porque a vida já está saturada de signos estéticos massificados. A ‘antiarte’ trabalha sobre a arte dos ilustradores de revistas, publicitários e designers, e acaba sendo uma ponte entre a arte culta e a arte de massa; pela singularização do banal (quando *Andy Warhol* empilha caixas de sabão dentro de uma galeria e diz que é escultura) ou banalização do singular (quando *Roy Lichtenstein* repinta em amarelo e vermelho, cores de massa, a *Mulher com o Chapéu Florido* de *Picasso*). Elite e massa se fundem na antiarte.”⁴⁷

A antiarte quer a participação do público corporalmente, houve então, a troca da difícil arte abstrata modernista, contemplada friamente e intelectualmente, pelas imagens e objetos acessíveis ao público, podendo-se comparar com o ‘*dadaísmo*’⁴⁸, onde se privilegiava o processo inventivo, o gesto, não a obra. Seja como for, a antiarte apoia-se nos objetos, na matéria, no momento, e no riso. Tornando-se difícil a apreensão do que é arte e do que é realidade.

⁴⁶ Idem, Ibidem, p. 36.

⁴⁷ Idem, Ibidem, p. 37.

⁴⁸ Tendência modernista (1916 a 1921).

Para finalizar Annateresa Fabris⁴⁹ diz no ensaio “*Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*”:

“Uma vez que não é possível operar com uma idéia unívoca de modernidade, o caminho mais viável é tentar analisar alguns discursos nos quais deitam raízes determinadas categorias gerais, tomadas como o fenômeno em si, como sua própria essência. Um destes discursos, que acabou por transformar-se numa verdade absoluta, é aquele da *auto-referencialidade da arte moderna*⁵⁰, tipificado pelo crítico norte-americano *Clement Greenberg*.”⁵¹

Concluimos que existem alguns traços recorrentes que se apresentam na arte moderna que são a não-representatividade e a auto-referencialidade, a autonomia do estético, na obra de arte contemporânea.

⁴⁹ Professora Titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁵⁰ Grifo nosso.

⁵¹ FABRIS, Annateresa (Org.). “*Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*”. In: *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas/ SP, Mercado de Letras, 1994, p. 10.

1.2 – A ESTÉTICA LITERÁRIA NO PROJETO DA MODERNIDADE

Primeiramente, iniciaremos com *Paul Valery*⁵² e sua definição de estética:

“A Estética, assim, definida, a princípio e durante muito tempo, desenvolveu-se *in abstracto* no espaço do pensamento puro, sendo construída por assentadas, a partir dos materiais brutos da linguagem comum, pelo bizarro e industrioso animal dialético que os decompõe como pode, isolando os elementos que crê simples e se ocupando em edificar, através do contraste dos inteligíveis, a morada da vida especulativa.

Na raiz dos problemas que considerava seus, a Estética nascente colocava um certo gênero de prazer.

(...)

Pureza, generalidade, rigor, lógica eram, neste assunto, virtudes que geravam paradoxos, dos quais este é o mais admirável: a Estética dos metafísicos exigia que se separasse o Belo das coisas belas!...

(...)

O prazer, enfim, só existe no instante e nada de mais individual, de mais incerto, de mais incomunicável. Os juízos a seu respeito não permitem nenhum raciocínio, pois, longe de analisar seu objeto, o que eles fazem é lhe acrescentar um atributo de indeterminação: dizer que um objeto é belo é lhe conceder valor de enigma.

Mas não haverá nem mesmo por que falar de um belo objeto, já que isolamos o Belo das coisas belas.”⁵³

Paul Valery coloca na raiz de uma possível definição de estética a experiência do prazer individual e incomunicável, até mesmo indeterminável, na medida em que a estética dos metafísicos separou o belo das coisas belas, não havendo, portanto, um propósito pensar na qualificação de belo para um objeto, sendo este um enigma. Vamos nos aprofundar na ‘experiência’ de que fala *Valery*, com *John Dewey*⁵⁴:

“Com freqüência, entretanto, a experiência que se tem é incompleta. Dizemos de uma experiência de pensamento quando alcançamos ou extraímos uma conclusão.(...) Contudo, a própria experiência tem uma qualidade emocional satisfatória, porque possui uma integração interna e uma realização alcançada por um movimento ordenado e organizado. Tal estrutura artística pode ser imediatamente sentida. O que é mais importante é que não apenas é essa

⁵² Filósofo, escritor e poeta francês. (1871-1945).

⁵³ VALERY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: COSTA, L.C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, pp. 10- 13.

⁵⁴ Filósofo e pedagogo norte-americano (1859-1952).

qualidade um motivo significativo para o empreender uma investigação intelectual e para que seja conduzida honestamente, como também nenhuma atividade intelectual será um acontecimento integral (uma experiência), a menos que seja integralizada pela mencionada qualidade. Sem ela, o pensar é inconclusivo. Em suma, o estético não pode ser separado de modo taxativo da experiência intelectual, já que esta deverá apresentar cunho estético a fim de que seja completa.

(...)

A palavra “estético” refere-se, como já observamos, à experiência enquanto apreciativa, perceptiva e agradável. Denota o ponto de vista do consumidor, mais do que a do produtor.

(...)

O aspecto estético ou padecido da experiência é receptivo.

(...) O que distingue uma experiência como estética é a conversão das resistências e das tensões, das excitações que em si próprias são tentações para a dispersão, em um movimento dirigido para um término inclusivo e satisfatório.”⁵⁵

John Dewey nos fala de uma experiência freqüentemente inconclusa, mas em uma experiência de pensamento há uma conclusão, acompanhada de uma qualidade emocional, no caso de sua ausência o pensar seria inconclusivo. O estético não se separa da experiência intelectual, pois essa apresenta cunho estético para que seja completa. O estético aproxima-se mais de uma experiência apreciativa do receptor, um estranhamento do receptor.

Sobre a experiência estética, vejamos o que dizem os teóricos *Wellek* e *Warren*:

“Os teoristas nossos contemporâneos concordam em que a experiência estética é uma percepção de qualidade intrinsecamente agradável e interessante, que oferece um valor final e serve de amostra e de pré-degustação de outros valores finais. Está relacionada com o sentimento (prazer-dor, reacção hedonística) e os sentidos; mas dá objectividade e articulação ao sentimento – que encontra na obra de arte um << correlativo objectivo >> -, e distancia-se da sensação e da volição pelo enquadramento ficcional do seu objeto. O objecto estético é aquele que me interessa pelas suas qualidades próprias que eu não tento reformar, ou converter numa parte de mim próprio, apropriar-me dele, ou consumi-lo. A

⁵⁵ DEWEY, John. “*Tendo uma experiência.*” In: *A arte como experiência*. Trad. Murilo O. R. Paes. Coleção Os pensadores – Vol. XV. São Paulo: Abril Cultural, 1974, pp.1- 21.

experiência estética é uma forma de contemplação, uma atenção amorosa a qualidades e a estruturas qualitativas.”⁵⁶

Os teóricos dizem que a experiência estética é uma percepção de qualidade, contemplação, às estruturas qualitativas, diretamente relacionada com os sentimentos e os sentidos.

Voltando à *Baudelaire* cuja afirmação sobre a estética já citada nesse trabalho é a de que: “Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo.”⁵⁷

Baudelaire destaca o pensar e a técnica para se alcançar o estético.

Como se alcançaria o estético na literatura?

*Maria dos Prazeres Santos Mendes*⁵⁸ em sua tese⁵⁹, cita *Mercedes Manzano* dizendo que seriam necessárias três condições para que o estético se faça presente na literatura: “simplicidade criadora, audácia poética e comunicação adequada.”

De que modo conseguiríamos obter essas três condições básicas?

Wellek e Warren, grandes teóricos, podem nos ajudar:

“A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas importa ter presente que a linguagem não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem e, como tal, pejada da herança cultural de um grupo lingüístico.”⁶⁰

Sobre a linguagem *Jair Ferreira dos Santos* fala da literatura, especificamente, do ‘Nouveau Roman’:⁶¹

“Faz 30 anos que o ‘nouveau roman’ (novo romance) vem tentando matar o romance. Para isso ele recusa o realismo (o parecer verdadeiro), recusa o enredo com começo, meio e fim, o herói metido em aventuras, o retrato psicológico e social, a mensagem política ou moral. Contra o modernismo, ele abandona o psicologismo e a literatura como conhecimento superior. Por outro lado, ele quer valorizar os objetos, que são analisados pelo olhar como uma câmara cinematográfica. Usa vários narradores simultaneamente. Mistura realidade, sonho, delírio, para criar clima de incerteza. Embaralha a ordem

⁵⁶ WELLEK, René et WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. De José Palla e Carmo, 5. ed., Portugal, Publicações Europa-América, 1971, p. 301.

⁵⁷ Cf. citação 8.

⁵⁸ Professora Doutora da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

⁵⁹ MENDES, Maria dos Prazeres Santos. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*. São Paulo: PUC/SP, 1994.

⁶⁰ WELLEK, René et WARREN, Austin. *Opus Cit.*, nota 56, p. 24.

⁶¹ SANTOS, Jair Ferreira dos. *Opus Cit.*, nota 27, p. 62.

*espacial e temporal dos acontecimentos, numa extrema fragmentação. E privilegia o texto, o ato de escrever.*⁶²(...)”

Temos no ‘novo romance’ a narrativa pelo olhar como de uma câmara cinematográfica, o uso de vários narradores, tornando ambígua a narração, em uma mistura de real e sonho, tempo e espaço, centrados na linguagem do texto - construção, arquitetura da narrativa.

Affonso Ávila⁶³ faz referência à linguagem no modernismo no ensaio *“Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”*:

“(...) O Modernismo, a exemplo do que se dera a seu tempo com o Barroco e o Romantismo, responderia a duas sortes principais de proposições: a de uma linguagem em curso criativo e a de uma realidade contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão. No âmbito dessas respostas, o que antes representara no Barroco e no Romantismo os estágios, respectivamente, de apropriação da realidade e de posse da realidade, evolui no Modernismo para um estágio de reflexão sobre a realidade, valendo para o fenômeno da linguagem um análogo esquema de três fases, isto é: apropriação da linguagem, no Barroco, posse da linguagem, no Romantismo, e reflexão sobre a linguagem, no Modernismo.(...)”⁶⁴

A reflexão sobre a linguagem no modernismo, desdobrando-se sobre si mesma, refletindo-se, continuamente, assim como o próprio ato de crítica literária sobre a linguagem de uma obra, evidenciam um processo de metalinguagem. Procedimento que assinala a modernidade de um texto, mostrando-se a construção da obra, o fazer literário.

Affonso Romano de Sant’Anna⁶⁵ também faz uma reflexão sobre a linguagem no ensaio *“Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento”*:

“(...) Os pensadores atuais surgidos na esteira do Estruturalismo parecem muito interessados no projeto mallarmaico e a exemplo de Foucault vêem uma persistente vocação na literatura deste século em se converter em *signo autônomo*⁶⁶, como objeto diferenciado da realidade e da natureza. Defendem a opacidade do discurso literário, sinal de

⁶² Grifo nosso.

⁶³ Poeta, pesquisador e crítico literário brasileiro.

⁶⁴ ÁVILA, Affonso (Org.) *“Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”*. In: *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p.30.

⁶⁵ Poeta, escritor, professor e crítico literário brasileiro.

⁶⁶ Grifo nosso em todo esse trecho.

desenvolvimento da literatura, que encontra cada vez mais aquilo que os formalistas chamavam de *literariedade*⁶⁷ do texto.”⁶⁸

Mencionamos a autonomia do estético, a não-representatividade e a auto-referencialidade, na “*A arte moderna*.” Podemos agregar mais um traço de modernidade: a opacidade do discurso literário, desenvolvimento da técnica da narrativa, da escritura, podendo-se trabalhar as características intrínsecas da obra de arte literária.

Ainda sobre a linguagem, continuamos com *Karl*:

“Está implícito(...), de uma sensibilidade pós-moderna, o fato de que a linguagem sempre “nos trai”: de que a linguagem é tão incerta como um reflexo do pensamento, da experiência ou da vida emocional que nunca pode ser certa. Se não faz qualquer outra coisa, isso liga a crítica relacionada com a reação do leitor com a crítica relacionada com a desconstrução. Tal teoria crítica aponta para a linguagem como um processo, e não como um produto ou resultado; e como um processo ou função, nunca a podemos conhecer. Se procuramos “significação” numa obra literária, pressupomos que a linguagem pode ser final, que sabemos aquilo que lemos; ao optar por tal opinião tornamos a linguagem fixa quando, na verdade, ela não pode ser fixa. Isso nos leva à idéia desconstrutora de que todo texto cria sua própria problemática; de que, porque um texto é, em si mesmo, incerto, é o leitor ou espectador que o reformula e lhe confere certeza, o caráter do que é fixo.”⁶⁹

A linguagem encontra-se sempre em processo contínuo, não sendo um produto acabado, portanto, a busca de um sentido único e essencial em uma obra literária implica em um processo final, em um caráter fixo de linguagem que encerraria a problemática de um texto, caráter este inexistente, sendo incerta a linguagem. Dessa forma, podemos agregar mais um traço de modernidade da obra de arte literária, a ambigüidade da linguagem.

Continuando com questões de linguagem, *Mikhail Bakhtin*⁷⁰ nos fala em plurilingüismo e afirma: “(...) O homem no romance é

⁶⁷ Termo do formalismo russo (1915-1930), ‘Literaturnost’ que significa observar numa obra literária o que ela tem de especificamente literário: estruturas narrativas, rítmicas, estilísticas, sonoras e outras.

⁶⁸ SANT’ANNA, Afonso Romano de. “*Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento*.” In: ÁVILA, A. (Org.) *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, p. 68.

⁶⁹ KARL, Frederick. Opus Cit., nota 16, pp. 567- 569.

⁷⁰ Lingüista russo (1895-1975).

essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes, que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.”⁷¹ O autor propõe o discurso representado ou objetificado (segundo tipo de discurso), quando temos a representação direta da voz das personagens, na teoria em questão chamados “heróis.”⁷²

Edward Lopes⁷³, no ensaio “*Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*”, discute vários conceitos com relação ao texto literário formulados por *Mikhail Bakhtin*:

“Para *Bakhtin*, um texto possui sempre um sentido plural.(...) ”

(...) Por tudo isso, o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica.

(...) o próprio do romance moderno é, na concepção de *Bakhtin*, o seu caráter dialógico, polifônico. A ficção longa da modernidade nasce do encontro de vozes diferenciadas que se somam, se interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras – em síntese, *se relativizam mutuamente*. O resultado é que a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade.

(...)

São polifônicos os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com sua própria voz, expressando seu pensamento particular(...)”⁷⁴

Mikhail Bakhtin nos fala do sentido plural do texto, o plurilingüismo, o discurso representado ou objetificado, a construção dialógica do sentido da obra literária e no romance moderno o caráter dialógico e polifônico. Resultando em uma multiplicidade própria da modernidade, do objeto artístico literário moderno, contribuindo para a multiplicação dos planos da obra.

⁷¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al., 3. ed., São Paulo, Hucitec/Unesp, 1993, p.134.

⁷² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra, 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, pp. 186- 187.

⁷³ Escritor, ensaísta e professor da Universidade Estadual Paulista de Araraquara.

⁷⁴ LOPES, Edward. “*Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*”. In: BARROS, D. et FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin*, São Paulo, EDUSP, 1999, pp. 70- 76.

1.2.1- OS VALORES LITERÁRIOS DOS ESCRITORES-CRÍTICOS MODERNOS

Leyla Perroné-Moisés diz:

“A modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pelo conceito de “projeto”, que implica a questão da escolha e do valor.”⁷⁵

Na pesquisa sobre a crítica literária feita por escritores no século XX, *Leyla Perroné-Moisés* afirma que o exercício contínuo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. Na medida em que:

“Desde *Hegel*, a própria conceitualização da modernidade coincide com uma crítica dela mesma. Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma. “A modernidade”, diz *Habermas*, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para sua orientação, ela tem de criar em si própria as regras por que se rege.” E, como lembra o mesmo *Habermas*, foi no domínio da crítica estética que surgiu, inicialmente, a questão de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, desde a *Querelle des Anciens et des Modernes* (final do século XVII) até *Baudelaire*, o primeiro a usar o substantivo “modernidade.”⁷⁶

Criticar implica julgar, mas no caso dos escritores-críticos não apenas para orientar o leitor, mas esclarecer sua própria atividade, estabelecer critérios para nortear sua escrita, presente e subsequente, propiciando refletir sobre os valores da modernidade. Os escritores que fizeram parte da pesquisa da autora pertencem a literaturas de países diferentes, e possuem uma abrangente e extensa obra crítica, versando sobre literaturas de várias línguas e épocas. São eles: *Ezra Pound* (1885- 1972), *T. S. Eliot* (1888-1965), *Jorge Luis Borges* (1899- 1986), *Octavio Paz* (1914-98) *Ítalo Calvino* (1923-85), *Michel Butor* (1926), *Haroldo de Campos* (1929-2003) e *Phillipe Sollers* (1936). Sobre *Ezra Pound* diz *Leyla Perroné-Moisés*:

⁷⁵ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Opus Cit., nota 32, p.16.

⁷⁶ Idem, Ibidem, p. 10.

“Pound buscava a perfeita interação forma-conteúdo: “A emoção é organizadora da forma.”⁷⁷

São esses os valores comuns aos escritores-críticos apontados e examinados por *Leyla Perrone-Moisés*:

“Maestria técnica: Muitos dos valores privilegiados pelos modernos são do domínio da técnica escritural. Mas, contrariando a qualificação de “formalistas” que muitos deles receberam, seus valores implicam necessariamente questões de “conteúdo” e funções extraestéticas da literatura. A teoria e a prática dos escritores-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia-heteronomia da arte. Concisão: ligado à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século, mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de condensação. Exatidão: habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma adequação essencial ao real ou a um sentido prévio. A verdade da ficção se torna cada vez mais independente do real. A exatidão é produzida pela linguagem poética, ela está no resultado e não na origem. Visualidade e sonoridade: As técnicas de reprodução, tornaram os modernos mais seletivos e críticos com relação à imagem. Intensidade: A “rapidez”⁷⁸ prezada por Calvino tem muito a ver com a intensidade da vida moderna, com o ritmo, com o conhecimento do receptor. Completude e fragmentação: A completude da modernidade é coerência interna, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. Intransitividade: Característica própria da obra de arte em geral e da obra literária em particular. Garante à obra um valor geral, que supera o individual e o circunstancial. Utilidade: Os escritores-críticos modernos separam, nitidamente, finalidade estética de finalidade moral. Nenhum deles afirma uma utilidade direta e imediata da literatura. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social. Todos os escritores-críticos modernos consideram a obra literária (especialmente a de poesia) como tendo um fim nela mesma. Mas embora defendendo, prioritariamente, a função poética, os escritores-críticos vêm, lateralmente, uma “utilidade” da arte. Impessoalidade: Ao preconizá-la, os escritores-críticos modernos propõem seu apagamento em proveito da linguagem. O valor “impessoalidade”, está intimamente ligado ao valor “intransitividade”. Universalidade: Não há dúvida de que o progresso e a rapidez dos meios de transporte e de comunicação contribuíram fortemente para o cosmopolitismo e o internacionalismo. Para alcançar uma significação universal, a obra moderna deve ter um padrão formal internacional. Novidade: Valor especificamente moderno,

⁷⁷ Idem, *Ibidem*, p. 145.

⁷⁸ Veremos logo adiante.

novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor.”⁷⁹

Sobre o levantamento dos valores dos escritores-críticos feito por *Leyla Perroné-Moisés* podemos perceber que estão interligados, compondo uma poética forte e coerente.

Para os modernos, o Livro é uma construção verbal. E o conceito de “obra total” é equiparado com o conceito de “obra aberta.” A totalidade é uma coerência estrutural da obra, a totalidade da obra antiga lida pelos modernos ou da obra moderna, é uma totalidade aberta na direção do receptor, o sentido ou sentidos da obra se produzem na leitura, reconhecida pelos modernos como fundadora; e como mutante, isto é, histórica. As direções de leitura são flexíveis e não mais possuem uma unidade essencial de sentido que a obra revelaria, como propunham os românticos. Mas esses, enfatizando a força produtiva da obra, abriram caminho para o conceito de “obra aberta.”

Quase todos os escritores-críticos enfatizaram a função poética⁸⁰ nas obras e a defenderam fortemente chegando a alguns exageros nas décadas de 60 e 70 quando era comum afirmarem que a linguagem poética se auto-enuncia, que seu tema é a própria linguagem. Os modernos afirmam a independência do objeto estético, defendem uma referencialidade e uma finalidade indiretas da linguagem poética. A autonomização da arte é contemporânea e corresponde a autonomização das outras esferas da sociedade moderna. E como bem resume *Irlemar Chiampi*⁸¹: “Não é a autonomização em si que permite hoje conceituar a modernidade estética, mas sim a experiência das tensões, ajustes e acomodações que se fizeram necessários diante da fratura que originou o mundo moderno.”⁸²

⁷⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Opus Cit., nota 32, pp. 154- 173.

⁸⁰ YAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1979, pp.118- 162.

⁸¹ Professora de Literatura Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

⁸² Apud PERRONE-MOISÉS, Leyla. Opus Cit., nota 32, p. 164.

Para os modernos, a obra de arte é autônoma e ligada, ao mesmo tempo, no ponto de partida e chegada ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambigüidade. Qualquer desequilíbrio entre a autonomia total e dependência direta, a destrói.

Para os modernos a novidade é um valor muito importante não apenas no presente, mas também pensando-se em um futuro. A modernidade concebe-se como um pro-jeto, um porvir.

Ao termo romântico criação, os modernos preferirão aquele mais afim com o progresso tecnológico; invenção. Os escritores-críticos modernos quando elogiam a novidade de um autor, estão atentos às possibilidades de uso futuro de suas invenções.

A novidade não representa uma ruptura com a tradição, na medida em que, para eles, os “clássicos” são os que permanecem novos. A grande obra não apenas é nova em seu tempo, mas mantém sua atualidade; é o quê distingue o novo poético da moda passageira, e o requisito para entrar no cânone moderno. Com isso, os julgamentos dos modernos sobre seus contemporâneos são reconhecidos como provisórios. Só o tempo, para além das existências individuais, poderá validá-los ou não.

Concluindo sobre os escritores modernos diz *Leyla Perroné-Moisés*:

“Os escritores modernos não concebem a história da literatura como uma linha, mas como um espaço percorível em todas as direções; não defendem verdades absolutas (admitem todos a provisoriedade, isto é, o caráter histórico da escrita, da leitura e do julgamento); não apóiam instituições (ao surgirem, criticavam as academias e as universidades, contestavam poderes estéticos estabelecidos, e foram rejeitados ou combatidos por isso mesmo). Em compensação, eles têm vários traços ditos “pós-modernos”: a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche.

(...)

(...) os escritores-críticos (...) são efetivamente modernos pelos seguintes traços: a busca do novo, a experimentação de linguagens e de gêneros; a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente, contra as metanarrativas institucionalizadas; a leitura sincrônica do passado, que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro (e nesse sentido eles são teleológicos); a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico (integrar arte e vida); a busca de um

padrão de alta literatura, com a esperança de educar as massas; a afirmação da autonomia do estético, mas com a convicção de um poder indireto da literatura sobre o real; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos.”⁸³

Acreditavam os escritores modernos que a grande literatura nos pode dar: “ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e de expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada.”⁸⁴

Assim como nos diz *Ítalo Calvino*⁸⁵:

“Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar: Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência.”⁸⁶

À respeito da motivação para o ofício de escrever e a autoria, diz *Calvino*:

“O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do ‘mot juste’, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado.”⁸⁷

E sobre o futuro da literatura:

“(...) O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial.”⁸⁸

Assim como *Calvino*, ainda sobre o futuro da literatura continuamos com *Leyla Perrone-Moisés*:

“A estética é uma das esferas da vida social, e o que ocorre numa delas repercute nas outras. A agonia e a possível morte da arte e da literatura já vêm sendo anunciadas há

⁸³ Idem, *Ibidem*, pp. 183- 187.

⁸⁴ Idem, *Ibidem*, p. 214.

⁸⁵ Escritor e crítico italiano. (1923-85)

⁸⁶ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 9.

⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 61.

⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p. 11.

tanto tempo que não nos comovem mais. Sabemos que, em todos os períodos de mutação, o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando.”⁸⁹

Como nos explica *Nelly Novaes Coelho*⁹⁰:

“Isso por que vivemos num limiar histórico: em nossos tempos, uma nova era está em gestação. Daí o aparente caos reinante: a ordem racional e progressista defronta-se com a ordem mágico-poética. A primeira, representante da lógica tradicional herdada, é desafiada pela nova lógica, seja cibernética (descoberta pela ciência), seja mágico-poética (inventada pela Arte), que tenta reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e hoje está esclerosada.”⁹¹

Elencamos valores literários, através de um trabalho intelectual apurado de pesquisa e crítica, com escritores-críticos modernos, observando-se o fenômeno literário na modernidade. Essa caracterizando-se como um projeto que implica em escolha e valor, e concomitantemente, com espaço para a ampliação, para um futuro da literatura, para o porvir que já estará aqui despontando entre nós, como as pegadas apagadas na multidão de que nos incita *Benjamin*.⁹²

⁸⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Opus Cit., nota 32, p. 207.

⁹⁰ Professora Titular de Literatura Portuguesa e Literatura Infantil e Juvenil da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

⁹¹ COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo, Ática, 1987, p.7.

⁹² BENJAMIN, Walter. Opus Cit., nota 11.

1.2.2 – PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE

Ao longo desse capítulo, expusemos vários discursos sobre a modernidade em diálogo, em uma polifonia, característica própria da modernidade. Nesse momento, faremos uma tentativa humilde e ousada de, recorrendo aos autores apresentados e discutidas as suas idéias, de acordo com material que dispusemos para essa pesquisa, nesse ponto da História; proceder à captação de valores estéticos recorrentes e significativos, e assim, formatar o paradigma Projeto da Modernidade,⁹³ que será usado para a análise crítica das obras literárias selecionadas para esse estudo.

Paradigma *PM* :

- . Auto-referencialidade/ Autonomia
- . Dialogismo/ Polifonia
- .Diversidade/ Multiplicidade/ Simultaneidade
- . Fragmentação/ Não-monolítica
- . Opacidade/ Técnica
- . Polissemia/ Ambigüidade
- . Inovação/ Forma aberta

⁹³ Para facilitar o chamaremos de Paradigma *PM*.

1.3 – A CRÍTICA LITERÁRIA ATUAL

“O leitor crítico opera sempre com o repertório metalingüístico.”

(Samira Chalhub)⁹⁴

É feita de forma a questionar, explorar, e desnudar o processo como foi construída a obra, havendo dessa forma um redimensionamento do objeto artístico literário, pois refletindo-se e perguntando-se sobre si mesma, a obra é marcada pelo signo da modernidade.

Proporemos uma exposição sobre um tópico, a questão da forma e do conteúdo, começando com *Wellek e Warren*:

“Se por conteúdo compreendermos as idéias e emoções expressas numa obra literária, deverá a forma incluir todos os elementos lingüísticos pelos quais se expressa o conteúdo. Mas, se atentarmos mais de perto nesta distinção, veremos que o conteúdo implica alguns dos elementos da forma: por exemplo, os sucessos narrados num romance são partes do conteúdo, ao passo que a maneira por que eles estão dispostos num <<enredo>> faz parte da forma.(...) A <<Estrutura>> é um conceito que inclui tanto o conteúdo como a forma, na medida em que se encontrem organizados para fins estéticos. A obra de arte é, pois, considerada como um sistema global de signos, ou uma estrutura de signos, que servem um objectivo estético específico.”⁹⁵

E prossegue:

“Em vez de estabelecermos a dicotomia << forma-conteúdo>>, devemos pensar primeiro na matéria e depois na << forma>>, que é aquilo que organiza esteticamente a sua <<matéria>>. Numa obra de arte bem realizada, os materiais encontram-se completamente assimilados na forma: o que era <<mundo>> converteu-se em <<linguagem>>. Os materiais de uma obra de arte literária são, num plano, as palavras; noutro, a experiência do comportamento humano; noutro, ainda, as idéias e atitudes humanas. Todos eles, incluindo a linguagem, existem, fora da obra de arte, de outras maneiras; mas num romance ou poema bem realizado são atraídos em relações polifônicas pela dinâmica do propósito estético.”⁹⁶

⁹⁴ CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo, Ática, 2002, p. 55.

⁹⁵ WELLEK, R. et WARREN, A. *Opus. Cit.*, nota 56, p. 171.

⁹⁶ *Idem*, *Ibidem*, p. 302.

Continuando com *Samira Chalhub*⁹⁷:

“Quando o texto não apenas diz, mas opera metalingüisticamente, temos não só o tema, mas o tema estruturado na feitura do texto, de tal forma que fica impossível separar o procedimento do que se diz. Na verdade, um sobrescrever, diferente de um sobre escrever. Este é um dizer sobre algo, sem mostrar como se faz, aquele é o mostrar o que está dizendo.”⁹⁸

E afirma:

“A crítica que considera a obra como transparência da realidade é aquela que também vê a palavra como signo para, incluída aí uma finalidade, uma causa externa à obra; a crítica que considera a obra como opacidade é aquela que vê a palavra como signo de, incluindo aí a função e significação da linguagem.”⁹⁹

Não há uma dicotomia forma ‘versus’ conteúdo, mas forma e conteúdo juntos, como bem explicou a autora no primeiro trecho. E confirma *Cecilia Almeida Salles*¹⁰⁰:

“O conteúdo manifesta-se através da forma; a forma representa o conteúdo; ou ainda, eu poderia dizer que a forma é a própria essência do conteúdo. Peirce¹⁰¹ diz que é errado afirmar que uma boa linguagem é simplesmente importante para um bom pensamento pois ela é a própria essência deste. Volto, assim à obra como resultado dessa relação ou desse amálgama. O poder da expressão da obra de arte está na fusão de forma e conteúdo.”¹⁰²

E explorando um pouco mais o redimensionamento da arte:

“Em que sentido essa transformação ocorreu? Por que a concepção metalingüística - consciência e construção, em contraposição a sentimento e expressão - marcaria o funcionamento dessa noção moderna da arte?

(...)

O conceito de arte transformou-se – hoje, nós a percebemos construída e não mais como expressão; hoje, o público já não é mais passivo, pode ser incorporado, ativamente, como colaborador/leitor dentro da linguagem da obra. Isso se deve a novas descobertas das linguagens técnicas (fotografia, rádio, cinema, TV, disco...), que são linguagens

⁹⁷ Professora da Pontifícia Universidade Católica (1946-1998).

⁹⁸ CHALHUB, Samira. Opus Cit., nota 94, p. 63.

⁹⁹ CHALHUB, Samira. Idem, Ibidem, p. 74.

¹⁰⁰ Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁰¹ Filósofo Científico da Linguagem Norte-americano (1839-1914).

¹⁰² SALLES, Cecilia Almeida. “A forma do conteúdo e o conteúdo da forma.” Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, S/d.

passíveis de serem reproduzidas. Então, o que era o objeto único, aurático, sacralizado não tem mais a possibilidade de sê-lo: uma *Mona Lisa* pode ser reproduzida em gravuras, em camisetas, em toalhas de banho...

Walter Benjamin, no célebre estudo “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, indica que foram essas técnicas que mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem. É ele quem nos diz da perda ou do declínio da aura do objeto artístico.”¹⁰³

Assim, temos para consciência e construção, as funções poética e metalingüística, em contraposição, para sentimento e expressão, as funções emotiva e referencial. A crítica que trabalha com as duas primeiras funções coloca a nu o processo de produção da obra.

Em nosso trabalho analítico-crítico, fazendo nossas as palavras do discurso de autor já citado, tentaremos que:

“(...) a última palavra não deve ser deixada ao ceticismo, que tudo relativiza, nem ao positivismo, que tudo justifica; a última palavra será dada pelo criticismo, que tudo coloca em crise.”¹⁰⁴

¹⁰³ CHALHUB, Samira. Opus Cit., nota 94, pp. 42- 43.

¹⁰⁴ NAZARIO, Luis. Opus Cit., nota 40, p. 70.

1.4 – AUTORAS PESQUISADAS

Pesquisamos para o nosso trabalho, autoras contemporâneas de língua portuguesa, a brasileira *Lygia Bojunga* e a portuguesa *Alice Vieira*. Ambas são renomadas escritoras de obras para crianças e jovens, e quisemos com isso, mostrar que os traços formatados de nosso paradigma Projeto da Modernidade para esse estudo, (após um empenho de pesquisa), podem ser usados para obras que tenham a criança ou o jovem como receptor, não as diferenciando sob nenhum aspecto, de obras que tenham o receptor adulto.

Sobre esse assunto *Ieda de Oliveira*¹⁰⁵ em sua tese¹⁰⁶ diz que a diferença entre a literatura para crianças e jovens e a literatura para adultos não é de natureza estética, é de natureza contratual. São duas modalidades de contratos de comunicação diferentes. O autor de literatura para crianças e jovens enfrenta um grande desafio, pois trabalha com uma margem de manobra estreita, tendo que lidar com uma limitação de léxico, de sintaxe e de visão de mundo da criança.

Dessa forma, procederemos a análise-crítica pormenorizada das obras selecionadas para crianças e jovens, análise essa que se pretende estabelecer na trilha dos projetos de escritura das obras, pois de acordo com *Yakobson*:

“(...) toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras.”¹⁰⁷

Portanto, pode haver o traço de inovação dentro do projeto de comunicação da obra, sendo esse um valor bastante representativo da modernidade.

¹⁰⁵ Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

¹⁰⁶ OLIVEIRA, Ieda de. *O Contrato de Comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro, Lucerna, 2003.

¹⁰⁷ YAKOBSON, Roman. *Opus Cit.*, nota 80, p. 121.

1.4.1 – ALICE VIEIRA

Nasceu em Arroios, Lisboa, em 1943. Estudou no *Instituto Britânico* e no *Conservatório*, ingressou no secundário no ensino oficial.

Em 1967, terminou a licenciatura em Filologia Germânica na *Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Atuou como professora por um curto período, pois em 1969 ingressou como jornalista no *Diário Popular*; em 1978 foi para o *Diário de Notícias* permanecendo até 1989. Nesse jornal coordenou o suplemento infantil “O Catraio” e escreveu resenhas de livros para crianças, atividade que ainda se dedica no “Guia de Pais e Educadores” na revista *Rua Sésamo*. Colaborou ainda no programa de televisão *Jornalinho* e participa da elaboração na série de programas infantis *Rua Sésamo*.

Publicou três obras para adultos antes de dedicar-se a literatura para crianças e jovens; e hoje também dedica-se à adaptação de contos tradicionais portugueses.

Em 1979, estreou com o Romance para jovens *Rosa, minha irmã Rosa*, obra pela qual “foi galardoada com o prêmio *Literatura Infantil ‘Ano Internacional da Criança’*, instituído por aquela que viria a tornar-se a sua editora: a *Editorial Caminho*.

“Os livros de *Alice Vieira* estão traduzidos em várias línguas europeias, conhecem sucessivas edições em Portugal e têm sido distinguidos com os mais importantes prêmios portugueses de literatura para a infância, incluindo o Grande Prêmio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças/ 1994, pelo conjunto de sua obra.”¹⁰⁸

Alice Vieira editou mais de três dezenas de livros para crianças (romances, uma peça de teatro, contos e uma antologia de poesia popular), dedicando-se inteiramente ao trabalho literário. Publica artigos e crônicas para jornais e revistas; faz palestras e encontros com leitores em *Portugal* e no exterior.

Foi nomeada pela Secção Portuguesa do *IBBY* candidata ao Prêmio *Hans Christian Andersen* em 1996 e 1998. Vários de seus títulos fazem

¹⁰⁸ GOMES, José Antônio. *Introdução à obra de Alice Vieira*. Lisboa: Caminho, 1988, pp. 9- 11.

parte da seleção de livros notáveis para crianças e jovens da *Biblioteca Internacional da Juventude de Munique*.

“(...)O fascínio perante os poderes da linguagem, a importância da memória e a transmissão e perpetuação de valores, a consciência da temporalidade e o desabrochar da sexualidade constituem outros temas de uma obra que aborda, de modo sensível, a orfandade afectiva dos protagonistas (nos belíssimos *Flor de Mel* e *Paulina ao Piano*, 1985, para apenas citar dois exemplos), os desejos de afirmação juvenil (leia-se *Úrsula, a Maior*, 1988) ou o confronto dos mais novos com a solidão e a realidade da morte (como *Flor de Mel* ou *Os olhos de Ana Marta*).”¹⁰⁹

Na obra de *Alice Vieira* percebemos uma observação aguçada das personagens envolvidas em situações complexas, e uma percepção sensível de linguagem na construção das narrativas; o que faz da autora, uma voz de destaque no panorama atual da Literatura Portuguesa para Crianças e Jovens.

¹⁰⁹ Idem, *Ibidem*, p. 16.

1.4.2 – LYGIA BOJUNGA NUNES

Nasceu em *Pelotas, Rio Grande do Sul*, em 1932. Mudou-se com oito anos para o Rio de Janeiro e nessa cidade estudou na *Companhia Teatral Henriette Morineau*. Foi como atriz que iniciou sua vida profissional. Posteriormente, escreveu para o rádio, o teatro, a televisão, e foi tradutora. Mas sua paixão pelos livros a fez assumir a vocação e a carreira literária.

Em 1982 *Lygia Bojunga* foi a primeira escritora latino-americana a receber, pelo conjunto de sua obra o *Prêmio Hans Christian Andersen* – considerado como o *Prêmio Nobel* da literatura voltada para crianças e jovens. Publicou vinte e dois títulos e seus livros já foram traduzidos para dezenove idiomas.

Com um projeto da *Casa Lygia Bojunga*¹¹⁰, e como grande viajante, andarilha, atriz e escritora, percorreu o País com o que chamou de “mambembadas”¹¹¹, encenando dois de seus livros: *Fazendo Ana Paz e Livro, um encontro*, em universidades e espaços culturais de norte a sul do *Brasil*, e também no exterior (três Américas, o *Caribe*, a *Europa*, a *Escandinávia*, o *Oriente Médio* e a *União Soviética*) resgatando, assim, seu lado atriz, que tinha “hibernado” durante vários anos.

Em 1979 mudou-se com o marido inglês para a *Inglaterra* e desde então vive ora em *Londres*, ora no *Rio de Janeiro*, onde mantém residência e considera “seu chão verdadeiro”.

Seu primeiro livro publicado foi *Os Colegas* (1972) que conta as situações do cotidiano vividas com bom humor por três cachorros, um urso e um coelho que, fugidos de diferentes lugares, juntam-se, encontram-se, formando uma pequena comunidade por afinidades e necessidades comuns; saem em busca de comida, fogem da carrocinha, em uma vida sem regras. A obra aponta um problema social, faz menção ao analfabetismo e mostra o benefício do trabalho.

¹¹⁰ Editora da autora inaugurada em 2002, com *Retratos de Carolina*.

¹¹¹ As palavras entre aspas da página são referências da própria autora.

Em *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil*, Nelly Novaes Coelho coloca essa autora como “uma das vozes mais ricas da literatura questionadora de mundo que caracteriza o novo na criação literária”:

“Lygia, em cada livro, enfoca um problema específico da existência humana, através das relações fundamentais que se estabelecem entre o eu e o outro. Em todos eles, a imaginação criadora (lúdico-crítica) é o motor-geratriz da efabulação. A consciência da palavra como construção do real é a pedra angular que sustenta o seu mundo de ficção.”¹¹²

Lygia Bojunga além de tratar de situações delicadas em sua ficção, vividas através da invenção de suas personagens, explora o seu alto potencial de criação no imaginário, através de uma arquitetura requintada do texto, de construção de linguagem lapidar na narrativa. Valoriza o fazer literário no ato de criação das obras, assim como o receptor perante a obra (processo mais explicitado para uma possível captação do leitor em *Fazendo Ana Paz*, *Paisagem*, *Livro*, *um encontro e Feito à mão*) no prazer da escritura, da leitura, do texto.

¹¹² COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 655.

1.5 – OBRAS SELECIONADAS

Para a realização desse trabalho foram pesquisadas as seguintes obras de ficção das autoras:

. *Alice Vieira*¹¹³:

Rosa, minha irmã Rosa (1980)

Flor de Mel (1986)

Paulina ao Piano (1987)

Os olhos de Ana Marta (1990)

Úrsula, a maior (1989)

Viagem à roda de meu nome (1985)

. *Lygia Bojunga Nunes*:

Os colegas (1972)

Angélica (1975)

A bolsa amarela (1976)

A casa da madrinha (1978)

Corda bamba (1979)

O Sofá Estampado (1980)

Tchau (1984)

O meu amigo pintor (1988)

Nós três (1987)

Livro - um encontro (1988)

Fazendo Ana Paz (1991)

Paisagem (1992)

¹¹³ Todas as obras pesquisadas da autora *Alice Vieira* foram publicadas pela *Editorial Caminho*, Lisboa, Portugal.

Seis vezes Lucas (1995)

O Abraço (1995)

Feito à Mão (1999)

A Cama (1999)

Retratos de Carolina (2002)

Dentro desse conjunto de obras pesquisadas, selecionamos para o nosso estudo as obras *Flor de Mel* de Alice Vieira e *Corda bamba* de Lygia Bojunga Nunes. Tal escolha foi feita, como já dito anteriormente, por tratar-se de obras de literatura de língua portuguesa para crianças e jovens; e mais especificamente, pela temática que as assemelham e pelo percurso de investigação crítica que possibilitam, com base na hipótese proposta, de aproximação do paradigma Projeto da Modernidade formatado para esse estudo.

Nesse capítulo analisaremos a obra *Flor de Mel* de Alice Vieira, explorando-se os recursos de sua construção, a feitura do texto, através dos elementos que compõem a narrativa; para assim iniciarmos os objetivos dessa pesquisa estética literária.

Começaremos a análise com a apresentação do enredo da obra e, a seguir, faremos uma abordagem analítico-crítica, começando por investigar a tríade: Narrador, Personagem e Leitor. Enfocando-se em cada qual, as especificidades de comportamento no texto narrativo.

Seguindo o percurso, exploraremos o tempo e o espaço juntos, observadas as ligações de ambos na sucessão temporal das passagens do enredo.

Versaremos sobre o imaginário e o real da ficção narrativa, abordando-se o conto de fadas apresentado na obra; e a figura da Fada Madrinha, que aparece nos sonhos de Melinda.

Ao final da análise, aproximaremos *Flor de Mel* e o paradigma *Projeto da Modernidade*, formatado e apresentado no item 1.2.2 no primeiro capítulo desse estudo. Tal aproximação tem como objetivo verificarmos se, a construção da narrativa de *Flor de Mel* trabalha com os parâmetros do paradigma *PM*, e assim constatarmos, nessa perspectiva de análise-crítica, o quanto a qualidade estética do texto narrativo comprova a modernidade na obra.

2.1.1 – O ENREDO

“No dia em que melinda fez anos houve bolo na casa da Mãe Joana. Mal se levantou, já ela sentia o cheiro a invadir a casa toda, cheiro bem diferente dos fritos da avó Rosário, ou daquele cheiro a bafio e roupa molhada em casa da tia Eugénia. Para não falar do cheiro a flores de plástico e a chichi de gato em muitos dos outros quartos por onde tinha andado com o pai.”

(Alice Vieira)¹¹⁴

Flor de Mel de Alice Vieira conta a história de uma personagem chamada Melinda, que inicialmente nos é apresentada morando em casa da Mãe Joana, uma ama que cuida de crianças, sendo Melinda sua única interna. André Pequeno é a criança que Melinda tem como seu amigo na casa da Mãe Joana, pois ele acredita na paradeiro da mãe de Melinda tal qual lhe é contado:

“ – A tua mãe ainda está com os piratas? – pergunta ele baixinho.

- Ainda – responde Melinda.

- Numa gruta?

- Numa gruta.

- Escura?

- Ecuríssima! E guardada por dois lobos ferozes, de quatro cabeças.

André Pequeno estremece, estremece.

- Quatro cabeças? Para quê, quatro cabeças?

Então Melinda explica. Melinda nunca se cansa de explicar.

- Duas estão viradas para a entrada da gruta, e as outras duas estão sempre a olhar para os prisioneiros. Nem os perdem de vista nem por um segundo.

(...)

- E quando é que a tua mãe vai sair da gruta?

- Quando eu pagar o resgate.

(...)

- Então o que é que eles querem?

- Pedras preciosas. Os piratas são doidos por pedras preciosas! Acho mesmo que só se alimentam de pedras preciosas: rubis, ágatas, safiras, ametistas, opalas, turquesas, topázios, esmeraldas...

(...)

¹¹⁴ VIEIRA, Alice. *Flor de mel*. Lisboa, Editorial Caminho, 8. ed., 2004, p.85.

- E tu tens essas pedras todas? – pergunta André Pequeno.

- Tenho de pedir tudo à minha Fada Madrinha quando ela me vier visitar.”¹¹⁵

Melinda já viveu em muitas casas. A casa da avó Rosário, a casa da tia Eugénia, e depois dessa várias pensões até chegar à casa da Mãe Joana, mas ela sabe que um dia o pai vai chegar e levá-la para outro lugar. Guardado na memória, Melinda tem um vulto de mulher e versos, como se fossem cantados:

“- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...”¹¹⁶

Rosário, avó paterna da menina, gostava de contar-lhe estórias quando anoitecia, e a casa ficava na penumbra das lâmpadas fracas do candeeiro de vidro. E assim apareciam bruxas, a bela adormecida e outras mais. A avó dizia que a melodia a que Melinda se recordava era da tontinha-do-mar:

“Há quem diga que a tontinha-do-mar é essa onda que não voltou. Há mesmo quem afirme que a casa dela é toda feita de conchas, de algas, de búzios, de cavalos-marinhos.”¹¹⁷

Cavalos-marinhos guardiães da casa, e se um dia alguém a encontrar, ficará cego com o seu esplendor. Melinda não se lembra de ter estado ao lado da mãe, só a conhece e tem notícias suas pela avó Rosário, o pai nada lhe dizia sobre ela. E no tempo em que morou na casa da avó Rosário, essa contava-lhe que a mãe é senhora absoluta do Palácio das Dioneias, rodeado de flores e de árvores que se transformavam em ouro mal se lhes tocava. O pai nessas horas zangava-se com a avó Rosário, dizendo:

“As coisas são como são, e não há nada a fazer. Não serve de nada inventar palermices. Não é por isso que as coisas mudam.

O pai dizia isso muitas vezes:<< as coisas são como são.>> Era assim uma maneira que ele tinha de acabar as conversas quando não sabia que dizer.”¹¹⁸

¹¹⁵ Idem, *Ibidem*, p. 8.

¹¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁷ Idem, *Ibidem*, p. 21.

¹¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 24.

A avó Rosário morre. Melinda, então, foi para a casa de tia Eugênia, até o pai “endireitar a vida.”¹¹⁹ A menina não gosta da casa da tia Eugênia, havia quartos escuros, sem janela, chamados de interiores. Ela percebe a importância que tinha em ter uma janela e uma cama só para ela, sem ter de dividir com a prima Geninha. E, de repente, sente saudades da mãe, que ela nunca viu, mas sabe que está no Palácio das Dioneias, e em uma ocasião perguntou à avó: - Por que a mãe não esperou que ela crescesse para que pudesse acompanhá-la? A avó respondeu que a mãe havia sido escolhida e que os escolhidos não podem esperar por ninguém, nem olhar para trás. Melinda chorou, pois havia dias em que era difícil ser filha da rainha das Dioneias. E agora sem a avó Rosário, como poderia ter notícias da mãe? À noite, em casa da tia Eugênia, naquele quarto, onde está tão infeliz e sozinha, apareceu a Fada Madrinha em formato de estrela para confortá-la. Na manhã seguinte, a prima Geninha conta no pequeno almoço para a tia Eugênia e o tio César sobre o grito que Melinda dera na noite anterior. Melinda ouvia tudo em silêncio, pois achava que não adiantaria falar de fadas e de estrelas. Pensou que talvez pudesse confiar em Geninha. Vejamos um trecho da narrativa:

“Melinda precisa de uma amiga.

Desde que morreu a avó Rosário que todas as coisas lhe ficam atravessadas na garganta, apertadas no coração e os silêncios são muito grandes, cada vez maiores.

Melinda às vezes tem medo de um dia deixar de saber falar. A avó Rosário contou-lhe uma vez uma história assim:

<< Gente que não usa as palavras fica muda;
Gente que não usa o coração fica pedra.>>

Era assim que dizia a história.

Melinda quer usar as palavras. Mas como, se ninguém as usa com ela?(...) E porque, também ali, a palavra << mãe>> parece proibida.

(...)

Melinda tem medo de ficar muda.

Melinda tem medo de ficar pedra.

Melinda tem tantos medos, tão diferentes daqueles mansinhos terrores das histórias da avó Rosário pela noite dentro, à luz fraca dos candeeiros de vidro.”¹²⁰

¹¹⁹ Idem Ibidem, p. 36.

¹²⁰ VIEIRA, Alice. Idem, Ibidem, p.53.

O pai vai à casa de tia Eugénia buscar Melinda, que antes ouvira a conversa dele com a tia:

“- Eu disse um mês António! E o mês já acabou na semana passada! E olha que com o trabalho que eu tenho tido, isto não tem sido fácil. Mesmo nada fácil!”

Desligara o telefone sem dizer o seu nome, mas Melinda sabia que era ela, com certeza. E o seu coração ficou ainda mais apertado lá por dentro.<<isto>> era palavra tão sem graça, palavra tão triste de se dizer para alguém – alguém que tinha nome, e que não entendia qual a sua culpa no meio de tudo. Mas era decerto por sua culpa que as coisas (que coisas?) aconteciam.

(...)

Melinda quer lembrar-se do que foi que ela fez que tanto tivesse dificultado a vida da tia Eugénia, e não é capaz: sempre bebeu o leite, mesmo quando ele tinha nata por cima;(...). Às vezes, sem dar por isso, cantava um pouco alto de mais:

- Flor de mel, flor de mel,
flor de mel à flor da pele...

(...)

- Não sei como vai ser isto... – murmurou o pai.

E de novo Melinda se sentiu culpada de qualquer coisa, de qualquer coisa muito grave que dava aquele ar tão triste ao pai. Nem quando a avó Rosário faltara lá em casa, ele tinha tido ar tão triste assim.”¹²¹

Melinda e o pai foram embora. E de quarto em quarto andaram. Melinda passava muito tempo sozinha no quarto, enquanto o pai ia trabalhar. Vejamos o trecho abaixo:

“<<É uma grande responsabilidade>>, resmungavam as velhas donas dos quartos, para ela olhando.

Melinda tinha a certeza de que, se não existisse, ninguém aborrecia o pai, nem a tia Eugénia, nem as velhas, quem sabe até se o pai teria já <<endireitado>> a vida. Melinda às vezes tem até pena de estar ali, a complicar tudo, a tornar a vida torta para o pai, a fazê-lo encolher tantas vezes os ombros, a esperar da sua boca um sorriso que nunca vem.

(...)

- Nesta casa não entram crianças nem cães – berrava a dona.

E Melinda pensou que devia haver pessoas que já nascem velhas, muito velhas, vestidas de preto e de lenço amarrado à cabeça. Pessoas que já nascem com uma bruxa dentro do coração.”¹²²

¹²¹ VIEIRA, Alice. Idem, Ibidem, p.58.

¹²² Idem, Ibidem, p.63.

Melinda começou a passar manhãs inteiras à janela, esperando a tontinha-do-mar, que não aparecia. Mas em várias noites surgia a Fada Madrinha e então tudo, por alguns instantes, ficava bem mais tolerável.

Por sugestão de uma das donas dos quartos, Melinda foi parar na casa da Mãe Joana. André Pequeno e Melinda ficaram amigos, e logo ele ficou sabendo das aventuras da mãe de Melinda, e do fato de ser ela a senhora absoluta do Palácio das Dioneias. As outras crianças não acreditam nas estórias de Melinda e até zombavam da menina. Ela passa a ver as crianças irem para a escola, e a ouvir Mãe Joana dizendo que não sabe o que o pai dela está esperando para não a ter ainda matriculado. Melinda já não pensa em fugir com a tontinha-do-mar, que não viu mais passar na rua. Mas bom mesmo seria voltar a ter um quarto, uma cama e uma janela só para si. Melinda faz sete anos e ganha um bolo feito por Mãe Joana, e o *parabéns a você* é cantado cinco vezes pelas crianças. A menina lembra-se de que em casa da avó Rosário, nessa data, as duas iam à praia, um ano calhou de ser no domingo e o pai as acompanhou. Foi um dia de anos muito feliz. Nesse ano o pai telefonou, mas não foi vê-la, disse que esteve muito atarefado, mas que tem boas notícias, que eles irão para a “*nossa casa*.”¹²³ O pai ri ao telefone e diz que irá um dia desses visitá-la e levará uma surpresa, uma “*prenda, uma grande prenda*”¹²⁴. Melinda fica com muitas indagações na cabeça, depois do telefonema do pai. Vejamos o trecho abaixo:

“O pai tinha rido tanto... o pai falava em prendas e surpresas, mas qual seria a casa para onde a ia levar agora? E onde seria? E teria um quarto só para si? E uma janela? E de repente outra dor maior: e o André Pequeno? Como iam ser os dias sem o André Pequeno, a quem podia contar tudo da mãe, dos piratas que a tinham presa na gruta escura guardada por lobos de quatro cabeças? Agora nunca mais vai poder falar da mãe com mais ninguém. E gente que não usa as palavras fica muda. E gente que não usa o coração fica pedra. Quem sabe até se uma bruxa não irá entrar, uma noite destas, pelo seu coração dentro e lá ficar para sempre.

¹²³ Idem, Ibidem, p.96.

¹²⁴ Idem, Ibidem, p.97.

Melinda tem medo. Aquele medo de quando estava nas outras casas sem saber o que ia acontecer no dia seguinte.”¹²⁵

Na noite do aniversário de Melinda, apareceu-lhe a Fada Madrinha, ao menos essa nunca a abandonaria, fosse qual fosse a casa em que estivesse morando. E sentada na cama diz Melinda:

“Tenho medo. Tenho medo da outra casa. Do riso do meu pai. De não voltar a brincar com o André Pequeno. Sabes para onde é que o meu pai me leva?

(...)

“ Melinda não entende o que diz a Fada Madrinha e hoje, mais do que em qualquer outro dia, ela queria que a Fada Madrinha lhe desse uma resposta certa, uma resposta com palavras de gente e não apenas essas palavras de encantar e de ter sonhos mansos. Mas Melinda sabe que a Fada Madrinha nunca fala de outra maneira, que ela aparece apenas para forrar o seu coração de uma grande tranqüilidade para os dias que vão amanhecer depois.

Pela primeira vez Melinda pensa que se tivesse uma madrinha como a do André Pequeno, talvez ela lhe soubesse responder a estas coisas tão simples, mesmo que as suas palavras não fossem tão bonitas, nem tivessem este cheiro, este sabor, esta cor, esta pele. Mas, lá dizia o pai, as coisas são como são.

(...)

- E a minha mãe?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: é tempo de saber encontrar o que se perdeu.

(...)

Melinda tem vontade de chorar, de gritar pela Mãe Joana que dorme no quarto ao lado e nem sonha que há Fadas Madrinhas que de vez em quando lhe entram pela casa dentro. Melinda quer gente ao pé de si. Melinda está cansada de estrelas, cansada de palavras bonitas, cansada de ser filha da rainha das Dioneias.

Melinda quer uma madrinha como as madrinhas de toda a gente, uma mãe como as mães de toda a gente – mesmo cheia de pressa como a do André Pequeno quando o vem buscar à noite.”¹²⁶

O pai de Melinda, então, vai encontrá-la à casa da Mãe Joana e a convida para um passeio. A menina contente pensa ser essa a surpresa a que se referira o pai ao telefone. Ele a leva para o café da esquina e ambos vão para uma mesa onde se encontra uma mulher loura de nome Ermelinda. Depois de muito tempo sem que ninguém dissesse nada, diz o pai:

¹²⁵ Idem, Ibidem, p. 98.

¹²⁶ Idem, Ibidem, p.103.

“ - Sabes que vamos morar todos numa casa muito bonita?

- Todos, quem? – pergunta Melinda.

O pai dá uma das suas novas gargalhadas:

- Ora quem havia de ser! Tu, eu e...e a Ermelinda. Sabes que a Ermelinda é...vai ser... tua mãe.

(...)

- A minha mãe não é ela, a minha mãe está no Palácio das Dioneias, e tem um manto feito de espuma das sete ondas, e é rainha dos Lagos Eternos, e conhece o Mar das Cobras, e os piratas foram buscá-la para uma gruta escura cercada de lobos de quatro cabeças, e é preciso pagar o resgate, mas o André Pequeno deu-me uma coroa...”¹²⁷

Com a reação de Melinda, ambos saíram do bar, entraram no carro e foram embora. O pai entregou a filha para a Mãe Joana que a conforta. Mãe Joana tenta explicar à Melinda usando o conto de fadas da rainha das Dioneias, que a mãe pode ter regressado do Palácio das Dioneias:

“ - Se a minha mãe voltasse do Palácio das Dioneias – diz Melinda ao fim de um grande silêncio – trazia algas nos cabelos, e cheirava a sândalo, e vinha coberta de nuvens, e bebia essência de jasmim.

Dessa vez mãe Joana não conseguiu disfarçar um sorriso:

- Pois é... E esta que tu viste traz laca no cabelo em vez das algas, cheira a desodorante que deve ter comprado no supermercado, veste calça e blusa, e se calhar pediu uma bica lá no café...

Melinda conseguiu sorrir. A Mãe Joana falava de uma maneira que ela tinha de achar graça, mesmo que não quisesse.

- Mas que importa tudo isso? Se tu conseguires imaginar que ela é a rainha das Dioneias, mesmo exilada, mesmo incógnita, e que foi para te ver que voltou à terra? Isso é que é importante!

E se a mãe Joana tivesse razão? Se os escolhidos, um dia, se cansassem de ser perfeitos e resolvessem regressar à terra? E mesmo que não regressassem, por que não, ao menos, imaginá-lo? De novo as palavras da Fada Madrinha, naquela noite:<< é tempo de saber encontrar o que se perdeu>>...

- Custa muito imaginar isso? – pergunta Mãe Joana, sorrindo sempre.”¹²⁸

¹²⁷ Idem, Ibidem, pp.113- 115.

¹²⁸ Idem, Ibidem, pp.121- 122.

O pai e a mulher loura vão buscar Melinda à casa da Mãe Joana. Começam as despedidas. André Pequeno fica orgulhoso de saber que ajudou no resgate de uma rainha, mãe de Melinda, através das pedras preciosas da coroa que desenhaste para a menina de presente de aniversário. Mãe Joana e Melinda se despedem com um abraço que diz mais do que palavras.

“Talvez que afinal ter<<casa nossa>> fosse mesmo bom. Talvez que ela viesse a gostar de Ermelinda como gostara da avó Rosário, como gostara da Mãe Joana. O seu coração era tão grande que bem lá podia caber mais alguém.

O pai abre a porta da rua, depois a porta do andar, depois a porta do quarto de Melinda. Um quarto só para si. Uma janela só para si. Paredes a encher de sonhos, de histórias, de estrelas, de Fadas Madrinhas aguardando as madrugadas certas de aparecer.

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Melinda canta, uma vez, duas vezes, tantas vezes.

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Na sala ao lado, Ermelinda quase deixa cair ao chão a jarra de cristal que ia pôr em cima da mesa:

- Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga?

Mas Melinda não ouve as palavras de Ermelinda.

Melinda está no seu quarto, debruçada à janela, olhando o vulto da Tontinha-do-Mar a desaparecer no fim da rua.”¹²⁹

¹²⁹ Idem, Ibidem, p.125.

2.1.2 – O NARRADOR

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”

(Walter Benjamin)¹³⁰

Flor de Mel apresenta uma narração em terceira pessoa do singular, no presente do indicativo, com a predominância do narrador - na definição de Jean Pouillon: “Visão com”.¹³¹

A perspectiva é a de visão de mundo dos fatos da personagem central, não porque seja vista no centro, mas porque é a partir dela que vemos as outras personagens dentro da narrativa. Trata-se do narrador “visão com” a personagem Melinda, que através de sua percepção, seus pensamentos e sentimentos, o leitor vive os acontecimentos da narrativa. Na verdade, os leitores vêem a maneira como as demais personagens são vistas e compreendidas por Melinda, e não propriamente a maneira como Melinda é vista, pois ela não é vista pelas personagens, estando na sua posição existencial dentro da obra, de visão da narrativa. O que significa que a descrição das personagens, faz parte da compreensão, e dos sentimentos de Melinda para com elas. O leitor, então, as vê junto “com” ela, Melinda. Vejamos um trecho da narrativa:

“Melinda gosta muito do André Pequeno, mas tem pena que ele seja ainda tão pequeno e não perceba nada de piratas, nem de resgates, nem de fadas. Mas por outro lado, se fosse falar destas coisas ao outro André, que é mais crescido e até já sabe escrever palavras e fazer contas, ele chamava-lhe maluca, como no dia em que ela caiu na asneira de lhe dizer que a mãe tinha naufragado a sul do Mar das Cobras.

Melinda gosta do André Pequeno. Nunca teve um amigo como ele.”¹³²

¹³⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador” In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 198.

¹³¹ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1974, p. 54.

¹³² VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p.11.

As outras personagens existem apenas em imagem, ou seja, na compreensão de Melinda para com elas. E vistas dessa forma, significam uma visão através de um sentimento experimentado por um outro, passando a ser o que vemos diretamente.

Melinda ao ver as demais personagens também vai se revelando proporcionalmente. É a visão que temos dela própria também em imagem. Então, podemos concluir que: “a visão dos outros em imagem não é uma consequência da visão “com” do personagem central; é esta própria visão “com.”¹³³

A visão “com” é “a consciência pura e simples”¹³⁴ dos fatos da narrativa. O que o leitor sabe da narrativa e das personagens é dado pela visão desse narrador junto a Melinda. A narrativa trabalha o cotidiano das personagens e a memória dos fatos; mas Melinda não sabe o que realmente aconteceu à sua mãe, e pela pouca idade, acredita na fantasia das histórias sobre o paradeiro de sua mãe, contadas pela avó Rosário. A narrativa é percorrida com o narrador “com” Melinda que não mostra o por “detrás” dos fatos, ou seja, “o conhecimento refletido”.¹³⁵

“Melinda só conhece a mãe pelas palavras da avó Rosário. Nunca se lembra de a ter visto a seu lado e, se não fossem as notícias que a avó todos os dias lhe dá, ninguém lhe falava nela, nem sequer o pai.

Durante todo o tempo que Melinda viveu na casa da avó Rosário, a mãe foi senhora absoluta do Palácio das Dioneias, rodeado de flores e de árvores que se transformavam em ouro mal se lhes tocava.

Pelo menos era isto que contava a avó Rosário quando o dia acabava e, na penumbra dos candeeiros de pouca luz, ela desfiava histórias pela noite dentro.”¹³⁶

O conto de fadas aparece na narrativa quando Melinda faz referência à:

“Bela adormecida”¹³⁷, “Branca de neve”¹³⁸, “Capuchinho vermelho”¹³⁹ provavelmente das histórias contadas pela avó Rosário, que também conta sobre a “Tontinha-do-mar” em seu cotidiano:

¹³³ POUILLON, Jean. Opus Cit., nota 131, p.58.

¹³⁴ Idem, Ibidem, p.62.

¹³⁵ Idem, Ibidem, p.62.

¹³⁶ VIERA, Alice. Opus Cit., nota 114, p.24.

“A avó Rosário tinha dias.

Se era tempo de chuva, dias cinzentos, a casa muito escura logo de manhã, certo e sabido que a Tontinha-do-mar era bruxa:

- Essa bruxa maldita passou ontem por aí, e até o tempo se transtornou.

Se havia sol, se o dia claro brilhava pela casa dentro, já a Tontinha-do-mar era vista com outros olhos:

- Aquela mulher tem alma de passarinho. E olhem que muitas coisas boas que nos acontecem é por causa dela. Devíamos estar-lhe todos muito agradecidos. Este solzinho é, de certeza, obra sua.

De qualquer modo, quer chovesse quer fizesse sol, uma coisa era certa: para a avó Rosário, a Tontinha-do-mar tinha poderes especiais. Por isso Melinda gostava de a ver passar lá na rua, e ficava muito tempo à janela a olhar seu vulto esguio, até que ela desaparecia e a rua ficava deserta.”¹⁴⁰

Uma figura do maravilhoso aparece nas noites para Melinda, em formato de estrela, após a morte da avó Rosário: A “Fada Madrinha”, que em sua linguagem dá-lhe conselhos e proteção:

“ - E donde vens? - pergunta Melinda, cheia de uma grande curiosidade.

- venho do nada, mas do nada donde venho te digo: do Palácio das Dioneias a rainha me enviou à tua presença. Pelo meio das árvores doiradas crescem azáleas e gencianas. De madrugada as salamandras vencem o fogo, e a ave-do-paraíso anuncia o fim das trevas. De lá venho com a missão de impedir a chegada da tarântula ao teu coração.”¹⁴¹

“ - Não sei nada, mas do nada que sei te digo: os teus olhos hão-de ver a claridade das ondas, e a doçura do mel estará dentro de ti para sempre.”¹⁴²

“ - E a minha mãe?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: é tempo de saber encontrar o que se perdeu.”¹⁴³

Continuando:

“Melinda não entendia as palavras de sua Fada Madrinha, mas elas embalavam-na, mas elas ajudavam-na a acordar, no dia seguinte, com um peso mais pequeno no seu coraçãozinho triste.”¹⁴⁴

¹³⁷ Idem, Ibidem, p.19.

¹³⁸ Idem, Ibidem, p.67.

¹³⁹ Idem, Ibidem, p.73.

¹⁴⁰ Idem, Ibidem, p.20.

¹⁴¹ Idem, Ibidem, p.48.

¹⁴² Idem, Ibidem, p.64.

¹⁴³ Idem, ibidem, p.104.

¹⁴⁴ Idem, Ibidem, p. 64.

(...)

“ – Rosário cheira a rosa, Melinda sabe a mel, Verão cheira a morangos, o sol tem a pele de uma criança quando nasce, madrugada tem a cor do campo quando não há vento e o silêncio cai do céu como a chuva...

A avó Rosário era capaz de estar assim a falar o dia inteiro. Por isso as palavras da Fada Madrinha tinham sabor e cheiro e cor e pele.”¹⁴⁵

E então: Quem será a Fada Madrinha?

Segundo *Walter Benjamin*:

“E se não morreram, vivem até hoje.”, diz o conto de fadas. Ele é ainda hoje o primeiro conselheiro das crianças, porque foi o primeiro da humanidade, e sobrevive, secretamente, na narrativa. O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de conto de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência.(...)”¹⁴⁶

A avó Rosário faz magistralmente o uso do imaginário, do maravilhoso, como contadora de histórias para a neta, a diminuir a dor da falta da mãe, confortando Melinda através da fantasia. Os contos de fadas já estão misturados à memória da avó Rosário nas histórias que conta.

“ - (...) Quando tu nasceste a Tontinha-do-mar entrou por aqui dentro e disse: << serás doce como o mel, terás a pele branca como a neve, lábios vermelhos como as romãs, e no dia em que fizeres 15 anos...>>

- <<...hás-de picar-te numa roca de fiar e ficarás a dormir cem anos!>> - conclui Melinda, suspirando, com pena que a avó Rosário já misturasse as histórias todas dentro da cabeça e a confundisse com a Bela Adormecida.”¹⁴⁷

A narrativa trabalha com o resgate da memória da personagem Melinda, com fatos passados entremeados com a vivência de seu cotidiano atual. Como no dia de seu aniversário em casa da Mãe Joana:

“À hora do almoço, engolida a sopa de hortalça e o empadão de carne, o bolo veio para a mesa, a Mãe Joana partiu em fatias, e todos cantaram o << Parabéns a Você>> com a boca cheia.

Quando ela vivia em casa da avó Rosário, iam à praia nesse dia. Embora o Verão estivesse no princípio, o tempo já começava a ficar quente. A avó passava a noite da véspera a fazer comida (quase sempre pastéis de bacalhau ou frango

¹⁴⁵ Idem, *Ibidem*, p.102.

¹⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Opus Cit.*, nota 130, p. 215.

¹⁴⁷ VIEIRA, Alice. *Opus Cit.*, nota 114, p.19.

assado), e lá partiam as duas de manhãzinha. (...) Uma vez os anos de Melinda tinham calhado a um domingo e o pai também fora com elas. Então é que tinha sido bom. O pai andara com ela às cavalitas, depois tinham ido apanhar conchas e búzios, e no final ambos deram valentes mergulhos nas ondas tão azuis do mar. Ela tinha um pouco de medo do mar mas ao lado do pai todos os medos desapareciam. Pegara no búzio maior de todos e, numa altura em que o pai se afastara para ir comprar cigarros, Melinda estendeu-o à avó Rosário e perguntou:

- Se eu falar por aí a minha mãe ouve-me?
- Claro – disse a avó Rosário -, os búzios levam todos os recados ao Palácio das Dioneias.
- Todos, avó?
- Todos.
- Se eu pedir para ela voltar, ela volta, avó?
A avó Rosário ficou então a olhar o mar, assim como se o visse pela primeira vez.
- Se eu pedir...
- Vai brincar – disse a avó Rosário, quase zangada, sem a deixar acabar a frase. E de olhos longe, longe, murmurou:
- Vê lá se o teu pai te ouve.
Melinda passou o resto do dia com o búzio colado aos ouvidos e à boca, de tal maneira que o pai, entre duas gargalhadas (o pai nessa altura ainda sabia rir de vez em quando) disse:
- Até parece que o queres comer, rapariga!
Tinham chegado a casa cheios de areia e de sal pelo corpo todo, cansados, queimados, e felizes. Nunca Melinda teve um dia de anos tão feliz como esse.”¹⁴⁸

No trecho acima percebemos o sumário (o que conta a narrativa) e a cena (o que mostra a narrativa) juntos. *Norman Friedman* chama a atenção, para a “predominância da CENA, nas narrativas modernas, e do SUMÁRIO, nas tradicionais.”¹⁴⁹ Em *Flor de Mel* temos uma equivalência entre cena e sumário, na construção da narrativa. Quanto à distância em que o leitor é colocado na estória, pode ser próxima e distante do narrado, ou ambas, mudando, pois o narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a mostra em cenas.

Antes de continuarmos adentrando nas acepções de *Friedman*, temos que atentar para o fato de que, em uma narrativa rica de recursos técnicos, há a predominância e não a exclusividade de uma determinada classificação, como no primeiro capítulo. Capítulo este,

¹⁴⁸ Idem, *Ibidem*, p.86.

¹⁴⁹ LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 2004, p. 26.

que mostra Melinda em casa de Mãe Joana, para a partir do segundo capítulo, a narrativa mergulhar em um ‘flash back’, até Melinda chegar à casa de Mãe Joana no capítulo XIII. No capítulo I há uma mudança de foco narrativo em quatro parágrafos. Portanto, o narrador “Visão com” Melinda passa a ser, “Visão com” André Pequeno.

“André Pequeno arrepia-se todo quando ouve isto. Arrepiase-se, mas quer sempre saber mais. Tem medo, mas é tão bom ter medo junto de Melinda, com a Mãe Joana ali perto, e a lata das bolachas em cima da mesa.

(...)

André Pequeno sente-se embalado pela voz de Melinda. Que bom deve ser uma pessoa alimentar-se de pedras preciosas, que têm esses nomes tão bonitos, que devem saber muito melhor do que o café com leite da manhã que ele engole, ainda a cair de sono, enquanto a mãe lhe enfia o casaco << porque já estou atrasada, santo Deus!>>. Melhor, muito melhor que as couves do almoço que a Mãe Joana o obriga a mastigar << por causa das vitaminas>>.

Ágatas...

Opalas...

Topázios...

Tantas vitaminas que devem ter! A gente ouve estes sons e tem a certeza que vitamina só pode ser coisa assim. Às vezes André Pequeno julga que vai adormecer, que bebeu um desses estranhos líquidos que entram sempre nas histórias que Melinda conta, e que fazem as pessoas crescer ou diminuir, aparecer ou desaparecer, dormir cem anos seguidos. Mas agora é preciso estar bem acordado! Melinda tem a mãe numa gruta escura e cheia de piratas, e é preciso salvá-la!”¹⁵⁰

(...)

Zangado porque ele já lhe mostrou a madrinha dele, um dia em que a mãe ficou até mais tarde no emprego, e foi ela que o foi buscar a casa da Mãe Joana. Claro que a madrinha dele não era fada, e de certeza absoluta não tinha essas pedras de nomes tão bonitos, tão cheias de vitaminas, de que Melinda precisava, mas disso ele não tinha culpa nenhuma.”¹⁵¹

Nesse caso, o narrador mudou a posição ou o ângulo em relação à estória. Da “Visão com” Melinda na posição central para a “Visão com” André Pequeno na posição lateral da estória. Assim, o leitor fica sabendo diretamente os pensamentos de André Pequeno sem passar pelo crivo de Melinda. O Narrador para comunicar a estória ao leitor usa os canais de informação através dos pensamentos, dos

¹⁵⁰ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 8.

¹⁵¹ Idem, Ibidem, p.10.

sentimentos, das percepções, das ações e falas das personagens. Ele, narrador, não julga, não tece comentários na narrativa. Se explica algo, ainda assim, esta junto à personagem:

“A Memória da avó Rosário já vai faltando. Ou antes: lembra tudo o que aconteceu há muito tempo, coisa miúda até, o que vestiu no dia em que encontrou pela primeira vez o seu falecido Antônio, o sabor da canja que comeu no dia em que foram à Feira de Março; mas esquece tudo o que lhe disseram há cinco minutos.”¹⁵²

Ou ainda, mais explicativo:

“Mas nessas alturas acontece sempre qualquer coisa aborrecida, o jantar que é preciso fazer, o pai que mete a chave à porta e não quer ouvir histórias daquelas, qualquer coisa, e a avó nunca chega ao fim do que estava a contar. E Melinda nunca fica a saber onde é que essas coisas estão escritas, e quem as escreveu, e quando.”¹⁵³

Nas ocasiões em que isso ocorre, é sempre para conter uma explicação à Melinda, quando quer saber mais sobre a mãe, sendo, portanto, funcional dentro da narrativa. O que acontece com o narrador em terceira pessoa, “Visão com” uma personagem, ou seja, percorrendo a narrativa com ela, é que ele acaba se misturando com a personagem, nos seus pensamentos, sentimentos, emoções e, assim, torna ambígua a narração. De quem é a voz que está narrando? Do narrador? Da personagem?

Friedman coloca o quinto tipo de narrador chamado por ele de “Onisciência seletiva”¹⁵⁴. Trata-se de uma personagem, e é como no caso do Narrador-Protagonista, a limitação é a um centro fixo. O ângulo é central e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem principal, sendo mostrados diretamente. E o discurso predominante é o indireto livre.

“Melinda tinha a certeza de que, se não existisse, ninguém aborrecia o pai, nem a tia Eugénia, nem as velhas, quem sabe até se o pai teria já <<endireitado>> a vida. Melinda às vezes tem até pena de estar ali, a complicar tudo, a tornar a vida torta para o pai, a fazê-lo encolher tantas vezes

¹⁵² Idem, Ibidem, p.19.

¹⁵³ Idem, Ibidem, p. 21.

¹⁵⁴ LEITE, Ligia C. M. Opus Cit., nota 149, p. 54.

os ombros, a esperar da sua boca um sorriso que nunca vem.”¹⁵⁵

O discurso utilizado acima marca a percepção, os pensamentos de Melinda, os sentimentos e a dor da personagem, há uma mistura entre o narrador e a personagem, a ponto de não podermos distingui-los, tal a fusão. Apesar de marcadamente ser discurso indireto, o trecho pode ser lido, transposto para a primeira pessoa. Assim, apenas para ilustrar didaticamente, como exemplo: “Tenho a certeza de que, se não existisse, ninguém aborrecia o pai, nem a tia Eugénia, nem as velhas, quem sabe até se o pai teria já << endireitado>> a vida. Às vezes tenho até pena de estar aqui, a complicar tudo, a tornar a vida torta para o pai, a fazê-lo encolher tantas vezes os ombros, a esperar da sua boca um sorriso que nunca vem.”

A narrativa também apresenta diretamente através dos diálogos, entre as personagens, várias vozes (avó Rosário, o pai, a tia Eugénia, a prima, André Pequeno, Mãe Joana e as outras crianças da casa da Mãe Joana) e pontos de vista diferentes com relação a Melinda, ao imaginário da Fada Madrinha e das histórias que Melinda contava relativas à sua mãe. De acordo com *Mikhail Bakhtin*, um texto possui sempre um sentido plural, e o sentido de uma obra literária é fruto de uma “construção dialógica”¹⁵⁶. Cada personagem fala com a sua própria voz, assim a narrativa opera a polifonia, a multiplicidade de vozes das personagens, caráter este, próprio da modernidade.

Ressaltando o discurso das personagens, uma observação pode ser feita para uma fala de Mãe Joana:

“ – Mas que importa tudo isso? Se tu conseguires imaginar que ela é a rainha das Dioneias, mesmo exilada, mesmo incógnita, e que foi para te ver que voltou à terra? Isso é que é importante!”¹⁵⁷

Há dois vocábulos, a saber: “exilada” e “incógnita”, usados nesse diálogo com Melinda, que não se adaptam a um diálogo fluente com

¹⁵⁵ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 62.

¹⁵⁶ LOPES, Edward. Opus Cit., nota 74, p. 70.

¹⁵⁷ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 121.

uma criança de sete anos e não correspondem a fala comum de Mãe Joana.

De acordo com *Maria José Palo* e *Maria Rosa D'Oliveira*¹⁵⁸:

“Os textos de literatura infantil pautam-se pelo resgate da oralidade na escritura, bebendo na fonte originária do ato de narrar.

Mas o que significa, exatamente, um padrão narrativo fundado na oralidade?

(...)

Decorre daí a pouca sistematização, que propicia, ao nível do desempenho oral de uma língua, os lances de criação de novas formas de dizer, experiências que o sistema lingüístico acaba por incorporar (dialética, língua e fala, ou, ainda, competência e desempenho. Por isso, ao discurso oral permitam-se a redundância, os desvios das normas lingüísticas, a informalidade das expressões populares – gíria e trocadilho -, o paralelismo das estruturas sintáticas e a construção de enunciados sem ordem hierárquica, pondo em crise a linearidade de princípio, meio e fim. Afora isso, a marcação rítmica, o tom e a modulação da voz enunciam junto à palavra simbólica a não-palavra icônica.”¹⁵⁹

Dessa forma, podemos dizer que *Flor de Mel* mantém uma matriz oral satisfatoriamente, aproximando o narrador da personagem e do leitor, não indo além na articulação do narrador com a personagem a lançar esquemas de oralidade, como exemplos: Onomatopéias, interjeições, repetições de certas expressões, diminutivos, aumentativos, gírias e neologismos. O que há em muitos momentos é uma prosa poética pela seleção e combinação de palavras dentro da frase; e para falarmos mais sobre a linguagem da narrativa, vejamos o trecho abaixo:

“Melinda já viveu em muitas casas.

A casa da avó Rosário, a cheirar ao óleo de fritar peixe, com o plástico alaranjado sobre a mesa da cozinha, a estatueta de gesso comprada na Feira de Março e logo colocada em cima de televisor, a vizinha Eulália a gritar da janela do andar de baixo por causa da roupa a pingar na corda, a luz fraca saindo à noite dos candeeiros, enquanto a voz da avó enchia a penumbra de histórias de terrores e desgraças.

¹⁵⁸ Professoras Doutoras de Literatura Brasileira e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

¹⁵⁹ PALO, M.J. et D'OLIVEIRA, M. R. *Literatura infantil. Voz de criança*. São Paulo, Ática, 2003, p.44.

A casa da tia Eugénia, um rés-do-chão húmido, com um grande corredor escuro a desaguar num pequeno espaço de cimento sem tecto a que o tio César chamava, com vaidade, o quintal. Um corredor cheio de portas muito altas que davam para quartos pequenos e sem janelas, porque a única janela era na sala de provas, onde as clientes da tia Eugénia chegavam todos os dias a partir das três da tarde, para provar saias e vestidos.

(...)

Depois da casa da tia Eugénia vieram casas sem rosto e sem cheiro, quartos frios e escuros onde o pai dormia a seu lado, e ficava muito tempo sentado na borda da cama, com a cabeça entre as mãos olhando para ela.”¹⁶⁰

Nessa passagem da narrativa, usando-se a memória do cotidiano das casas onde a personagem Melinda viveu, temos a descrição das mesmas, sendo o próprio referente. Com relação às funções de linguagem¹⁶¹, podemos dizer que a função referencial é apresentada. E dentro dessa referencialidade, as qualidades dos objetos apontados são da ordem do sensorial – visão, olfato, audição. Portanto, percebemos a seleção cuidadosa das palavras e sua combinação na cadeia verbal, temos, então, a função poética, que projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. Podemos, ainda, observar um modo de ver e lembrar desses objetos, o que marca o ponto de vista do emissor, e assim, a função emotiva. Vamos evidenciá-la nos exemplos:

“ – A minha mãe não é ela! A minha mãe está no Palácio das Dioneias, e tem um manto feito de espuma das sete ondas, e é rainha dos Lagos Eternos, e conhece o Mar das Cobras, e os piratas foram buscá-la para uma gruta escura cercada de lobos de quatro cabeças, e é preciso pagar o resgate, mas o André Pequeno deu-me uma coroa...

(...)

- Não são histórias! – grita Melinda. – É verdade! Eu sei que é verdade! Eu sei que a minha mãe é rainha das Dioneias e que foi escolhida, e que os escolhidos não podem esperar, e que por isso é que ela não pôde esperar por mim e se foi embora! É verdade! Eu sei que é verdade!

(...)

- Não quero conversa nenhuma! A minha mãe não é ela! Quero a mãe Joana! Por que é que tu não te casas com a Mãe Joana? A Mãe Joana é que podia ser minha mãe, e o André

¹⁶⁰ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, pp. 13- 14.

¹⁶¹ JAKOBSON, Roman. Opus Cit., nota 80, pp. 118- 162.

Pequeno podia ser meu irmão. Pelo menos até a mãe dele o ir buscar à noite.”¹⁶²

A personagem Melinda em discurso direto, primeira pessoa, centrada na posição do emissor, mostra a expressão direta em relação ao que diz, com a mensagem marcada pela pontuação: exclamação, interrogação, reticências, mostrando o modo como fala, subjetivamente, evidenciando a função emotiva no discurso.

Então, qual seria o projeto do narrador de *Flor de Mel* ?

A cumplicidade com a personagem através de seus pensamentos, sentimentos e emoções na narrativa, e através disso a aproximação do leitor, fechando a tríade: Narrador–Personagem–Leitor. A narrativa conta e mostra o que acontece na vida de uma criança (e o que sente) com a falta da mãe, perdendo depois também, aquela que assumiu os cuidados, o afeto e a responsabilidade de mãe: a avó. Ao final da narrativa, Melinda e sua família juntos vão morar na própria casa. Há a perpetuação da tradição da família e da casa. Esse projeto do narrador foi construído por meio da linguagem e com o uso dos recursos técnicos que ela possibilita.

Concluindo: A narração de *Flor de Mel* é feita em terceira pessoa do singular no presente do indicativo, com o narrador “Visão com” a personagem Melinda, havendo em certos momentos, a fusão de ambos, tornando ambígua a narração, onde predomina o discurso indireto livre. Há uma equivalência entre “cena” e “sumário” na narrativa, que conta fatos passados entremeados com a vivência do cotidiano atual de Melinda, em uma “onisciência seletiva”. Há a construção dialógica, polifônica, com a linguagem fazendo uso da oralidade, onde encontramos a “função referencial, emotiva e poética”.

¹⁶² VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, pp.113- 115.

2.1.3 - A PERSONAGEM MEL

“A personagem vive o enredo e as idéias,
e os torna vivos.”

(Antonio Candido)¹⁶³

É uma construção de linguagem, não existe fora das palavras é um ser de papel. Assim, já estamos dentro do problema da personagem que é antes de tudo um problema lingüístico. Um segundo aspecto, diz respeito às personagens representarem pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. De acordo com *Beth Brait*:¹⁶⁴

“Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.”¹⁶⁵

A função da personagem deve ser analisada dentro da intrincada rede de relações que se estabelecem entre os componentes da narrativa, sem que a valoração seja acima ou abaixo de nenhum deles, mas observando-se a sua especificidade no texto narrativo. Assim, a personagem é e está no texto, seu espaço de existência, e através do embate com as outras personagens, agindo umas sobre as outras, é que as mesmas revelam-se proporcionalmente. Dessa forma, o autor seleciona e combina os elementos que participam da arquitetura de cada personagem na articulação verbal. O sujeito textual não corresponde mais à figura plena do herói, pela própria crise da fragmentação do indivíduo não compreendido como sujeito pleno e absoluto. Há personagens não-heróicas, ou melhor, deseroicizadas, em seus perfis traçados no próprio jogo da linguagem.

¹⁶³ CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p.54.

¹⁶⁴ Professora do ensino superior em São Paulo, crítica literária do Jornal da Tarde.

¹⁶⁵ BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo, Editora Ática, 2004, p. 11.

De acordo com *Antonio Candido*:¹⁶⁶

“A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.”¹⁶⁷

A personagem Melinda vai se delineando aos olhos do leitor da narrativa, construída unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, com o trabalho de linguagem desenvolvido pela autora que espelha e aponta para uma realidade exterior ao texto. Há um sentimento de verdade que como diz *Candido* é “verossimilhança”:

“ (...) Poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior.

“ Assim, a princípio a verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. *Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo.*¹⁶⁸ Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente.”¹⁶⁹

Vejamos o início do primeiro capítulo:

“Melinda gosta do André Pequeno.

Às vezes, quando a Mãe Joana não está a olhar, ela abre a lata das bolachas e tira uma, a maior, a mais torradinha de todas, para lhe dar. André Pequeno está sempre com fome.

¹⁶⁶ Professor Titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo.

¹⁶⁷ CANDIDO, Antonio et al. *Opus Cit.*, nota 163, p. 55.

¹⁶⁸ Grifo nosso.

¹⁶⁹ CANDIDO, Antonio et al. *Opus Cit.*, nota 163, p. 75.

Sempre. Por isso a Mãe Joana repete para quem lhe dá ouvidos:

- Se lhe fosse a dar comida sempre que ele a pede, gastava num dia tudo o que a mãe dele me dá para o mês inteiro!

Melinda não gosta que a Mãe Joana diga isto diante do André Pequeno. Tem pena que ele possa ficar triste. Pensar que não gostam dele. Pensamento pior que esse não há, ou ela não conhece.”¹⁷⁰

Esse primeiro parágrafo inicia-se com uma oração absoluta, síntese do assunto a ser tratado no capítulo. (A oração-síntese também aparece no início do segundo, décimo segundo e vigésimo terceiro capítulos). Informa ao leitor através do nome próprio Melinda e do verbo na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, que a narração é em terceira pessoa do singular. É dado ao leitor saber pelo foco do narrador quem é a personagem principal que irá conhecer, através de uma construção de linguagem, explorando-se os meandros de sua existência ficcional, a sua complexidade, com forma própria de existir, dentro da especificidade do texto. Através dessa oração-síntese começamos a conhecer uma outra personagem, “André” qualificado de “Pequeno”, tendo de Melinda a sua predileção e cuidados, face a atitude narrada no segundo parágrafo, e a justificativa com o predicativo do sujeito da oração: “André Pequeno está sempre com fome”. Uma outra personagem no parágrafo tem o nome apresentado antecedido pelo papel de mãe – “Mãe Joana”. A seguir, temos uma fala de “Mãe Joana”, e vamos ter contato com o discurso da personagem. Prosseguindo a narração em terceira pessoa, “narrador com” a personagem Melinda, captando seus pensamentos e sentimentos para com Mãe Joana e André Pequeno, na oração subordinada substantiva objetiva direta: “Melinda não gosta que a Mãe Joana diga isto diante do André Pequeno”. Os pensamentos que Melinda tem em relação aos sentimentos que poderá ter André Pequeno são um espelhamento do que Melinda pensa para si mesma através do outro: “(...) Tem pena que ele possa ficar triste. Pensar que não gostam dele. Pensamento pior que esse não há, ou ela não conhece.” A preocupação e a afirmação de Melinda é de quem já experienciou.

¹⁷⁰ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p.7.

Essa análise demonstra que a personagem é antes, de natureza lingüística, pois ela existe através da palavra, dentro do trabalho de construção da narrativa, de seleção e combinação de recursos de linguagem expressivos, objetivando a sua função na estrutura interna de que é composta a obra.

Nas próprias inquietações de Melinda há uma preocupação de linguagem, com relação ao significado dos vocábulos:

“Desligara o telefone sem dizer o seu nome, mas Melinda sabia que era dela que a tia Eugénia estava a falar. << Isto>> era ela, com certeza. E o seu coração ficou ainda mais apertado lá por dentro. << Isto>> era palavra tão sem graça, palavra tão triste de se dizer para alguém – alguém que tinha nome, e que não entendia qual a sua culpa no meio de tudo. Mas era decerto por sua culpa que as coisas (que coisas?) aconteciam.

- Isto não tem sido fácil – dissera a tia Eugénia ao telefone.”¹⁷¹

(...)

“Muitas vezes Melinda ficava sozinha no quarto, enquanto o pai ia trabalhar. Havia muitas mulheres velhas nessas casas. Eram as donas dos quartos. A quem o pai pagava no fim do mês, e que normalmente lhe diziam:

- Vá vendo se encontra outro quarto, Sr. Oliveira, que eu não quero crianças aqui dentro. É uma grande responsabilidade.

Responsabilidade era outra palavra que Melinda ouvia muito à sua volta, de cada vez que olhavam para ela.<<Isto>> e << responsabilidade>> eram decerto defeitos que ela tinha, para as pessoas ficarem com uma cara tão franzida de cada vez que o diziam.

<< Isto não tem sido nada fácil>>, murmurava a tia Eugénia olhando para ela.

<< É uma grande responsabilidade>>, resmungavam as velhas donas dos quartos, para ela olhando.”

(...)

“À noite a mãe do André Pequeno chegava para o levar para casa – assim como chegavam as mães ou os pais dos outros todos. Só ela dormia em casa da Mãe Joana. Por isso a Mãe Joana, quando às vezes a levava consigo à praça, dizia para as mulheres da horta com quem ficava tempos infindos a conversar:

- Esta é a minha única interna.

Melinda não sabia se ser interna era coisa boa ou coisa má. Tal como os quartos interiores. Mas já há muito tempo que se acostumara a ouvir chamarem-lhe muitas coisas, e a aceitar todas elas.

<< Isto.>>

¹⁷¹ Idem, Ibidem, p. 56.

<< Responsabilidade.>>

<< Interna.>>

Às vezes Melinda dava consigo a pensar que o único nome que raramente lhe chamavam era o seu. E se não serve sequer para ser chamado, então para que serve o nome que a gente tem?¹⁷²

Nesses trechos extraídos do texto, com a narração, a descrição, o diálogo, e a inserção de seqüência dissertativa, depreendemos os pensamentos e os sentimentos da personagem e a sua forma de vida; mostrando traços que constroem as instâncias narrativas, concretizam essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor. Sendo uma estratégia do autor que reinventa a realidade, transportando uma visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade na contrapartida da pura ficção.

Melinda, com apenas sete anos ao final da narrativa, busca a sua identidade, em suas poucas e esparsas lembranças, e seu lugar no mundo. A insatisfação de nunca ser chamada pelo seu nome próprio pode ser um indício da necessidade de individualização, de identidade pessoal.

Dessa forma, podemos perceber através de Melinda, elemento ativo da narrativa, como as outras personagens a vêem e conhecer como Melinda é, através de suas ações, reações e inquietações. A importância da personagem está no enfrentamento de situações com que ela se defronta, e que representam o questionamento do indivíduo consigo mesmo, e com o universo que o cerca. Através dos posicionamentos das personagens na narrativa com relação a Melinda é que o texto permite apresentar uma visão dinâmica da identidade como busca. O processo de busca da identidade pressupõe a diferença e o confronto com o outro. É desse diálogo que ela nasce.

Melinda tem força como ser ficcional e vai sendo configurada no texto como uma personagem que é orfã afetiva, com sua solidão, seus silêncios, seus medos, a não-palavra, a falta de carinho e de

¹⁷² Idem, Ibidem, p. 62.

comunicação. O sentimento de que está sempre incomodando a vida das pessoas, é percebido pela sua observação e análise, quase chegando ao ponto de pedir desculpas por existir, ela é a heroína moderna da própria vida. Vejamos essas duas passagens:

“Desde que morreu a avó Rosário que todas as coisas lhe ficam atravessadas na garganta, apertadas no coração, e os silêncios são muito grandes, cada vez maiores. Melinda às vezes tem medo de um dia deixar de saber falar. A avó Rosário contou-lhe uma vez uma história assim:

<< Gente que não usa as palavras fica muda;
gente que não usa o coração fica pedra.>>
Era assim que dizia a história.

Melinda quer usar as palavras. Mas como, se ninguém as usa com ela? Ela vai compreendendo o que se passa, ela vai aceitando estar ali naquela casa sem janelas e sem amigos porque o pai precisa de << endireitar a vida>> e a avó Rosário já não está ali para tomar conta dela. Ela entende que a mãe foi escolhida para o Palácio das Dioneias, e os escolhidos não podem esperar por ninguém; mas ela não entende por que ninguém ali fala com ela como falava a avó Rosário. E porque, também ali, a palavra <<mãe>> parece proibida.

<< Gente que não usa as palavras fica muda;
gente que não usa o coração fica pedra.>>
Melinda tem medo de ficar muda.
Melinda tem medo de ficar pedra.

Melinda tem tantos medos, tão diferentes daqueles mansinhos terrores das histórias da avó Rosário pela noite dentro, à luz fraca dos candeeiros de vidro.”¹⁷³

(...)

“Melinda tinha a certeza de que, se não existisse, ninguém aborrecia o pai, nem a tia Eugénia, nem as velhas, quem sabe até se o pai teria já << endireitado>> a vida. Melinda às vezes tem até pena de estar ali, a complicar tudo, a tornar a vida torta para o pai, a fazê-lo encolher tantas vezes os ombros, a esperar da sua boca um sorriso que nunca vem.

Um dia chegou a pensar:

- Se a Tontinha-do-Mar passar por aqui, vou com ela.

E começou a passar manhãs inteiras à janela do quarto, na esperança de ver passar na rua o vulto esguio que ela tão bem conhecia. Nem a história do esplendor da casa, que cegava quem para ela olhasse, nem os cavalos-marinhos impedindo a entrada de estranhos chegavam para a assustar, ou fazer mudar de ideias.

Mas as manhãs passavam e a Tontinha-do-Mar não aparecia. Decerto não conhecia aquelas ruas, que ficavam tão longe da rua onde morava a avó Rosário. Melinda não desistia. Apoiada no parapeito da janela, quer chovesse ou fizesse sol, cantarolava:

¹⁷³ VIEIRA, Alice. Idem, Ibidem, pp. 52- 53.

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...”¹⁷⁴

Melinda sente que está sobrando no mundo, e pior, atrapalhando, sendo maltratada pela vida, pois percebe que vivendo com o pai ou com a tia, sente-se como se fosse um estorvo para eles, e perdeu a única que a acolhia com atenção e carinho: a avó. Ela pensa não ser querida e, também, acha que não gostam dela, por isso a falta de atenção e de diálogo, mesmo estando com sua própria família, seu sentimento latente é de rejeição. Cabendo-lhe a pergunta: Afinal, por que nasci? Do contrário não seria tão triste como é.

Como vai terminar essa estória? É a pergunta do leitor que surpreende-se com Ermelinda ao final da narrativa. Assim, Melinda pode ter vivido a ausência da mãe, a perda foi da avó. Ocorre a representação da família (pai, mãe e filha) finalmente na casa própria, na “*nossa casa*”¹⁷⁵, tendo um lugar para construir a vida, corroborando para a construção da identidade do sujeito. A narrativa termina com Melinda em uma nova casa, começando um outro processo de adaptação, agora com sua família, a construir uma nova estória; enfim, sua busca da identidade prossegue.

Remetendo à cantiga e ao título desse item, *Edgar Allan Poe*¹⁷⁶ nos fala do poder do refrão que deriva da “força da monotonia – tanto no som quanto no pensamento; resulta unicamente do senso de identidade – de repetição.”¹⁷⁷

Flor de Mel agarra o título à doce e delicada Melinda; “*A Personagem Mel*”.

¹⁷⁴ Idem, Ibidem, pp. 62- 63.

¹⁷⁵ Idem, Ibidem, p. 96.

¹⁷⁶ Escritor e crítico literário (1809-1849).

¹⁷⁷ Apud ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 51.

2.1.4 - O LEITOR

“Uma obra antiga não sobrevive na tradição histórica da experiência estética por questões eternas, nem respostas permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado.”

(Hans Robert Jauss)¹⁷⁸

É visto pela estética da recepção, como o principal elo do processo literário, com a percepção sempre aguçada para perceber, compreender e interpretar as possibilidades do novo, que podem emergir em qualquer sistema. A obra predispõe seu público por meio de marcas conhecidas e sinais evidentes ou indiretos para recepcioná-la.

“Logo, a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário. Segundo *Jauss*, ela evoca o “horizonte de expectativas e as regras do jogo” familiares ao leitor, “que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas.

....

Jauss acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. Aqui ele está outra vez bastante próximo de formalistas e estruturalistas, porque concorda em que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer. E torna-o mensurável, pois “a distância estética pode ser historicamente objetivada no espectro das reações do público e do juízo da crítica.”¹⁷⁹

De acordo com os pressupostos teóricos de *Jauss* acima, podemos extrair para o nosso tópico algumas questões e tentar respondê-las. A primeira é com relação ao ‘horizonte de expectativas’ e as ‘regras do jogo’ em que participa o leitor ao ler *Flor de Mel*. A segunda diz respeito à percepção usual do sujeito se contrariada ou não na criação. A

¹⁷⁸ Apud ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989, p. 74.

¹⁷⁹ Idem, Ibidem, pp. 34 - 35.

terceira se relaciona com a distância estética da obra e o horizonte de expectativas.

“Jauss cita uma frase de *R.G. Collingwood* que corrobora seu programa de ação: “compreende-se o texto, quando se compreendeu a pergunta a que ele dá a resposta.”¹⁸⁰

A afirmação acima corresponde à principal categoria metodológica de *Jauss* a da lógica da pergunta e da resposta. Completando: “...*Jauss* procura ver a obra como resposta a uma situação.”¹⁸¹

Retomando as questões propostas, podemos dizer que o leitor de *Flor de Mel* através da forma como é apresentada a estória, parte de uma situação inicial da protagonista em um tempo verbal no presente para mergulhar no segundo capítulo em ‘*flash back*’. O leitor já entrou nesse horizonte de expectativas, nesse sistema intersubjetivo ou estrutura de espera, dadas as regras do jogo pela forma como é construída a narrativa. Para onde irá Melinda agora? O que irá acontecer a ela e ao pai? O silêncio da narrativa com relação a mãe será rompido? Afinal, qual será a situação final de Melinda na narrativa? São essas as perguntas que o leitor se faz. Há sempre a expectativa de um recuo ou um avanço do tempo na narrativa, o leitor desconhece o destino da mãe da protagonista, o que o leva a imaginar que morrerá (percepção usual do sujeito). Em resposta a segunda questão, essa percepção usual do sujeito é contrariada na criação, quando a mulher de nome Ermelinda aparece e reconhece a cantiga cantada por Melinda. Esses sinais da personagem nova exigem a concretização do leitor, o preenchimento das lacunas ou vazios de um texto, o que causa no leitor um efeito contrário à motivação dada pelo texto até então. Quanto ao intervalo entre uma criação artística renovadora e os códigos estéticos vigentes que podemos chamar de ‘distância estética’, podendo haver uma probabilidade de correlação, de quanto maior a distância estética, maior a originalidade e menor a aceitação e entendimento por parte do público, o que seria o ‘horizonte de expectativas’, cuja reconstrução a estética da recepção tem por tarefa para esclarecer o relacionamento da

¹⁸⁰ Idem, Ibidem, p. 37.

¹⁸¹ Idem, Ibidem, p. 47.

obra com o público. Dessa forma, podemos dizer que *Flor de Mel* pela linguagem utilizada, pelo assunto que enfoca, pela maneira como o aborda, pela forma como é construída a narrativa, aproxima-se e faz-se aceita pelo público.

Ao ver a obra como uma resposta a uma situação, compreendendo-se a pergunta a que o texto responde, é uma tentativa de chegar ao cerne da obra literária, questão que voltaremos ao final do capítulo.

Já foi dito¹⁸² que a distância em que o leitor é colocado na narrativa pode ser próxima do narrado:

“ – Ainda não tiraste as tuas coisas da mala? – perguntou Geninha, de novo a entrar no quarto.

- Sabes que no Palácio das Dioneias as flores e as árvores transformam-se em ouro quando alguém lhes toca? – diz Melinda de repente, as palavras a saírem-lhe da boca como se ela já não fosse dona delas.

Geninha fica de súbito com os olhos enormes, redondos, redondos:

- Que estás tu para aí a dizer? Que disparates são esses? Vê lá se a minha mãe te ouviu! Olha que ela não gosta nada de pessoas mentirosas.

- Isto não é mentira – protesta Melinda.

- Aí já não é? Já viste alguma flor ou alguma árvore ficar de ouro quando a gente lhe toca? Ora deixa de inventar tolices, que já tens idade para ter juízo.

Melinda calou-se. Claro que ali nenhuma flor se transformava em ouro, porque ali não era o Palácio das Dioneias, ali era a casa da tia Eugénia, a casa que nem janelas tinha.

- Onde é que já se viu disparate igual... – continuava Geninha.

A voz de Geninha ficara tal qual a da tia Eugénia. Pior: a voz de Geninha transformara-se numa voz de <<martógéna>>. Até os olhos estavam diferentes.

- Entrou-te uma bruxa no coração...- murmurou Melinda.

- Entrou o quê?

- Nada...

- Agora deste em resmungar? Olha que a minha mãe não gosta de gente resmungona!”¹⁸³

É a cena. Ou distante do narrado:

“Terminado o pequeno-almoço ninguém lhe disse mais nada. A tia Eugénia foi para as compras, o tio César foi abrir a loja e por lá ficou, como sempre. A Geninha foi para a escola.

¹⁸² No item, 2.1.2 – O narrador, p.67.

¹⁸³ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, pp. 41- 42.

Ao princípio da tarde as clientes chegaram e partiram, o Senhor Capitão do Esquerdo barafustou como de costume.

Pelo meio almoçou-se, jantou-se, e calou-se tudo.”¹⁸⁴

É o sumário. Ou ainda próxima e distante do narrado, em uma junção: Cena e sumário.

“Mãe Joana gosta de Melinda e também tem pena que ela se vá embora. Mãe Joana chora sempre de cada vez que um dos seus meninos cresce e se vai embora. Mas com Melinda é diferente. Ela era a sua única <<interna>>, como ela dizia quando conversava com as mulheres da fruta e da horta lá na praça. Habitua-se a Melinda como se ela fosse sua filha de verdade. ‘Ninguém a ia lá’¹⁸⁵ pôr a casa de manhã cedo, ninguém a ia buscar pelo fim da tarde. Habitua-se ao seu respirar manso pela noite dentro, habituara-se até aos seus muitos pesadelos, o corpo então encharcado em suor quando acordava. Habitua-se à sua imaginação, às histórias que inventava, e à cantilena que ela repetia a toda hora:

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Era uma cantiga que dava bem com Melinda: com o seu nome, com o cabelo tão claro, com a doçura da sua voz, com a sua pele macia.

- Quero ficar aqui contigo... – diz Melinda, mais uma vez.

- Agora tens uma casa, tens os teus pais...

- Não tenho mãe. Aquela não é minha mãe! Se tu és a Mãe Joana, por que é que não podes ser tu a minha mãe? Por que é que tu não casas com o meu pai?

Mãe Joana tem vontade de rir mas não ri. O desgosto de Melinda é sério, e ninguém pode fazer troça de alguém que está triste como ela.”¹⁸⁶

*Umberto Eco*¹⁸⁷ nos fala de um tipo de leitor que aceita entrar no jogo que a narrativa propõe, assumindo o seu lugar de “leitor-modelo”¹⁸⁸ dentro da narrativa.

“Na ficção as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais.”¹⁸⁹

¹⁸⁴ Idem, *Ibidem*, p. 53.

¹⁸⁵ Apenas observamos a expressão incomum da narrativa.

¹⁸⁶ VIEIRA, Alice. *Opus Cit.*, nota 114, p. 119.

¹⁸⁷ Escritor e professor da Universidade de Bolonha.

¹⁸⁸ ECO, Humberto. *Opus Cit.*, nota 177, p. 147.

¹⁸⁹ Idem, *Ibidem*, p. 131.

O leitor acreditando na narrativa chega a pensar que as personagens e fatos ficcionais existem ou existiram na realidade. Melinda em seu percurso narrativo deixa o leitor desassossegado com a problemática exposta, compadecido e interessado no futuro da protagonista.

Aos caminhos e direções de leitura, *Eco* em sua obra os chama de *passeios pelos bosques da ficção*.

“Para se tornar sagrado, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês.

Há, portanto, muitos motivos para que uma obra de ficção possa ser projetada na realidade. Porém, temos de considerar também outro problema, muito mais importante: nossa tendência a construir a vida como um romance.”¹⁹⁰

¹⁹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 134.

2.1.5 – O TEMPO E O ESPAÇO

“Cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo.”

(Antonio Dimas)¹⁹¹

No mesmo item estudados em *Flor de Mel*, como dois elementos da narrativa, que se mostram interligados nessa perspectiva de análise crítica. Começemos a esmiuçar o tempo:

“O texto narrativo possui encadeamento de ordem temporal, conforme a “sucessão dos fatos que o discurso evoca”.

Por si só, a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (seqüências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da história, o que pressupõe, ainda, o ato de narrar (a narração propriamente dita), tomado em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato.”¹⁹²

Flor de Mel inicia-se com a personagem Melinda na casa de Mãe Joana; e a partir do segundo capítulo a narrativa mergulha em um ‘flash back’, até Melinda chegar à casa de Mãe Joana no capítulo XIII, permanecendo lá até o capítulo XXIV, quando vai morar com a sua família em uma nova casa. Como foi dito no parágrafo inicial, os espaços da narrativa mostram-se interligados com o tempo. Esse dá-se nessa sucessão de fatos/dimensão episódica da estória, os acontecimentos; através do enredo/trama, dimensão configurante da ação, extraíndo a unidade temporal/unidade de texto; isso tudo é feito pela seqüência de enunciados interligados: O discurso.

Portanto:

¹⁹¹ DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo, Ática, 1985, p. 6.

¹⁹² NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 2003, p. 14.

“Sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos; totalidade temporal e seqüências de enunciados indicam a ordem do discurso.”¹⁹³

Esclarecendo a forma de construção narrativa de *Flor de Mel*:

“Encontrando os seus correspondentes cinematográficos no ‘flash back’ e no ‘flashforward’, as analepses e prolepses efetuam-se, na narrativa literária moderna, por outras manobras, em lugar da exposição separada. Assim, a narrativa pode desenvolver-se na ordem inversa à cronológica, deixando em aberto seqüências posteriormente completadas num movimento para trás (...) O recurso mais comum é intercalar seqüências retrospectivas ou prospectivas às seqüências correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro.”¹⁹⁴

Vamos exemplificar:

Cap. I

“Melinda gosta do André Pequeno.

Às vezes, quando a Mãe Joana não está a olhar, ela abre as latas das bolachas e tira uma, a maior, a mais torradinha de todas, para lhe dar. André Pequeno está sempre com fome. Sempre. Por isso a Mãe Joana repete para quem lhe dá ouvidos:

- Se lhe fosse a dar comida sempre que ele a pede, gastava num dia tudo o que a mãe dele me dá para o mês inteiro!”¹⁹⁵

Cap.II

“Melinda já viveu em muitas casas.

A casa da avó Rosário, a cheirar ao óleo de fritar peixe, com o plástico alaranjado sobre a mesa da cozinha, a estatueta de gesso comprada na Feira de Março e logo colocada em cima do televisor, a vizinha Eulália a gritar da janela do andar de baixo por causa da roupa a pingar na corda, a luz fraca saindo à noite dos candeeiros, enquanto a voz da avó enchia a penumbra de histórias de terrores e desgraças.

A casa da tia Eugénia, um rés-do-chão húmido, com um grande corredor escuro a desaguar num pequeno espaço de cimento sem tecto a que o tio César chamava, com vaidade, o quintal. Um corredor cheio de portas muito altas que davam

¹⁹³ Idem, Ibidem, p. 14.

¹⁹⁴ Idem, Ibidem, p. 32.

¹⁹⁵ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 7.

para quartos pequenos e sem janelas, porque a única janela era na sala de provas, onde as clientes da tia Eugénia chegavam todos os dias a partir das três da tarde, para provar saias e vestidos.”¹⁹⁶

Cap. III

“A recordação mais antiga, lá bem no fundo da memória de Melinda, é a de um vulto esguio de mulher, que lhe passava a mão pelos cabelos e repetia como se cantasse:

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...”¹⁹⁷

Cap. XIII

“Foi uma dessas velhas donas dos quartos que um dia, sem querer, deu a ideia:

- Mas por que é que o Sr. Oliveira não a põe numa ama, enquanto ela não tem idade de ir para a escola?

E assim Melinda se encontrou na casa da Mãe Joana, rodeada de crianças, algumas da sua idade, outras mais pequeninas, bebés ainda, um cheiro a leite e a lixívia a espalhar-se pelo grande corredor.”¹⁹⁸

Cap. XXIV

“Vieram buscá-la num sábado, logo pela manhã.

As despedidas tinham sido feitas na véspera, e Melinda prometeu que iria vê-los muitas vezes.”¹⁹⁹

Podemos perceber através dos trechos acima:

A) Os fatos são narrados em um movimento para trás, em seqüências retrospectivas, que evocam acontecimentos, sem quebra do discurso narrativo. Qual o motivo e como Melinda foi parar na casa de Mãe Joana? O momento narrado no capítulo I, é somente retomado no capítulo XIII.

B) Do tempo verbal no presente no capítulo I, passamos ao pretérito no capítulo II, quando temos um “alongamento - o discurso dura mais do que a história(...). O tempo da história pára e o do discurso prossegue

¹⁹⁶ Idem, Ibidem, pp.13-14.

¹⁹⁷ Idem, Ibidem, p. 17.

¹⁹⁸ Idem, Ibidem, p. 65.

¹⁹⁹ Idem, Ibidem, p. 123.

na pausa correspondente à descrição.”²⁰⁰ Temos a descrição das casas da avó Rosário e da tia Eugénia. E Juntamente com o sumário e a cena²⁰¹:

“Pode-se ver, então, que o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados – uma função estruturante.”²⁰²

Observe-se que não há elipse na narrativa, pois o que aconteceu com a mãe de Melinda não é omitido, e posteriormente apresentado na seqüência final da narrativa, encerrando o enredo.

C) Com relação ao uso do presente e do pretérito em *Flor de Mel*:

“Sem serem estanques, as duas situações de locução, narrar e comentar, se interpenetram. Podemos narrar empregando o presente e discorrer no pretérito se nosso interesse é o de conhecer o passado.”²⁰³

Vale ressaltar que, de acordo com *Benedito Nunes*, o compromisso do pretérito é com o fato de que há narrativa e não necessariamente com a realização para trás no tempo que passou, pois se assim fosse, não se escreveriam nesse tempo novelas de ficção científica, localizados no futuro e nem se resumiriam no presente enredos de romances históricos. E continua:

“O principal mérito da concepção de *Weinrich* é desvincular o tempo da linguagem do sistema de divisão gramatical pautado na equivalência do presente, do passado e do futuro com a ordem natural das coisas, em proveito da temporalidade própria do texto (*Textzeit*), sempre relacionado com o tempo de ação (*Aktzeit*), enquanto conteúdo de comunicação.”²⁰⁴

D) *Flor de Mel* apresenta a referência temporal pontuada por dias da semana, períodos (manhã, tarde, noite) e a contagem de dias e anos:

²⁰⁰ Opus Cit., nota 192, p. 35.

²⁰¹ Já explicitados no item: 2.1.4 – O Leitor, pp. 86, 87.

²⁰² NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, p. 35.

²⁰³ Idem, Ibidem, p. 40.

²⁰⁴ Idem, Ibidem, p. 40.

“– Eu disse um mês, Antônio! E o mês já acabou na semana passada! E olha que com o trabalho que eu tenho tido, isto não tem sido fácil. Mesmo nada fácil!”²⁰⁵

“Melinda quer casar com o André Pequeno, mas ninguém se casa com sete anos, e por isso ela vai ter de esperar muito. Mas lá longe na outra casa que ela não conhece, como é que ela vai ver o André Pequeno? E se eles se esquecem um do outro como é que vão casar quando forem grandes? Onde é que se encontram nessa altura?”²⁰⁶

Vejamos uma passagem do tempo para termos uma noção da duração da narrativa:

“No dia que Melinda fez anos houve bolo na casa da Mãe Joana.”²⁰⁷

“Quando ela vivia em casa da avó Rosário, iam à praia nesse dia.”²⁰⁸

Melinda comemorava com a avó o seu aniversário na praia. Com a morte da avó, ela passou um pouco mais de um mês na casa da tia Eugénia; a seguir, ficou morando com o pai, em quartos de pensão, por curtos períodos de tempo:

“Muitas vezes Melinda ficava sozinha no quarto, enquanto o pai ia trabalhar. Havia muitas mulheres velhas nessas casas. Eram as donas dos quartos. A quem o pai pagava no fim do mês, e que normalmente lhe diziam:

– Vá vendo se encontra outro quarto, Sr. Oliveira, que eu não quero crianças aqui dentro. É uma grande responsabilidade.”²⁰⁹

(...)

“E depois desse ainda se mudaram para outro – porque também ali ninguém queria crianças.

(...)

“E de quarto em quarto andaram.”²¹⁰

Podemos ter uma noção do tempo de duração da narrativa, como sendo um período menor do que dois anos. O enredo não apresenta datação.

²⁰⁵ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 56.

²⁰⁶ Idem, Ibidem, p. 118.

²⁰⁷ Idem, Ibidem, p. 85.

²⁰⁸ Idem, Ibidem, p. 86.

²⁰⁹ Idem, Ibidem, p. 62.

²¹⁰ NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, p. 63.

Dessa forma:

“Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações.

(...) no plano imaginário, o tempo não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais (antes, mais tarde, neste momento etc.).

Mas devido ao fato de que esta apresentação está condicionada pela linguagem, e assim depende, concretamente, de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem – fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios – de que comumente o leitor ou espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o ‘continuum’ do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção.”²¹¹

Vimos como o tempo da narrativa está interligado ao espaço, que vamos adentrar, fazendo-se inicialmente uma distinção entre espaço e ambientação:

“Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.

Por ‘ambientação franca’, *Osman Lins* entende aquela “que se distingue pela introdução pura e simples do narrador”(Lins, 79). Trata-se daquela ambientação composta por um narrador independente, que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo.

(...)

²¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 25.

Em termos de ‘ambientação reflexa’, *Osman Lins* propõe aquela em que “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem” (Lins, 82), sem a colaboração intrusa e sistemática do narrador que, quase sempre, acompanha a perspectiva do personagem, numa espécie de visão compartilhada.

Ainda em terceira pessoa, segundo *Osman Lins*, a ‘ambientação reflexa’ é forma de se evitarem as pausas descritivas que favorecem o vazio e podem comprometer o ritmo narrativo.”²¹²

No início do capítulo II²¹³ é descrita a casa da avó Rosário e a casa da tia Eugénia, onde temos a ambientação do espaço, com os movimentos, os cheiros, as cores e os sons; dados através da percepção de Melinda, em uma ambientação reflexa, com o narrador que acompanha a perspectiva na “visão com” a personagem. Dessa forma, podemos perceber o quê está implícito, os sentimentos da personagem para com aquele determinado espaço apresentado onde vive/ra. Exemplo:

“Melinda gostava da casa da Mãe Joana. Não estava impecavelmente arrumada como a da tia Eugénia, não tinham aqueles candeeiros de vidro que davam luz difusa na casa da avó Rosário, mas podia-se brincar nela à vontade. O André Pequeno ganhava campeonatos no corredor, a Sara arranjava lugar para os filhos todos, de borracha ou de pano, o João construía e destruía naves espaciais com os conselhos técnicos do outro André, a Guida choraminguava pelos cantos sempre com uma dor qualquer, ouvidos, garganta, ou barriga, os bebês passavam o tempo todo a dormir ou a comer, e cada um tinha o seu canto.”²¹⁴

Vejamos um trecho, que em um único parágrafo na visão do narrador, integram-se três espaços ambientados, em uma ambientação franca, pautada pelo descritivismo:

“No dia em que Melinda fez anos houve bolo na casa da Mãe Joana. Mal se levantou, já ela sentia o cheiro a invadir a casa toda, cheiro bem diferente dos fritos da avó Rosário, ou daquele cheiro a bafio e roupa molhada em casa da tia Eugénia. Para não falar do cheiro a flores de plástico e a chichi

²¹² DIMAS, Antônio. Opus Cit., nota 191, p. 20.

²¹³ Trecho citado nesse mesmo item, a página 91, nota 196.

²¹⁴ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 83.

de gato em muitos dos outros quartos por onde tinha andado com o pai.”²¹⁵

A narrativa acontece nos espaços das casas, da avó Rosário, da tia Eugénia, da Mãe Joana, de André Pequeno, e de Melinda com a família; e nos quartos, das pensões, da casa da avó Rosário, da casa da Mãe Joana, da casa da tia Eugénia, da casa de Melinda, da casa de André Pequeno; e também em uma praça, uma praia e um bar.

Há um espaço apenas avistado por Melinda da janela de seu quarto em casa da Mãe Joana:

“Melinda não voltou a pensar em fugir com a Tontinha-do-Mar, mas tinha pena de nunca mais a ter visto passar na rua. Mas bom, mesmo bom, era voltar a ter agora um quarto só para si, uma cama só para si, uma janela só para si. Uma janela com cortinas de renda branca onde, por meio de um complicado esquema de abertos e fechados, a Mãe Joana conseguira desenhar um cesto de flores com uma grinalda à volta. Melinda puxava um pouco a cortina e ficava a olhar a rua. Era aí que ela via, manhã cedo, as crianças que iam para a escola.”²¹⁶

(...)

“Começou a sonhar com a escola. Apesar das palavras do pai, lá longe, na casa da avó Rosário. A escola não devia ser assim coisa tão ruim. Senão como se compreenderia a cara sorridente daqueles miúdos que ela via pela manhã, pasta às costas, sapatos cambados de tanto chuto na bola (e as mãos em casa: << mas como é que os sapatos que te comprei ontem já estão hoje neste estado?>>). Ninguém iria assim tão de boa vontade para um sítio onde alguém ou qualquer coisa de repente nos saltasse em cima e nos ferasse o dente. O pai devia estar enganado.

E a verdade é que ela já tinha muito boa idade para andar na escola.

- Não sei do que é que o teu pai está à espera. Qualquer dia ainda paga multa, e não vai ser pequena – dizia às vezes a Mãe Joana.”²¹⁷

(...)

“Em casa da avó Rosário, escola era uma palavra que às vezes o pai dizia quando, por qualquer motivo, a queria assustar:

²¹⁵ Idem, Ibidem, p.85.

²¹⁶ Idem, Ibidem, pp.83- 84.

²¹⁷ Idem, Ibidem, pp. 81- 82.

- Quando fores para a escola é que vais ver como elas te mordem. – dizia ele então, sem nunca se alargar em mais explicações como, de resto, era seu hábito. Durante muito tempo Melinda pensou que a escola era um local terrível onde alguém se escondia para morder quem por lá passasse perto.”²¹⁸

Melinda na narrativa não vivencia o espaço da escola. Esse aparece descrito como vemos acima pelo narrador “visão com” a personagem. A ambientação desse espaço pela perspectiva das personagens e do narrador pode ter significados mais profundos, alcançando uma dimensão simbólica. Qual a relação do pai para com a escola? É de descaso? Por quê? Há um contraste de perspectivas entre Mãe Joana e o pai para com a escola, e Melinda começa a ter suas próprias impressões.

A narrativa não menciona uma localidade, nem mesmo uma data festiva, ou algo que se pudesse identificar, para nomear o espaço onde acontece a narrativa. Voltaremos a essa questão ao final desse capítulo.

²¹⁸ Idem, Ibidem, pp. 57- 58.

2.1.6 – O IMAGINÁRIO E O REAL

“Quando distinguimos no imaginário o universo da fantasia no qual se encontram o maravilhoso e o fantástico, não pretendemos traçar divisórias ou dicotomias nos processos psíquicos, mas apenas enfatizar com nomes diversos as diferenças em grau dessas distintas atividades do imaginário.”

(Laplantine)²¹⁹

Fronteiras tênues da Ficção, do imaginário ao real. Vamos tentar abordá-los:

“O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. Ao contrário de *Castoriadis*, que afirma ser o imaginário a capacidade de “produzir” uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção, consideramos que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que no imaginário o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real.

O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva.

A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas.”²²⁰

Flor de Mel vai tecendo-se em uma trama da estória de Melinda, com a invenção, criação poética através da linguagem; havendo, entretanto, a representação imaginária de uma realidade exterior percebida²²¹, pois:

“Para construir o processo do imaginário é preciso mobilizar as imagens primeiras, como dos homens, cidades, animais e flores conhecidas, libertar-se delas e modificá-las. Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata, contudo, da modificação da realidade, que consiste no fato físico em si mesmo, como a trajetória natural dos astros, mas trata-se do real que constitui a representação, ou seja, a tradução mental dessa realidade exterior.

²¹⁹ LAPLANTINE, François et TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* São Paulo, Brasiliense, 2003, pp. 79- 80.

²²⁰ Idem, *Ibidem*, pp. 24- 25.

²²¹ Voltaremos, ainda, a essa afirmação, ao final do capítulo.

O imaginário, ao libertar-se do real que são as imagens primeiras, pode inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens.”²²²

Do imaginário ao real:

“O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real, que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível do real. Esse possível real consiste na potencialidade, no conjunto de todas as condições contidas virtualmente em algo. Nesse sentido, o imaginário não apenas previne situações futuras, como em sua atividade antecipatória orienta-se para um porvir não suspeitado, não previsto. A determinação deste futuro virtual é acometida por uma imaginação transgressora do presente dirigida à consecução de um possível não realizável no presente, mas que pode vir a ser real no futuro.

Em suma, o imaginário não é a negação total do real, mas apóia-se no real para transfigurá-lo e deslocá-lo, criando novas relações no aparente real. A negação do real, na qual está contida a concepção de loucura e ilusão, não tem nada a ver com o conceito de imaginário, pois encontram-se no imaginário, mesmo através da transfiguração do real, componentes que possibilitam aos homens a identificação e a percepção do universo real.”²²³

Com as correlações acima entre imaginário e real, vejamos a configuração do imaginário em *Flor de Mel*, através das idéias de *Jacqueline Held*:

“A ficção se assemelha a um brinquedo. A ficção não deveria abrir todas as espécies de portas, permitir à criança imaginar outras possibilidades de ser para que possa, finalmente, escolher-se?”²²⁴

A autora defende o imaginário no sentido de que ele abre novas possibilidades de ser para a criança. Vejamos o trecho abaixo:

“Melinda só conhece a mãe pelas palavras da avó Rosário. Nunca se lembra de a ter visto a seu lado e, se não fossem as notícias que a avó todos os dias lhe dá, ninguém lhe falava nela, nem sequer o pai.

Durante todo o tempo que Melinda viveu na casa da avó Rosário, a mãe foi senhora absoluta do Palácio das Dioneias, rodeado de Flores e de árvores que se transformam em ouro mal se lhes tocava.

²²² Idem, *Ibidem*, p. 26.

²²³ Idem, *Ibidem*, pp. 27-28.

²²⁴ HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. São Paulo, Summus Editorial, 1980, p. 17.

Pelo menos era isto que contava a avó Rosário quando o dia acabava e, na penumbra dos candeeiros de pouca luz, ela desfiava histórias pela noite dentro.

O pai é que não achava graça nenhuma a estas histórias. Um dia chegou mesmo a zangar-se com a avó Rosário. Melinda era então muito pequenina mas lembra-se bem:

- Não quero conversas dessas aqui dentro! Não quero que, por sua causa, a miúda cresça com a cabeça cheia de disparates. As coisas são como são, e não há nada a fazer. Não serve de nada inventar palermices. Não é por isso que as coisas mudam.

O pai dizia isso muitas vezes: << as coisas são como são>>. Era assim uma maneira que ele tinha de acabar as conversas quando não sabia que dizer.

Junto ao fogão a avó Rosário ficou a resmonear uma qualquer ladainha, mas nessa noite tudo voltou ao mesmo: as aventuras da mãe no Palácio das Dioneias, à mistura com uns toques de Pele de Burro e de Gata Borralheira. E como o pai chegou tarde a casa nessa noite, não deu por nada, e não houve zanga.²²⁵

A avó Rosário, como contadora de estórias para a neta, justifica para Melinda a ausência da mãe, por ter sido esta, a escolhida para ser rainha das Dioneias. Então, o que Melinda acredita ser? Filha da rainha das Dioneias: Uma princesa. Essa perspectiva é aberta para Melinda, que se deixa encantar pelos contos de fadas, com a presença do maravilhoso. A importância dos contos de fadas já foi explicitada, segundo *Walter Benjamin*²²⁶ que diz ser o conto de fadas o primeiro conselheiro das crianças, sabendo dar um bom conselho e oferecendo ajuda. Com isso, eles atenuam a dor de Melinda:

“E de repente tem muitas saudades da mãe, que ela nunca viu mas sabe que está no Palácio das Dioneias.

Às vezes, quando pensava muito na mãe, Melinda perguntava à avó por que tinha tido a mãe tanta pressa em se ir embora para o palácio, por que nem sequer esperava um pouco até que Melinda crescesse e a pudesse acompanhar. Um dia chegou mesmo a perguntar:

“- Foi alguma bruxa que entrou no coração da minha mãe? A avó ficou muito séria, os olhos com um brilho estranho como se conseguissem ver para lá das paredes da casa ou por dentro do rosto das pessoas, e disse apenas:

- A tua mãe foi escolhida. E os escolhidos não podem esperar por ninguém.

- E ela não teve pena de me deixar? – insistiu Melinda.

²²⁵ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p.24.

²²⁶ Nota 146, a página 69.

- Os escolhidos não podem olhar para trás.

Melinda não entendia o que a avó queria dizer com tudo aquilo, mas a voz era tão mansa, as palavras tão ciciadas, que ela acabava por tudo desculpar à mãe. Até a pressa em partir.”²²⁷

Após a morte da avó Rosário aparece a Fada Madrinha que tranqüiliza Melinda em momentos difíceis:

“Então, mesmo à beirinha da cama, enfiou a cabeça nos braços e começou a chorar. Havia dias em que era difícil ser filha da rainha das Dioneias. Havia dias em que o coração ficava tão apertadinho que parecia rebentar por debaixo da camisola.

E agora sem a avó Rosário, quem lhe daria notícias da mãe? Como poderia ela saber desses estranhos lugares onde ela reinava, senhora absoluta?

Foi precisamente nessa noite que, pela primeira vez, lhe apareceu a Fada Madrinha.”²²⁸

(...)

“A estrela dança no colo de Melinda. E todo o quarto está agora cor de lua. Melinda gosta daquele medo pequenino que ‘se mete por ela dentro’²²⁹.

- Posso tocar-te? – pergunta, receosa, à estrela.

- Não toques em nada, mas do nada em que tocas, te digo: Velo por ti desde o teu nascimento, esperava apenas o tempo certo de chegar até aqui – responde uma voz que vem do coração da estrela.

- Velas por mim? – estranha Melinda. – Quem és tu para velares por mim?

- Não sou nada, mas do nada que sou te digo: sou a tua Fada Madrinha.

Melinda estremece. De tal maneira que tem receio que a estrela caia ao chão, e se apague, ou se quebre, e a deixe de novo naquele quarto onde se sente infeliz e tão sozinha.

Se fosse uma história da avó Rosário, já Melinda decerto lhe diria que não confundisse tudo, que fadas madrinhas só na *Gata Borralheira* ou na *Bela Adormecida*. Ora a avó Rosário não está ali, não pode ser culpada de coisa nenhuma, muito menos daquela estrela que se afirma sua salvadora.

- E donde vens? – pergunta Melinda, cheia de uma grande curiosidade.

- Venho do nada, mas do nada donde venho te digo: do Palácio das Dioneias a rainha me enviou à tua presença. Pelo meio das árvores doiradas crescem azáleas e gencianas. De madrugada as salamandras vencem o fogo, e a ave-do-paraíso

²²⁷ VIERA, Alice. Opus Cit., nota 114, pp. 38- 39.

²²⁸ Idem, Ibidem, p. 44.

²²⁹ Apenas observamos a expressão incomum da narrativa.

anuncia o fim das trevas. De lá venho com a missão de impedir a chegada da tarântula ao teu coração.”²³⁰

Os conselhos da Fada Madrinha posicionam as várias situações que estão sendo vivenciadas por Melinda na narrativa:

“E de janela em janela Melinda procurava a Tontinha-do-Mar.

E pelo meio de noites várias aparecia a Fada Madrinha e então tudo ficava, por alguns instantes, bem mais suportável.

- Não sei nada, mas do nada que sei te digo: os teus olhos hão-de ver a claridade das ondas, e a doçura do mel estará dentro de ti para sempre.

Melinda não entendia as palavras da sua Fada Madrinha, mas elas embalavam-na, mas elas alimentavam os seus sonhos, mas elas ajudavam-na a acordar, no dia seguinte, com um peso mais pequeno no seu coraçãozinho triste.”²³¹

E os conselhos finais da Fada Madrinha:

“Nessa noite teve uma grande conversa com a Fada Madrinha.

(...)

A avó Rosário era capaz de estar assim a falar o dia inteiro. Por isso as palavras da Fada Madrinha tinham sabor e cheiro e cor e pele.

Sentada na cama, Melinda diz:

- Tenho medo. Tenho medo da outra casa. Do riso do meu pai. De não voltar a brincar com o André Pequeno. Sabes para onde é que o meu pai me leva?

A voz da Fada Madrinha parece vir de muito longe:

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: virá o tempo do perigo, tempo de atravessares os sete mares, de venceres o dragão que está para além de tudo, de saberes encontrar as palavras certas.

- E como atravesso os sete mares?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: as aves marinhas esperam por ti no fim dos equinócios, e a Onda Mãe sabe que chegou o tempo de voltar à terra.

- E como venço o dragão?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: irás encontrar no teu coração as palavras que ferem com o veneno suave da mandrágora.

- São essas as palavras certas?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: há palavras para o riso e para as lágrimas, palavras para

²³⁰ Idem, Ibidem, p.48.

²³¹ Idem, Ibidem, p. 64.

inventares a alegria quando ela desaparece do teu coração, palavras para abrires as portas necessárias de todas as casas do mundo.

O quarto está cheio de estrelas que tremem e fazem estranhos desenhos nas paredes. Melinda não entende o que diz a Fada Madrinha e hoje, mais do que em qualquer outro dia, ela queria que a Fada Madrinha lhe desse uma resposta certa, uma resposta com palavras de gente e não apenas essas palavras de encantar e ter sonhos mansos. Mas Melinda sabe que a Fada Madrinha nunca fala de outra maneira, que ela aparece apenas para forrar o seu coração de uma grande tranquilidade para os dias que vão amanhecer depois.

Pela primeira vez Melinda pensa que se tivesse uma madrinha como a do André Pequeno, talvez ela lhe soubesse responder a estas coisas simples, mesmo que as suas palavras não fossem tão bonitas, nem tivessem este cheiro, este sabor, esta cor, esta pele. Mas, lá dizia o pai, as coisas são como são.

Arriscou mais uma pergunta:

- Vais visitar-me na outra casa?

- Eu nada sei, mas do nada que sei te digo: um dia virá em que saberás todas as palavras e o teu coração será forte como o junco. As Dioneias fecharão as cem portas do reino e as ondas dos Lagos Eternos cobrirão o mundo. E tudo voltará ao seu lugar:

- E a minha mãe?

- Eu não sei nada, mas do nada que sei te digo: é tempo de saber encontrar o que se perdeu.

Melinda quer saber mais, muito mais, quer saber respostas, quer não ter medo, quer acordar de coração sossegado como sempre acontecia nas noites em que a Fada Madrinha a visitava. Melinda tem vontade de chorar, de gritar pela mãe Joana que dorme no quarto ao lado e nem sonha que há Fadas Madrinhas que de vez em quando lhe entram pela casa dentro. Melinda quer gente ao pé de si. Melinda está cansada de estrelas, cansada de palavras bonitas, cansada de ser filha da rainha das Dioneias.

Melinda quer uma madrinha como as madrinhas de toda a gente, uma mãe como as mães de toda gente – mesmo cheia de pressa como a do André Pequeno quando o vem buscar à noite.”²³²

Melinda sentia que a Fada Madrinha amenizava a sua solidão e compartilhava os fatos que a entristeciam em sua vida.

Mas no momento acima exposto da narrativa, os dizeres da Fada Madrinha à maneira da avó Rosário, já não mais satisfaziam os questionamentos de Melinda e seu desejo de “gente ao pé de si”, como uma mãe de carne e osso, desejo realizado, como veremos adiante.

²³² Idem, *Ibidem*, pp.101-104.

Agora, voltemos um pouco a atenção, para as personagens e os contos de fadas.

A atitude do pai de Melinda para com as histórias de contos de fadas, contadas pela avó Rosário, já pôde ser vista²³³, vejamos outras personagens da narrativa:

“Quando chegava a casa Melinda tinha sempre uma história para contar ao André Pequeno:

Os olhos de André Pequeno abriram-se muito, de espanto, de receio, de muita coisa junta. E nessa tarde, Melinda resolveu contar-lhe as aventuras da mãe, senhora absoluta do Palácio das Dioneias.

(...)

André ouviu tudo, embalado pelas palavras de Melinda, e à noite, quando a mãe lhe arranjava o rápido jantar antes de o pôr na cama, disse-lhe:

- Em casa da Mãe Joana há uma princesa.
- Pois há – disse a mãe, a despachar.
- Tu conheces a princesa? – voltou a perguntar o André Pequeno, já meio ensonado.

A Mãe, que tinha lido muitos livros daqueles que ensinam a tratar muito bem das crianças, deu-lhe um beijo na testa e com o seu melhor sorriso disse:

- Claro que conheço. Tu não sabes que todas as meninas bonitas são princesas, e todos os meninos bonitos são príncipes?

- Eu também sou?
- Tu também és - e novo beijinho na testa do André Pequeno.

- Então por que é que tu trabalhas no supermercado, e não vives no palácio como a mãe da Melinda?

A mãe de André Pequeno tentou lembrar-se do que vinha nesses livros todos que tinha lido, mas não achou resposta.

- Quem é a Melinda? – perguntou então.
- É a princesa. E já encontrou uma maçã envenenada e até disse...

A mãe olhou para o André Pequeno que tinha caído de sono, e suspirou aliviada. As crianças fazem cada pergunta, santo Deus...”²³⁴

A mãe de André Pequeno, mesmo atarefada, mas com o conhecimento dos livros que lera (importância expressa pelo texto), e a lembrança difusa das histórias, não renega a fantasia dos contos de fadas.

²³³ A página 102, nota 225.

²³⁴ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, pp. 67- 69.

E no penúltimo capítulo da narrativa há um diálogo significativo entre Melinda e Mãe Joana, quando esta faz com sensibilidade e delicadeza uma transposição do conto de fadas em que acredita Melinda para o real em *Flor de Mel*. E nesse processo, os dizeres da Fada Madrinha nas noites de sonho são ainda lembrados por Melinda. Vale a pena lermos na íntegra:

“ – É verdade que a tua mãe é uma rainha? – pergunta Mãe Joana.

Melinda abre os olhos numa imensidão de espanto. As pessoas crescidas nunca costumam acreditar nas histórias que ela conta. Só a avó Rosário, mas a avó Rosário não era uma pessoa crescida, a avó Rosário era a avó Rosário.

- É verdade? – insiste Mãe Joana.

- É. É a rainha das Dioneias – diz Melinda, ainda a medo, não vá a Mãe Joana estar a brincar com ela, como costuma fazer o outro André, que só acredita em astronautas e discos voadores.

- Dioneias? O que são as Dioneias?

- As Dioneias têm poderes mágicos e escolhem as pessoas que querem para o seu reino. A minha mãe foi escolhida, por isso não pôde esperar mais tempo.

- Foi a tua avó que te contou?

- A minha avó é que sabia tudo da minha mãe. E dava-me notícias todas as manhãs.

- E onde fica o Palácio das Dioneias?

- Para lá dos Lagos Eternos.

Mãe Joana fazia festas no cabelo claro de Melinda, e sorria. E tentava imaginar as histórias que a avó lhe contaria todas as manhãs.

- E nunca se regressa desse país das Dioneias?

Melinda não sabe. Era uma pergunta a que a avó Rosário nunca respondia. Nessa altura havia sempre coisas para fazer, o telefone para atender, alguém a bater à porta, o leite a deitar por fora no fogão, coisas assim.

Melinda encolhe os ombros:

- Acho que não. Quando se é escolhido não se pode voltar.

- Foi também a tua avó que te disse? – pergunta Mãe Joana.

- Não. A avó Rosário não me disse isso. Mas acho que deve ser assim.

- E se não for assim?

Melinda estremece. Sem saber porquê recorda a Fada Madrinha, na última noite em que a veio visitar. <<As Dioneias fecharão as cem portas do reino, e as ondas dos Lagos Eternos cobrirão o mundo, e tudo voltará ao seu lugar.>>

- E se não for assim? – repete Mãe Joana. – De todos os reinos se pode um dia regressar, Melinda. Só quem morre não regressa nunca. Mas até no Reino das Dioneias há-de haver uma porta qualquer para o regresso.

- Mas a minha mãe foi escolhida, e os escolhidos não voltam. Têm de reinar nos Lagos Eternos.

- Mas imagina que também eles podem voltar – insiste Mãe Joana.

- Não consigo imaginar... – suspira Melinda.

- Não consegues imaginar a tua mãe senhora absoluta do Palácio, com um manto de espuma...

- ... das sete ondas – esclarece Melinda.

- Das sete ondas – repete Mãe Joana, para a contentar.- Consegues, não consegues?

Melinda diz que sim com a cabeça, que o pai não está ali para lhe ralhar, ou para perguntar se não tem língua.

Então por que não consegues imaginar que a tua mãe de repente disse adeus às Dioneias, largou o manto de espuma, e regressou a casa?

De novo, na cabeça de Melinda, as palavras da Fada Madrinha: << e a Onda Mãe sabe que chegou o tempo de voltar à terra>>. Melinda não percebe por que razão se lembra de tudo isso agora, e que sentido têm essas palavras. Sabe apenas que elas lhe encham a cabeça, e os ouvidos, como se a Fada Madrinha estivesse ali mesmo a seu lado, inundando-a de estrelas e de tranqüilidade.

- Se a minha mãe voltasse do Palácio das Dioneias – diz Melinda ao fim de um grande silêncio – trazia algas nos cabelos, e cheirava a sândalo, e vinha coberta de nuvens, e bebia essência de jasmim.

Dessa vez Mãe Joana não conseguiu disfarçar um sorriso:

- Pois é... E esta que tu viste traz laca no cabelo em vez das algas, cheira a um desodorizante que deve ter comprado no supermercado, veste calça e blusa, e se calhar pediu uma bica lá no café...

Melinda conseguiu sorrir. A Mãe Joana falava de uma maneira que ela tinha de achar graça, mesmo que não quisesse.

- Mas que importa tudo isso? Se tu conseguires imaginar que ela é a rainha das Dioneias, mesmo exilada, mesmo incógnita, e que foi para te ver que voltou à terra? Isso é que é importante!

E se a Mãe Joana tivesse razão? Se os escolhidos, um dia, se cansassem de ser perfeitos e resolvessem regressar à terra? E mesmo que não regressassem, por que não, ao menos, imaginá-lo? De novo as palavras da Fada Madrinha, naquela noite:<< é tempo de saber encontrar o que se perdeu>>...

- Custa muito imaginar isso? – pergunta Mãe Joana, sorrindo sempre.

Melinda enfia a cabeça no seu colo e abraça-a com muita força. Claro que vai conseguir imaginar aquilo tudo, claro assim não vai doer tanto cá por dentro, mas... por que é que o pai não escolheu a Mãe Joana em vez da mulher loira do café?"²³⁵

²³⁵ Idem, Ibidem, pp.119-122.

Do conto de fadas em que acredita Melinda para o real em *Flor de Mel*, configurando-se ao final do último capítulo:

“- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Na sala ao lado, Ermelinda quase deixa cair ao chão a jarra de cristal que ia pôr em cima da mesa:

- Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga?

Mas Melinda não ouve as palavras de Ermelinda.

Melinda está no seu quarto, debruçada à janela, olhando o vulto da Tontinha-do-Mar a desaparecer no fim da rua.”²³⁶

O parágrafo final reitera a fantasia de Melinda e da avó Rosário, reafirmando o próprio imaginário da Ficção.

²³⁶ Idem, *Ibidem*, p. 125.

2.1.7 – FLOR DE MEL E O PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE

No item 1.2.2 do primeiro capítulo, apresentamos com base nos autores e discutidas as suas idéias, o que chamamos de paradigma *Projeto da Modernidade*,²³⁷ formatado para uma análise-crítica das obras selecionadas para esse estudo.

Não há em tal paradigma, uma escala progressiva de valores, e faremos uma tentativa de aproximação de seus parâmetros com *Flor de Mel*. Mas antes, recordemos o paradigma PM: Auto-referencialidade/Autonomia; Dialogismo/Polifonia; Diversidade/Multiplicidade/Simultaneidade; Técnica/ Opacidade; Fragmentação/Não-monolítica; Polissemia/Ambigüidade; Forma aberta/Inovação.

Vejamos a aproximação de *Flor de Mel* com:

A) Auto-referencialidade/Autonomia

A invenção do conto de fadas da mãe de Melinda (Rainha das Dioneias), pela avó Rosário, faz a própria referência do imaginário da obra. Com relação ao estético, o que há em muitos momentos é uma prosa-poética pela seleção e combinação de palavras dentro da frase. Adiante, voltaremos a esse tópico.

B) Dialogismo/Polifonia

A narrativa através dos diálogos entre as personagens, apresenta várias vozes e pontos de vista diferenciados em relação a Melinda, aos contos de fadas e outros. Dessa forma, há uma construção dialógica, um sentido plural, a narrativa opera a polifonia, a multiplicidade de vozes das personagens, caráter este, próprio da modernidade.

C) Diversidade/Multiplicidade/Simultaneidade

²³⁷ Cf. nota 93,p. 45.

A diversidade e a multiplicidade está no caráter plural e polifônico das vozes da narrativa, apresentada no item anterior; o que não há é a simultaneidade, relacionada a ações que se realizam ao mesmo tempo (ou quase) que outras. Se existe alguma variedade de espaços com que a narrativa trabalha, estes são as casas onde Melinda morou, os cenários da trama.

D) Técnica/Opacidade

Já dissemos que para os modernos, a obra de arte é autônoma e ligada, ao mesmo tempo, no ponto de partida e chegada ao contexto em que ela se produz. Nesse entremeio, está a opacidade do discurso literário de *Flor de Mel*, resultado do desenvolvimento da técnica de construção da narrativa através da linguagem. O questionamento que fazemos ao final da narrativa: Ermelinda é ou não é a mãe de Melinda? Esse é o resultado da opacidade do discurso literário. Ao leitor, cabe a tentativa de deslindar através da linguagem a atribuição de sentidos à obra. Adiante, voltaremos a esse tópico.

E) Fragmentação/Não-monolítica

A narrativa não segue uma linear seqüência cronológica e espacial. Há um recuo no tempo em ‘flash back’, fragmentando-a; há também cenas e sumários intercalados.

F) Polissemia/ Ambigüidade

Voltando ao conceito de obra aberta na direção do receptor, cujo sentido ou sentidos da obra se produzem na leitura, reconhecida pelos modernos como fundadora; e como mutante, isto é, histórica. As direções de leitura são flexíveis e não mais possuem uma unidade essencial de sentido que a obra revelaria.

Em *Flor de Mel* há a possibilidade de várias interpretações, o leitor preenche lacunas, aceita os silêncios da narrativa, como o que ocorrera com a mãe de Melinda. Ou ainda, ao final da narrativa: Ermelinda é

mesmo a mãe de Melinda? A narrativa dá indícios favoráveis, mas não explícita, pode haver ambigüidade.

G) Forma aberta/Inovação

A forma aberta/Inovação está ao final do enredo, onde pode haver a ambigüidade sobre a mãe de Melinda. E a estória não termina, ali inicia-se um novo processo de adaptação de Melinda em uma nova casa, convivendo agora com a sua família.

Dissemos que a crítica literária atual investiga a construção da obra através da linguagem, em um desdobrar-se contínuo, refletindo-se e perguntando-se a si mesma, evidenciando um processo de metalinguagem, procedimento que assinala a modernidade de um texto, de uma obra marcada pelo signo da modernidade.

Na análise da construção do discurso de *Flor de Mel* buscou-se mostrar a forma como essência do conteúdo; e pelo caminho que se foi percorrendo, colocamos algumas indagações que retomaremos agora, com o intuito de buscar respostas, sem a intenção, porém, de torná-las absolutas, ao contrário, gostaríamos de abrir a problemática, priorizando o criticismo literário.

A localidade onde se desenrola a narrativa não é nomeada, não há traços específicos que se possa identificá-la, assim podemos pensar que o cenário onde acontece a estória de Melinda pode ser toda e qualquer cidade e/ou País do ocidente. Não há datação, mas podemos perceber pela ambientação que a narrativa é contemporânea.

Dissemos que a narrativa pode partir de uma representação imaginária de uma realidade exterior percebida²³⁸ e, completando com *Flor de Mel*, em toda e qualquer localidade e/ou País ocidental na contemporaneidade. No item 2.1.2 - O narrador, propusemos a seguinte questão: Qual seria o projeto do narrador de *Flor de Mel*? Àquela altura da análise, recordando, dissemos que através do narrador “visão com” a personagem, temos a cumplicidade desta em seus pensamentos,

²³⁸ Desse trecho em diante, podemos retomar e convergir as idéias dos itens: A) Auto-referencialidade/ Autonomia e D) Técnica/ Opacidade.

sentimentos e emoções, e a aproximação do leitor, fechando a tríade: Narrador-Personagem-Leitor. *Flor de Mel* é uma narrativa que conta e mostra o que acontece e o que sente uma criança com a ausência da mãe e a perda da avó, que assumiu os cuidados de uma mãe. Ao final da narrativa, Melinda e sua família juntos vão morar na casa própria. Há a perpetuação da tradição da família e da casa. Agora, agregando àquela uma outra difícil questão: Qual é a pergunta que o texto responde?

Abrindo-se a perspectiva sempre em direção ao novo, que na modernidade acrescenta, podemos dizer que a narrativa tenta responder a seguinte indagação: - Qual é a condição do indivíduo pós-moderno²³⁹?

A sociedade contemporânea é composta de incertezas, de ambigüidades, de contrastes e do possível. Voltando-se para *Flor de Mel*, a protagonista Melinda não tem mãe. Onde está a origem do indivíduo pós-moderno? Isso pode nos remeter a fragmentação desse indivíduo. Melinda não conhece sua origem e a busca pela sua identidade prossegue, mesmo ao final da narrativa, no 'continuum' da vida. Para o leitor nada é dito sobre o que ocorrera com a mãe de Melinda, como se na narrativa moderna, as coisas não fossem para ser entendidas, mas aceitas, se quisermos. Vejamos o final da narrativa:

"Talvez que afinal ter << casa nossa>> fosse mesmo bom. Talvez que ela viesse a gostar de Ermelinda como gostara da avó Rosário, como gostara da Mãe Joana. O seu coração era tão grande que bem lá podia caber mais alguém.

O pai abre a porta da rua, depois a porta do andar, depois a porta do quarto de Melinda. Um quarto só para si. Uma janela só para si. Paredes a encher de sonhos, de histórias, de estrelas, de Fadas Madrinhas aguardando as madrugadas certas de aparecer.

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Melinda canta, uma vez, duas vezes, tantas vezes.

²³⁹ No item 1.1.1- Afinal, Modernidade/Pós-Modernidade; Modernismo/Pós-Modernismo?, discutimos o uso do prefixo: "Pós". Dessa forma, o "pós" está sendo usado aqui indistintamente.

- Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...

Na sala ao lado, Ermelinda quase deixa cair ao chão a jarra de cristal que ia pôr em cima da mesa:

- Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga?

Mas melinda não ouve as palavras de Ermelinda.

Melinda está no seu quarto, debruçada à janela, olhando o vulto da Tontinha-do-mar a desaparecer no fim da rua.”²⁴⁰

Assim, a narrativa sugere, não diz explicitamente, e podemos até concordar com os indícios favoráveis, tais como: Ermelinda/Melinda; reconhecimento da cantiga cantada por Melinda, semelhança física, respectivamente: “mulher alta e loira”²⁴¹, “cabelo claro de Melinda”²⁴²; de que a mãe verdadeira de Melinda, é Ermelinda, que aparece ao final da narrativa, sem explicações. Isso reafirma que a abertura ao possível, próprio da modernidade é para acreditar e viver. Ou, ainda, podemos crer em uma ambigüidade e ficar com a incerteza.

Retomando *Benjamin* que discorre sobre a figura do herói para *Baudelaire*, através das diversas feições das personagens, inspiradas nos cenários de grandes cidades e também às semelhanças com o poeta. Vamos rever:

“Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava *Baudelaire*(...) Trapeiro ou poeta, o lixo se refere a ambos;(…) O esboço representa o herói da grande cidade ou o herói será antes o poeta, que constrói sua obra com esse material?”²⁴³

Assim, retomemos o questionamento para a narrativa moderna: Quem é o herói? Papel que está em aberto frente ao caos, as incertezas e as possibilidades do mundo moderno. A heroína de *Flor de Mel* é somente Melinda? Pode ser também a avó Rosário? A Mãe Joana? O pai? A Tia Eugénia? A Ermelinda? O narrador? Esse último que tenta

²⁴⁰ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 125.

²⁴¹ Idem, Ibidem, p. 111.

²⁴² Idem, Ibidem, p. 119.

²⁴³ Cf. nota 12, p. 18.

ordenar o caos, finalizando a narrativa com Melinda morando com a família, na “<<casa nossa>>.” Ou até mesmo a autora? Essa capta os contrastes e ambigüidades da sociedade moderna, ou seja, “o lixo da sociedade”, ficcionaliza-o e configura-o em um imaginário, concebendo “uma crítica heróica”. Todos são os heróis?

Em meio a esse mundo caótico, em que acreditam as personagens? A avó Rosário crê em uma magia no seu cotidiano, na fantasia, na Tontinha-do-Mar, que faz chover, fazer sol, como a um Deus. Para o cético pai: “<<as coisas são como são>>”²⁴⁴ e na esteira desse pensamento tia Eugênia, como disse Melinda na narrativa, vê tudo como “sacrifício”²⁴⁵, já Mãe Joana acredita nos cuidados, e no diálogo sensível com as crianças.

Quanto a nós, podemos crer ou não nessa perspectiva de análise, com os autores e suas idéias discutidas, com o material que dispusemos nesse ponto da História, procedendo na formatação do paradigma *PM*, que aproximamos de *Flor de Mel* e, retomando questões levantadas nos itens da análise-crítica para buscar respostas. Assim, reinterpretando *Baudelaire*, a modernidade caracteriza-se em “extrair o eterno do transitório”²⁴⁶, o homem pós-moderno hoje, convive nas artes com os parâmetros apresentados no paradigma *PM*, mas podem ser transitórios, e outros surgirão; e eternos, são os questionamentos realizados a partir desses parâmetros, que serão redimensionados (a modernidade faz esse movimento e engendra o novo sempre), na crise dos valores em todo e qualquer tempo, estando o próprio homem no cerne desse jogo.

²⁴⁴ VIEIRA, Alice. Opus Cit., nota 114, p. 24.

²⁴⁵ Idem, Ibidem, p. 58.

²⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. Opus Cit., nota 1, p. 15.

CAPÍTULO 3 – TRAÇOS DE MODERNIDADE EM CORDA BAMBA DE
LYGIA BOJUNGA NUNES

Nesse capítulo analisaremos a obra *Corda bamba* de *Lygia Bojunga Nunes*, esmiuçando-se o processo de construção da obra, o fazer artístico, para prosseguirmos com a pesquisa estética literária proposta para esse estudo.

Após a apresentação do enredo, enfocaremos o comportamento dos fenômenos, dos elementos da narrativa, assim como o fizemos no capítulo anterior, na análise da obra *Flor de Mel* de *Alice Vieira*.

Iniciando com o narrador, tentaremos esmiuçar como é essa voz narrativa de *Corda bamba*. A seguir, faremos um estudo da personagem, e enfocaremos a personagem principal Maria, levantando algumas de suas nuances que podem nos ajudar a compreender a personagem que surge. Prosseguiremos com o leitor e veremos a sua participação ativa no processo de leitura dessa narrativa.

Continuaremos o percurso de análise, tentando-se investigar as específicas e complexas relações entre o tempo e o espaço interligados no texto narrativo. Exploraremos a potencialidade criadora do imaginário e o real da ficção em *Corda bamba*.

Finalizaremos, com uma aproximação de *Corda bamba* com o paradigma Projeto da Modernidade, formatado e apresentado no item 1.2.2 do capítulo primeiro. Tal aproximação tem como objetivo verificarmos se a construção da narrativa de *Corda bamba* trabalha com os parâmetros do paradigma *PM*, e assim comprovarmos, nessa perspectiva de análise-crítica, o quanto a qualidade estética do texto narrativo evidencia a modernidade na obra.

3.1.1 - O ENREDO

“E foi assim mesmo que Maria fez: de manhã cedinho saía de arco de flor pra passear. Desembarcava no andaime, pulava pro corredor comprido, às vezes abria uma porta só, às vezes duas ou três, variava o jeito de acostumar.”

(Lygia Bojunga)²⁴⁷

Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes conta a estória de Maria, que inicialmente nos é apresentada em companhia de dois amigos: a Mulher Barbuda e Foguinho. Ambos estavam a caminho da casa de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, a avó materna de Maria:

A Chegada

“As duas vinham andando pela calçada – a Mulher Barbuda e Maria. De mão dada. A Mulher Barbuda usava saia, barba e uma sacola estourando de cheia; Maria, de calça de brim, um embrulho debaixo do braço, ia levando a tiracolo um arco enfeitado com flor de papel, quase do tamanho dela (não era muita vantagem; ela já tinha dez anos mas era do tipo miúdo). Pararam na frente de um edifício. Barbuda falou:

- É aqui, tá vendo? – Olhou pra trás: - Foguinho! Ei!

Foguinho estava parado na esquina tirando um coelho da meia: andava treinando pra ser mágico. Há anos que ele comia fogo no circo, mas agora tinha dado pra ficar de estômago embrulhado cada vez que engolia uma chama; tinha dias que, só de olhar pras tochas que Barbuda trazia, o estômago já se revoltava todo.

- Olha só, fiz a mágica da meia! – gritou.

Agarrou o coelho pela orelha e correu pra porta do edifício.

Barbuda achava uma graça danada naquela história de Foguinho treinar mágica em tudo que é canto; deu um beijo nele:

- Você ainda vai ser o maior mágico que já se viu por aí. Não é, Maria?

Mas Maria continuou quieta; só apertou com mais força a mão de Barbuda. Foguinho foi logo tratando de esconder o coelho na manga do paletó xadrez: achou que porteiro de edifício de luxo não ia gostar de ver bicho na portaria. Entraram no elevador.

- Qual é mesmo o andar, Maria?

Mas foi Barbuda que acabou respondendo:

- Nono. – Olhou pra Foguinho; suspiraram.

²⁴⁷ NUNES, Lygia Bojunga. *Corda bamba*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2003, p.139.

Quando o elevador parou, veio um barulho de festa: criança cantando parabéns pra você, palma, balão estourando, risada. Barbuda achou esquisito e tocou a campainha sem saber se tocava ou não. Quando um empregado abriu a porta, deu pra ver, lá no fundo do corredor, um pedaço de salão com mesa de doce, balão pelo ar, flor, papel de seda no chão, e criança pequena, maior, menor, tinha até carrinho de bebê. Foguinho também achou esquisito e perguntou pro empregado:

- É aqui o apartamento da Dona Maria Cecília Mendonça de Melo?

Era.

- Então faz favor de avisar que a neta dela chegou.

E num instantinho Dona Maria Cecília Mendonça de Melo apareceu correndo, agarrando a ponta do longo pra não tropeçar. Se abaixou e abraçou Maria com força:

- Minha boneca! que saudade.

Maria meio que fechou os olhos pra não ver direito, e se encolheu toda pra dar menos lugar pro abraço.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo se levantou e olhou bem pra Barbuda: nunca tinha visto uma mulher com barba. Olhou pra Foguinho: não dava pra ver que ele engolia fogo nem que tinha um coelho na manga, mas mesmo assim achou ele meio esquisito. Viu que eles não paravam de olhar pra festa; explicou depressa:

- É o Quico que está de aniversário. Cinco anos. Ele queria demais essa festa, não tive jeito de dizer não. Você sabe o que é criança de cinco anos, não é Maria? Adora festa de aniversário. Você agora já é uma mocinha e compreende tudo isso muito bem, não é?

Maria não disse nada.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo ajeitou o cabelo depressa, deu um sorriso depressa:

- O Quico mora no interior, mas os pais estão viajando e ele veio passar uma temporada conosco. Ele é neto do Pedro, sabe, Maria? Você lembra do Pedro?

Maria franziu a testa, sacudiu a cabeça.

- Eu acho que você e o Pedro nunca se encontraram, não sei, não me lembro bem. Nós estivemos separados e... não, não, agora eu estou me lembrando: no tempo que você morou comigo, eu e o Pedro estávamos separados, você nunca se encontrou com ele. - Parou de falar de repente. Olhou pra Barbuda. - Por que vocês não me avisaram que ela chegava hoje?

-É que, conforme eu expliquei pra senhora no telefone, eu, quer dizer, a gente, achou melhor deixar passar um tempo e...

- Eu entendi, eu entendi tudo, mas você podia ter dito “vamos chegar no dia tal, na hora tal.

- Mas é que o circo tá fazendo excursão, a gente ainda não sabia o dia certo que chegava aqui no Rio.”²⁴⁸

²⁴⁸ Idem, Ibidem, pp.7-10.

Ao entrarem na festa a curiosidade das crianças foi geral, fazendo até Foguinho engolir fogo; depois Quico começou a examinar o arco de Maria, e Barbuda contou que Maria trabalhava de equilibrista no circo, usando o arco para ajudá-la na corda, e assim:

“Maria subiu numa cadeira e pulou pra cima da corda. Um pulo tão rápido, que todo mundo fez hmm! achando que ela ia cair. Que cair que nada! Levantou o arco, num instantinho endireitou o corpo, andou até a varanda, voltou ligeiro até a porta, se virou num pulo que fez o pessoal engolir de novo um grito. Mas quando ia passando outra vez em cima da mesa, parou. De repente. O corpo entortou pra um lado; pra outro; parecia que ela estava perdendo o equilíbrio, que ia se estatelar justo em cima do bolo. Rodou o arco pra se firmar melhor; o corpo entortou ainda mais. Quis dar um passo; não deu. Quando viu todo mundo com cara de susto, riu com o olho, endireitou o corpo e saiu se equilibrando mais difícil ainda: andando de marcha à ré.”²⁴⁹

Quando Maria deixou a corda, Dona Maria Cecília foi mostrar o quarto à neta e à Barbuda:

“Deixa essa janela, Maria, vem cá. Então? Você gosta do quarto?”

Maria fez que sim. Dona Maria Cecília ajeitou o cabelo depressa; riu curtinho:

- Vocês não pretendem largar isso tudo? Sacola, embrulho, corda? – Mas fechou a cara quando viu Maria guardando tudo debaixo da cama: Que é isso, Maria? Tem armário, cômoda, mesa, tem tudo que é preciso pra você guardar suas coisas!

- É costume – Barbuda explicou -, é que a gente sempre dorme meio apertada, sem muito lugar pra nada.

- Mas a minha casa não tem nada que ver com o circo! nem você vai querer fazer aqui o que fazia lá, não é, Maria?

Maria olhou pro chão. Dona Maria Cecília resolveu fazer um ar de brincadeira:

- E se você guarda tudo aí, como é que depois você e o Quico vão brincar de esconde-esconde embaixo da cama? Bom, mas não vamos pensar nisso agora, não é? depois, você arruma tudo com calma. Vai lá pra sala brincar, vai; tem tanta criança, tanto doce, vai. – E foi empurrando Maria de levinho. – Olha, tem um doce branco, compridinho assim, que é uma delícia.

Maria olhou de rabo de olho pra Barbuda e saiu.

Dona Maria Cecília ficou andando pelo quarto, alisando o penteado com a ponta do dedo. Lá pelas tantas Barbuda falou:

- Amanhã faz um mês.

²⁴⁹ Idem, Ibidem, p. 18.

- É.

- E esse tempo todo a Maria ficou assim: calada, só pensando.

- Pensando no que aconteceu?

- Não sei, ela não diz, não fala. A senhora sabe que ela nunca falou no assunto?

- Nunca?

- Nunca.

- Mas ela viu?

- Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite. A senhora não tá acreditando, mas eu dou a minha palavra de honra que é verdade. A gente já tava numa aflição danada achando que ela era capaz de habituar e não querer acordar nunca mais. A senhora sabe, não é? a gente gosta um bocado da Maria, viu ela nascendo e tudo, ela é assim meio filha da gente também, ia ser horrível se ela cisma de dormir pra sempre. – Suspirou (e quando ela suspirava fazia ventinho e a barba voava um pouco). – Mas, felizmente, ela acabou acordando. E já acordou desse jeito; calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força. – Foi na ponta do pé espiar se Maria não andava por perto; voltou e falou cochichado: - E aí aconteceu uma coisa que o Foguinho tá sempre me perguntando: “como é que pode, hem, Barbuda?” e eu acordo no meio da noite pensando também: gente, como é que pode? – Deu uma alisada na barba. – Sabe, a gente tá achando que a Maria não lembra de mais nada.

- Não lembra o que aconteceu com a minha filha?

- Não é só isso, não. A gente acha que ela não tá lembrando direito de uma porção de coisas: da senhora, do tempo que ela viveu com a senhora, de tudo que aconteceu naquela época.

- É natural que ela não lembre, ela era muito pequena; e criança é assim mesmo: esquece.

- Não senhora, criança tem uma memória muito boa.

- Mas eu não estou entendendo direito. Você disse que ela dormiu até não poder mais e depois acordou assim calada, não querendo falar em nada do que aconteceu.

- Foi.

- Mas se ela não falou mais, por que que vocês acham que ela esqueceu?

- Bom, ela não tocava no assunto. Então a gente começou, assim com jeitinho, sabe, a falar na senhora, na sua casa, no Rio, mas ela só dizia: “não sei, não me lembro.” Aí eu comecei a insistir. Mas depois o Foguinho disse “deixa, não insiste, ela não tá querendo lembrar.” Mas, sei lá, pelo jeito que a Maria fica parada tanto tempo, pensando tanto tempo, eu acho que ela tá querendo lembrar, sim; o que ela não tá é podendo.

Dona Maria Cecilia franziu a testa, não disse nada. Barbuda continuou:

- É sim. O dono do nosso circo, ele é um cara que sabe de muita coisa, sabe, ele falou que é isso mesmo: às vezes acontecem uns troços que chateiam tanto a gente, que a

gente, plim! desliga, esquece. Vai ver que é mesmo. Mas eu fico pensando como é que pode. Eu nunca esqueci de nada. Lembro da minha vida todinha, tintim por tintim. Bom, mas a minha vida é legal, Foguinho é um sujeito ótimo, a gente se entende pra burro, a gente gosta do circo, eu sou o contrário; gosto de ficar lembrando de tudo que já passou, e a senhora?

- O quê?

- A senhora gosta de ficar lembrando?

Dona Maria Cecília encolheu o ombro de leve.

- A senhora acha que pode?

- O quê?

- Esquecer assim desse jeito?

Dona Maria Cecília ficou calada, só brincando devagar com a prega do vestido. Depois disse que não sabia, e só muito depois perguntou:

- O que que ela disse quando vocês falaram que ela vinha morar comigo?

- Ela falou que queria ficar sempre no circo. Trabalhando na corda. Era isso que ela queria.

- Sei.

- Mas a gente explicou que não podia, falou que ela era ainda muito pequena pra ficar assim trabalhando sozinha, e que a senhora estava esperando por ela. Ela ficou sacudindo a cabeça. Mas aí o Foguinho explicou que a vida era um troço bom à beça, mas muito difícil; explicou que a toda hora a gente tinha que fazer coisa sem vontade; e contou quanta coisa que a gente queria fazer, eu e ele, e que não fazia por causa desse negócio da vida ser difícil. E no fim então ela falou: “tá bom, eu vou.” E pronto, não disse mais nada. – Parou de falar, olhou o quarto, suspirou fundo e olhou de novo pra Dona Maria Cecília. – Eu não sou uma mulher instruída, uma mulher assim... assim de trato feito a senhora, mas eu sou uma pessoa muito franca, sabe, e gosto de dizer o que eu penso. E então vou dizer uma coisa que Foguinho disse “não diz”, mas que tá aqui atravessada na garganta e tem que sair. Sabe, Dona Maria Cecília, é um pecado a Maria não ficar com a gente. A senhora é avó, tem direito. A gente não é nada dela, só amigo, mas eu acho que com a gente ela ia ser muito mais feliz.

Foguinho entrou no quarto de mão dada com Maria. Quico vinha atrás, cismando porque cismando que Foguinho tinha que engolir mais fogo.”²⁵⁰

Começaram as despedidas:

“Barbuda abraçou e beijou Maria, entrou no elevador e virou a cara pro canto. Foguinho, já dentro do elevador, prometeu:

- Sempre que o circo passar aqui no Rio a gente vem te visitar, viu, Maria?

Maria fez que sim, mas não largou ele. Foguinho então puxou a mão com força; o braço do paletó xadrez caiu no chão

²⁵⁰ Idem, Ibidem, pp. 21-26.

(era outra mágica que Foguinho andava treinando: perder braço de paletó e perna de calça). Todo mundo caiu na gargalhada. Só Maria ficou séria, vendo a porta do elevador se fechar.”²⁵¹

Maria passava muito tempo na janela do seu quarto, olhando para uma área interna, onde se via fundo de apartamento. Olhava e examinava uma janela diferente das outras, dia e noite aberta, arredondada em cima, como um arco.

Antes do circo partir, Barbuda telefona de um orelhão para Maria e na conversa, fala sobre Foguinho, o elefante e o circo. Maria conta sobre a série que irá cursar na escola e as aulas particulares diárias na casa da professora, cujo cachorro fica esparramado embaixo da mesa; deixando-a sem ter onde botar o pé sossegada, para aprender os múltiplos, o cálculo do perímetro e outras coisas mais.

Quico sonhava muito e sonhou com Barbuda e o orelhão; e com Maria de pijama saindo pela janela e pegando o arco de flor. A seguir, ela desenrolou o rolo de corda e jogou-o lançando a antena de televisão de um edifício bem em frente. A outra ponta Maria amarrou na janela. E começou a seguir pela corda.

O Passeio

“Maria prestava tanta atenção pra se equilibrar direito, que não via apartamento passando, nem céu clareando, não via nada. Nem pensava em nada também. Só quando viu a antena de televisão bem perto é que um pensamento passou correndo e dizendo: vou saltar nesse terraço pra descansar. Mas na hora de saltar deu medo: vai ver saltando e descansando perdia a coragem de voltar. Então, mal chegou no fim da corda, se virou e voltou. Do mesmo jeito: só prestando atenção no equilíbrio do corpo.

Quando pulou de novo pro quarto, sentiu a perna bamba, a pele suada, o coração adoidado. Sentou. Respirou fundo. Lembrou de Quico, virou num susto. Ele dormia a sono solto. Lembrou das janelas dos apartamentos, olhou em volta. Tudo quieto; o sol já estava de fora, mas ainda não se via ninguém. Olhou pro céu. Não tinha mais andorinha. E aí então Maria se encostou na cadeira e suspirou satisfeita: “Foi que nem lá no circo; bem alto!” Ficou quieta. Descansando. Pensando como tinha sido bom. Depois se debruçou na janela pra ver se a corda ainda estava bem presa (tinha uma

²⁵¹ Idem, *Ibidem*, pp. 27 a 28.

jardineira na janela com três potes de gerânio; a corda estava amarrada ali), e quando levantou a cabeça reparou que a corda passava pertinho do andaime, “ah, que pena! Passei duas vezes na janela diferente, podia tão bem ter espiado lá pra dentro.”

Sentiu uma vontade danada de voltar pra corda, de pular pro andaime, de espiar na janela: quem sabe ela via alguma coisa, alguém? Mas já estava na hora de todo mundo acordar. Amanhã. É: amanhã, na hora de sair pra passear, ela não ia esquecer de espiar.

Pois é. Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo dia de manhã cedo ela ia sair pra passear. Sentiu o coração batendo emocionado. Até fechou o olho pra escutar melhor. Mas lembrou que já ia ser hora do café, da aula particular, do cachorro esparramado, onde é que ela ia botar o pé? Ai. Abriu o olho: escutar pra quê? Se o coração já estava batendo tão chateado.”²⁵²

Voltando à aula particular:

“Maria começou a somar as frações. Resolvendo que só ia pensar no menor múltiplo e mais nada. Mas, de repente, sentiu o pé formigando tanto, que, sem querer, esticou a perna e deu a maior cutucada no cachorro. Ele se levantou latindo, nem deu pra sentir alívio dele não ter morrido; mais que depressa Maria levantou a perna, o joelho bateu no tampo da mesa – ui! –, o vaso desequilibrou; se Dona Eunice não se joga em cima da mesa pra segurar o vaso, lá se ia ele com água e flor pro tapete.

- Mas será possível, Maria?! Quantas vezes eu já disse pra você não se assustar desse jeito? Ele não morde, ele não morde, só late, é uma mania que ele tem, eu já expliquei! – Suspirou; sacudiu as pulseiras; ajeitou uma flor; sentou e abaixou a cabeça: - Psiu, quieto.

Foi só a Dona Eunice baixar a cabeça que Maria sentou em cima das pernas. Ficou altíssima. Dobrou as costas pra ninguém perceber. O cachorro ainda deu uma rosnadinha, mas depois deitou. Dona Eunice botou o pé em cima dele. A aula continuou.”²⁵³

E agora no calçadão:

“Maria acordou na hora certinha: estava recém-clareando. Abriu a janela sem fazer barulho, olhou tudo em volta: ninguém. Pegou o arco e saiu pro calçadão. Não sentiu mais medo, não tremeu nem nada. E foi achando tão bom lá em cima, o passeio, tudo, que quando viu já tinha passado a janela diferente sem nem ter lembrado de olhar. Então deu marcha à ré até chegar no andaime outra vez, e aí espiou de rabo de olho. Viu um rapaz deitado, se assustou: não estava esperando encontrar ninguém; perdeu o equilíbrio, sentiu que

²⁵² Idem, Ibidem, pp. 52-53.

²⁵³ Idem, Ibidem, p. 61.

ia cair; se não se agarra na corda do andaime, caía mesmo. O andaime balançou pra cá, pra lá, mas o rapaz não se mexeu: estava dormindo. E quando o arco caiu e tapou a cara dele de flor, ele nem acordou.

Maria pulou pro andaime, se abaixou e pegou o arco. Fascinada. Mal podendo acreditar. O rapaz era igualzinho ao pai dela, só que mais moço. Usava um macacão sujo de tinta, boné e sapato de lona. Maria mal podia respirar de tão emocionada. Foi se ajoelhando ao lado do rapaz: queria ver de mais pertinho como ele era igual ao pai. E quando estendendo a mão pra fazer uma festa nele, ouviu uma voz dizendo “Oi Acorda!” e só de ouvir a voz o coração deu um esbarrão no peito e ela toda se virou pra olhar. Tinha uma moça debruçada na janela, igualzinha à mãe dela, rindo pra ela! E aí Maria riu também de tão contente. E levantou. E chegou junto da moça, pra abraçar, pra falar, pra – mas, ué!, a moça não via ela. Estava rindo era pro rapaz; era pro rapaz que estava dizendo: “Acorda!”

E o rapaz acordou. E também nem viu Maria nem nada. Levantou (Maria teve até que dar um passo pro lado pra ele poder levantar direito) e foi pegar a mão da moça. A moça sentou na beirada da janela e pediu:

- Senta aqui junto de mim.

O rapaz sentou juntinho da moça e os dois ficaram abraçados, de perna balançando pra fora da janela. Maria viu que eles estavam namorando, achou que eles não iam querer ninguém espiando, mas os dois continuavam sem ver Maria, e então ela ficou sem saber se ia embora ou ficava; mas continuava tão fascinada, que foi pro canto do andaime e ficou.”²⁵⁴

Márcia e Marcelo ficaram conversando sobre suas vidas. Marcelo disse que trabalhou como equilibrista de um circo pobre, que pagava mal; até ir treinando e ser contratado por um grande circo, que propôs que ele fizesse o número do trapézio sem rede. Na véspera do espetáculo, ele sonhou que o cabo tinha escapado e na hora do número lembrou do sonho e teve medo. Voltou de marcha à ré, segurou na plataforma e ganhou uma vaia do público. Foi despedido e tentou fazer de novo em outro circo, mas não conseguiu mais andar na corda. Então foi ser pintor de edificio alto. E agora mora no andaime.

O casal foi parar no lado de dentro da janela e lá havia um corredor comprido com seis portas fechadas e cada uma de uma cor. Maria já também no corredor, teve medo, mas experimentou abrir a porta vermelha, que não se abriu. Tentou a porta branca e viu um

²⁵⁴ Idem, Ibidem, pp. 69-71.

quarto enorme, com muita prata, espelho e cristal; um armário de porta aberta com muita roupa e três retratos de homens na parede. De repente, atrás de Maria, está Dona Maria Cecília, uns dez anos mais moça, e zangada, conversa com Márcia. A filha diz que quer casar com Marcelo e a mãe não aceita, pois ele é um operário, um pintor de parede, pobretão. Dona Maria Cecília faz um cheque para dar a Marcelo para que ele esqueça Márcia. E esta diz a mãe que ela comprou três maridos. Márcia, sem o consentimento da mãe para ficar com Marcelo, foge com ele. E Maria passando de novo pelo corredor, escuta uma conversa na porta vermelha:

“ – Marcelo, eu quero que você volte pro circo. E eu quero aprender a andar na corda bamba também. Me ensina?

- Mas... e a tua mãe? o que que ela vai dizer?

- Que diferença que faz? Quando eu saí de casa pra me casar com você ela disse que nunca mais queria saber de mim...

- Bom, isso é. Mas... quem sabe é melhor eu continuar trabalhando de pintor?

- Você ainda tem medo da corda?

- Pra ser franco, se você tá junto de mim, eu não tenho medo de nada.

- Mas eu tô sempre junto de você!

- Então pronto.

- Você não pode continuar pintando parede, Marcelo: você não gosta...

- Não gosto mesmo.

- Você gosta tanto do circo, que toda noite você sonha que voltou.

- Como é que você sabe?

- Você fala no sonho, você me chama; você diz: vem, Márcia, eu te ensino a andar na corda, aqui em cima é tão bom.

Ficaram quietos. Depois Márcia falou:

- Então?

- O quê?

- Por que que você não me ensina de uma vez?

- Tá bom, eu te ensino.

Ficaram quietos de novo. Maria bateu na porta, quem sabe eles ouviam, abriam? Ficou esperando muito tempo. Mas ninguém abriu, ninguém falou mais.

Maria se virou pra sair; o olho bateu na porta amarela. Veio uma vontade tão grande de ver o que é que tinha lá dentro que Maria não resistiu: saiu correndo e abriu a porta.”²⁵⁵

²⁵⁵ Idem, Ibidem, pp. 88-89.

Maria foi para dentro do quarto e sentiu um cheiro de mar. Depois que o vento acalmou, ela viu o barco com Marcelo e Márcia, que esperava um bebê. Até que vê os dois segurando a criança que tinha acabado de nascer. Maria riu de contente, tinha ganho a vida de presente. O vento começou de novo e o barco foi indo embora, já ia no canto do quarto e sumiu.

Foi em uma terça-feira, depois de vários dias sem voltar ao seu calçadão, só olhando a corda e pensando no que ela já tinha visto, Maria seguiu até o corredor. Escutou atrás da porta vermelha uma conversa entre Marcelo e Márcia, que havia feito curso de equilibrista. Maria tentou abrir a porta, mas não conseguiu. Até que começou a ouvir vindo de detrás da porta cinzenta um barulho de circo, seguido de um silêncio da platéia. Maria abriu a porta cinzenta agora com barulho de palma e viu que estava em um camarim do circo. Levou um susto quando se reconheceu na Menina de uns quatro anos que estava lá. Olhou para o espelho e viu Dona Maria Cecília, que já foi oferecendo doces, brinquedos e muito mais para a Menina, desde que ela fosse passear com a vovó. Maria gritou para a Menina não ir. Mas, elas foram indo embora, com o microfone anunciando: “E agora, distinto público, vamos apresentar o sensacional número dos equilibristas Márcia e Marcelo.”²⁵⁶

Tiraram de Maria tudo o que ela mais queria: o pai, a mãe, o circo. E andando pelo corredor, notou uma porta encostada, acabou empurrando-a e viu uma sala de jantar muito grande, com quatro retratos na parede, o último do Pedro; e tinha também uma festa de aniversário da Menina que estava fazendo sete anos. Havia uma mesa farta, mas apenas duas pessoas: a Menina e Dona Maria Cecília. Ao redor os brinquedos que ocupavam os outros lugares. E bichos de verdade: dois cachorros esparramados pelo chão. A Menina pergunta pelo pai e a mãe e pelos maridos da avó. Dona Maria Cecília responde que os pais não tinham tempo para cuidar dela, e por isso a deram para a avó. Quanto aos maridos, cada um teve um destino. A seguir, chegou

²⁵⁶ Idem, Ibidem, p. 98.

outro presente em uma grande caixa. Era uma velha de verdade, gente de carne e osso, conhecida como ‘A velha da História’. Uma velha mal vestida contadora de estórias, para a Menina poder brincar de encomendar guarda-roupa, além de pedir que ela conte estórias. Enquanto a velha não tirava o olho do bolo, do quindim, do pastel e do sanduíche de presunto, a Menina ficou pensando se podia: Gente ganhar gente de presente. Perguntou para a avó que respondeu: “- Quem tem dinheiro feito eu compra tudo. – Gente custa caro? – Depende. Tem uns que custam bem caro (olhou de rabo de olho pros retratos). Essa aí custou baratinho.”²⁵⁷

Dona Maria Cecília deixou a sala. A aniversariante ficou com o seu presente mais inusitado: a velha contadora de estórias. A menina resolveu pedir para que a velha conte a história de sua própria vida. E a velha contou a sua faminta história de vida. Até chegar na oportunidade que teve, quando Dona Maria Cecília ofereceu casa e comida de graça, em troca de contar estórias para a neta Maria. “E quanto de comida eu vou ganhar?” “Até enjoar.” Mais que depressa eu aceitei: então não ia ver como é que era enjoar de comer? Me embrulharam nessa caixa, e antes da tampa fechar perguntei: “paga na hora?”. E ela falou: “é só a minha neta abrir o presente que você já pode comer.” Pronto, fim da minha história. Já saí da caixa: posso comer?”²⁵⁸

A ‘Velha da História’ comeu, comeu, comeu até ficar empanturrada de muita comida.

A Menina depois de olhar por algum tempo os retratos, pediu para a velha contar o motivo que fez a avó casar com os quatro. E assim foi feito. Quando acabou a velha recomeçou a comer, comer, comer.

“A menina começou a ficar impressionada. Não tirava mais o olho da Velha: será que ela não ia parar de comer?

Tudo que é prato foi ficando vazio. E a Velha cada vez rindo mais. E se engasgando. E bebendo. E comendo. E teve uma hora que o engasgo foi tão grande que a Menina levantou depressa (e os cachorros mais que depressa se levantaram) pra bater nas costas da Velha que nem ela já tinha visto fazer:

- A senhora está bem?

²⁵⁷ Idem, Ibidem, p. 109.

²⁵⁸ Idem, Ibidem, p. 112.

A Velha achou graça:
- Bem, bem. – Cortou mais torta e mais bolo. Engoliu tudo caminhando pra outra ponta da mesa, de olho numa coxinha de galinha.

A Menina estava cada vez mais impressionada: não sabia que barriga de gente era assim tão funda.

A Velha se debruçou, pegou a coxinha, caiu sentada. E ficou sem se mexer.

A Menina também: sem se mexer. Esperando. Esperando. Esperando. De repente, correu:

- Ei!

Os cachorros se assustaram; correram também. A Menina sacudiu a Velha:

- Ei! Ei!

E a Velha parada; o olho arregalado; a mão agarrando forte a coxinha de galinha.

- Por favor: ei. – Largou a Velha; saiu correndo. – Vó, Vó, Vó!

Os cachorros correram na frente; pararam na porta latindo.

- Vó! Vó! Vó! – Voltou depressa pra mesa. Parou no caminho meio tonta. Gritou mais forte: - Vó! Vem, vó! – Foi indo devagar pra mesa; tocou na Velha devagar. E quando Dona Maria Cecília entrou na sala perguntando “O que é, Maria? O que foi?”, a Menina mal conseguiu gaguejar de tão assustada que estava: - O meu presente morreu.

Dona Maria Cecília pegou o braço da Velha, o pulso, a mão.

- Mas como? Morreu de quê?

- De comer.

- O quê?

- Ela comeu a mesa toda e bebeu todo o guaraná.

Dona Maria Cecília tocou o sino; os empregados foram chegando; a Menina começou a chorar.

- Que é isso, minha boneca? Não chora, não chora.

O choro cresceu.

- O meu presente morreu.

Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:

-Esquece, minha boneca, esquece.

- A comida nunca deu pra ela.

- O quê?

- Mas aqui tinha demais: ela morreu.

- Esquece, meu amor.

- Não. Não esqueço, não.”²⁵⁹

Maria que era sempre tão quieta com todos, conversava com Quico sobre a corda, o corredor, e as seis portas coloridas. Isso era um segredo dos dois, só dos dois.

²⁵⁹ Idem, Ibidem, pp.118-120.

Depois do presente de aniversário, Maria ficou muito pensativa olhando a chuva lá fora (tinha chegado o tempo de chuva), perdeu a vontade de sair na corda e passou vários dias sem voltar no corredor.

Quico perguntava:

“ – Você hoje vai passear?

- Não.

- Por quê?

Cada dia ela dava uma desculpa:

- Porque estava chovendo.

Porque não, ué!

Porque eu dormi demais.

Porque eu tenho um monte de coisas pra estudar.

Porque semana que vem é o teste.

Porque amanhã é o teste.

Porque hoje é o teste.”²⁶⁰

Foi no dia do teste que chegou um telegrama dos pais de Quico, dizendo que chegariam na segunda-feira para buscá-lo. Maria não conseguia prestar atenção nas perguntas do teste, só pensava em Quico, Barbuda e Foguinho, todo mundo indo embora. O teste foi um fracasso.

Maria chegou em casa cansada e dormiu logo depois do jantar. Saiu na corda debaixo de chuva equilibrando-se de guarda-chuva. Foi para o corredor e viu a primeira porta azul. E lá estava Márcia, Dona Maria Cecília e a Menina.

“E com o barulho da chuva caindo, mal dava pra escutar Márcia falando pra Menina:

- Te procurei tanto. Tanto. Mais de dois anos te procurando. Te viram saindo do circo com a tua avó. Corri na casa dela: cadê? Tá viajando. Pra onde? Ninguém sabia. Até que enfim te encontrei.

- E o papai?

- Tá no circo te esperando.

Foram indo embora. Cada trovão medonho. E mais Dona Maria Cecília gritando:

- Volta, Maria, volta! Você não pode me deixar sozinha, você tem que voltar!

A Menina sumiu lá no fundo da chuva de mão dada com a mãe.”²⁶¹

²⁶⁰ Idem, Ibidem, p. 123.

²⁶¹ Idem, Ibidem, p. 125.

Chegando ao circo, Maria pede aos pais que a ensinem a andar na corda. Dessa forma, serão três trabalhando no circo. E assim, ela foi treinando e adquirindo segurança.

“A corda começou a subir. Devagarinho. Subiu toda vida. E quando Maria já estava até de pescoço doendo de olhar tão pra cima, viu que tinha um monte de gente olhando também. Era o público. O circo tinha aparecido de novo, e agora estava cheio, arquibancada, cadeira, tudo. Tinha música. Tinha luz. Tinha chuva na frente de tudo, feito cortina fininha.

Márcia, Marcelo e a Menina apareceram na corda, de malha branca e arco de flor. (Ah, que bom que era ficar assim olhando os três trabalhando juntos!) Quando o número acabou, o circo quase veio abaixo de tanta palma. A Menina se agarrou numa corda e veio escorregando pro picadeiro, o público batendo palma e a Menina escorregando, escorregando. Tocou o chão. Maria largou o guarda-chuva e correu. Chegou juntinho da Menina, se endireitou bem, encostou o ombro nela. Estavam do mesmo tamanho; o rabo-de-cavalo igualzinho; tudo igualzinho: a Menina tinha chegado nos dez anos que Maria tinha.

De repente, Maria começou a lembrar do resto todo. Correu pro corredor, jurava! era capaz de jurar que a porta vermelha não estava mais trancada. A afobação foi tão grande, que foi até maior que o medo, e Maria nem parou pra escutar: meteu a mão na maçaneta: dito e feito, a porta vermelha abriu e Maria deu de cara com Márcia, Marcelo, Barbuda e Foguinho. Estava discutindo, Márcia falava depressa:

- Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar.

Foguinho era o mais nervoso:

- Dá tempo: ainda não anunciaram o número.

- Mas a gente já fez o acordo.

- Rasga!

- Não pode!

- O que não pode é fazer o que vocês tão fazendo!

- A gente precisa de mais dinheiro.

- O jeito não é esse.

- Até hoje não deu pra pagar as dívidas que a gente fez quando eu saí procurando a Maria.

- O jeito é outro.

- Agora eles estão apertando, querem que a gente pague de uma vez.

- Pede o dinheiro pra tua mãe, Márcia!

- Não! Vem, Marcelo, tá na hora.

- Não tá certo, não tá certo! Vocês não podem deixar eles tirarem a rede, vocês não podem deixar eles botarem a corda tão alto.

- Eles vão pagar muito mais.

- Você tá deixando eles te explorarem, Marcelo!

- A gente vai trabalhar sem rede porque quer.

- Pra ganhar mais.

- E daí?
- Daí que vocês trabalham com muita segurança e não vai acontecer nada.
- Por isso mesmo que a gente topou!
- E os outros?
- Que outros?
- Todo mundo que trabalha na tua profissão e que já tem que dar um duro danado pra viver.
- Que que tem, ué?
- Se vocês começam a trabalhar na base do risco, tudo que é circo vai imitar. É sempre assim. E aí, quem não tem a segurança de vocês ou se arrisca de morrer ou fica sem trabalho.
- Olha a hora, Marcelo, é nossa hora!
- Cada um que topa trabalhar do jeito que vocês tão topando puxa pra trás todo mundo que tá trabalhando também.
- Tão nos chamando, Marcelo, vem!
- Márcia, não vai!
- E a Maria? também vai?
- A gente vai fazer o número sem ela. Solta!
- Marcelo! Márcia! Volta!
- Deixa, Foguinho, não fala mais.
- Quem sabe eu ainda convenço eles, Barbuda? Vem.

Saíram correndo. Maria também quis correr, mas não conseguiu se mexer: a garganta seca, o olho ardendo, o coração num toque-toque medonho.

Uma banda tocou forte. Corneta, tambor, prato estalando. E no meio da barulhada a porta bateu. O quarto se acendeu todo. Era o circo em noite de espetáculo.

“Senhoras, senhores, distinto público, atenção, muita atenção! Os famosos equilibristas Márcia e Marcelo hoje vão apresentar o sensacional número da corda bamba na parte mais alta do circo, e sem nenhuma proteção.”

A banda tocou uma valsinha. Maria foi se acostumando com a claridade e viu o circo todo lotado, o pai e a mãe subindo lá pro alto, o pessoal recolhendo a rede. E, de repente, não quis ver mais nada; se virou pra sair. A porta estava trancada de novo.

“Vejam, senhoras e senhores, que altura! Veja, distinto público, nem rede, nem nenhuma proteção.”

Maria bateu na porta, sacudiu a maçaneta:

- Abre! Abre! Eu quero sair!

A banda parou de tocar. O público foi ficando em silêncio. A voz de Maria foi ficando um vozeirão:

- Eu quero sair. Abre. Por favor. Abre. – Tinha a impressão que todo mundo estava olhando pra ela; empurrava a porta com força, que vontade de chorar. – Eu quero ir m’embora, abre, abre!

O tambor começa. Marcando bem o movimento de Márcia e Marcelo. Maria pára de chamar. Espera. O tempo passa devagar. Ela se vira, olha: que alto que eles estão! A mãe é bonita, assim de malha prateada o cabelo feito o dela, um arco maior que o dela com flor de tanta cor, opa! (era a mãe fazendo

um volteio), coisa mais linda! Como ela faz isso bem. A malha que o pai usa é preta só, e aqui debaixo ele ainda parece mais alto: o arco que ele segura só tem flor amarela, puxa, que pirueta! o pai é mesmo um cobra, o público até se assustou. Vai ver susto é bom: todo mundo bate palma. Quanto mais Maria olha pra Márcia e Marcelo, mais vai esquecendo que queria ir embora; Márcia tem tanta graça! Mesmo não fazendo nada difícil, a gente quer deixar de olhar, imagina quando o pai estender o arco pra ela passar, pronto! estendeu. Ela se abaixa e passa. E passa de novo, E de novo, e passa de novo. Cada vez diferente. Cada vez mais depressa. Cada vez, que é isso!! o arco de cor se embarça no amarelo; cai. Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!!

Maria se vira, sacode a maçaneta, a porta não está mais trancada, ela sai. Correndo. Correndo. Pula pro andaime, pega o arco, vai embora. A garganta continua seca, o olho ardendo, que comprida que é a corda! Parece que nem vai dar pra chegar no fim. Mas chega. Não se lembra de tirar sapatilha, nada, entra na cama, puxa o lençol, se tapa toda, cabeça, tudo, não quer ver mais, só quer dormir, quem sabe quando acordar, lembrar não vai mais doer tanto assim?”²⁶²

Barbuda escreve e telefona para Maria, convidando-a para ir à casa do irmão, na Bahia. Foguinho por recomendações médicas, precisa descansar, ficar perto do mar, comer peixe em vez de fogo. Dona Maria Cecília não deixou Maria ir com eles, dizendo que é tempo de aula e de mudar de amigo. Ao final, Maria faz planos para o seu futuro.

“E foi assim mesmo que Maria fez: de manhã cedinho saía de arco de flor pra passear. Desembarcava no andaime, pulava pro corredor comprido, às vezes abria uma porta só, às vezes duas ou três, variava o jeito de acostumar.

E acostumou: o medo de abrir porta foi embora; até mesmo a porta cinzenta, até a porta vermelha! Escancarava elas todas, olhava cada canto, olhava tudo que tinha pra ver.

Até que um dia, quando Maria ia andando pelo corredor, pensando “quem sabe no fim do ano eu arrumo de ir pra Bahia”, de repente, parou de olho arregalado: ué!!, que porta nova era aquela?

Era uma porta diferente de tamanho e de feitio, diferente de pintura também: parecia que estavam experimentando cor: tinha uma porção de pinceladas, cada uma de uma tinta.

Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas sem medo.

Era um quarto vazio.

²⁶² Idem, *Ibidem*, pp. 127-133.

Maria fechou a porta e ficou muito tempo ali parada, no meio de coisa nenhuma.

Depois, aos poucos, começou a arrumação do quarto.

De um lado, botou uma conversa que ia ter com Pedro:

- Pedro, você está sempre dizendo que eu posso contar com você.

- E pode mesmo.

- Você até já falou umas quatro vezes que se eu tiver um problema é pra conversar com você.

- Mas claro, Maria! Vamos sentar e bater um papo. (E aí Maria aproveitou pra arrumar também o sofá onde ela ia conversar com Pedro.)

- Sabe o que é? Eu queria passar as férias do fim do ano lá na Bahia com a Barbuda e o Foguinho. Você convence minha avó? você arruma isso pra mim?

- É só isso?

- Você acha pouco?

- Não tem problema. Deixa comigo, eu arrumo a viagem pra você.

Do outro lado do quarto (assim meio espremida no canto), Maria botou a viagem pra Bahia: Pedro tinha resolvido que ela tinha que ir de avião, e ela então arrumou o avião por dentro, arrumou a vista que ia ter da janela, botou nuvem, botou tudo que ia ver lá de cima.

O resto do quarto todinho ficou sendo a casa caiada, com o mar na frente, a horta no fundo, Barbuda e Foguinho esperando na porta da casa, um cheiro de broa no ar. Depois, veio chegando uma porção de crianças pra brincar na praia – tudo sobrinho de Barbuda –, e tinha rede de pescador estendida na areia, e tinha o irmão de Barbuda chegando com peixe, e do fundo do quintal veio vindo – mal podendo andar de tão gordo – o Sudoeste.

Maria começou a passar muito tempo no quarto novo. E cada vez que entrava lá, botava mais uma coisa. Botou correio, botou pulgueiro, aumentou a horta, e quando foi aumentar o mar, não deu lugar.

Então, no dia seguinte, ela viu outra porta nova no corredor.

Não se espantou nem um pouco: sabia que, abrindo a porta, ia ver outro quarto vazio.

E viu. Um quarto enorme.

Esse quarto ela arrumou só com o mar. E depois de tudo mar, ela botou, lá bem no fundo, um barco; e botou uma ponte indo até o barco. Uma ponte tão fininha, que depois ela ficou pensando se era ponte mesmo ou se não era a corda.

No barco tinha um homem chamando ela.

Ela foi.

E conforme ia indo pela ponte, ia crescendo, crescendo, virando moça; quando encontrava com o homem já tinha virado mulher.

A arrumação desse quarto ficou muito bonita, Maria adora ficar olhando. Só a cara do homem é que não dá pra ver direito: às vezes é porque ele usa uma japona com uma gola alta, levantada; outras vezes é porque bate um nevoeiro

medonho e a cara dele é a primeira coisa que some; e às vezes é simplesmente porque Maria tira o homem do barco e bota ele noutro lugar, noutro quarto.

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher.”²⁶³

²⁶³ Idem, *Ibidem*, pp.139-143.

3.1.2 - O NARRADOR

“Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, Narração e Ficção praticamente nascem juntas.”

(Ligia Chiappini)²⁶⁴

Corda bamba apresenta uma narração em terceira pessoa do singular, no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo.

Sobre o imperfeito, uma questão de técnica romanesca nos é apresentada por Pouillon:

“Se é o presente que deve ser reproduzido no romance, por que motivo então é este escrito no imperfeito com tanta frequência? Não basta responder que, nesses casos, o imperfeito é um falso imperfeito, por ser justamente isto que carece ser explicado. Quando se escreve no passado, este parece indicar que, no momento em que o autor está a escrever, os acontecimentos por ele narrados estão encerrados e que ele já está de posse de seu sentido.

(...)

Por que motivo escrever no imperfeito para reproduzir uma ação plenamente presente? O motivo apontado de passagem é que, usando deste recurso, torna-se possível apresentar a ação como um espetáculo. É este, com efeito, o verdadeiro sentido romanesco do imperfeito: não se trata de um sentido temporal mas, por assim dizer, de um sentido espacial; ele nos distancia do que estamos olhando. Não quer isto dizer que a ação esteja passada, pois o que se pretende é, pelo contrário, fazer-nos assistir à mesma: significa que ela está diante de nós, à distância, sendo justamente por isto que podemos presenciá-la.

(...)

Por conseguinte, o imperfeito de tantos romances não significa que o romancista está situado no futuro de seu personagem, mas apenas que *ele não é* esse personagem, que *ele o mostra*.²⁶⁵

Temos na narrativa de *Corda bamba* o emprego do imperfeito/perfeito do indicativo. Vejamos o primeiro capítulo, onde o narrador usa como recurso do discurso: a descrição.

²⁶⁴ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Opus Cit., nota 149, p. 6.

²⁶⁵ POUILLON, Jean. Opus Cit., nota 131, pp.114- 117.

A Chegada

“As duas vinham andando pela calçada – a Mulher Barbuda e Maria. De mão dada. A Mulher Barbuda usava saia, barba e uma sacola estourando de cheia; Maria, de calça de brim, um embrulho debaixo do braço, ia levando a tiracolo um arco enfeitado com flor de papel, quase do tamanho dela (não era muita vantagem: ela já tinha dez anos mas era do tipo miúdo). Pararam na frente de um edifício. Barbuda falou:

- É aqui, tá vendo? 225. Olhou pra trás. – Foguinho! Ei!

Foguinho estava parado na esquina tirando um coelho da meia: andava treinando pra ser mágico. Há anos que ele comia fogo no circo, mas agora tinha dado pra ficar de estômago embrulhado cada vez que engolia uma chama; tinha dias que, só de olhar pras tochas que Barbuda trazia, o estômago já se revoltava todo.

- Olha só, fiz a mágica da meia! – gritou. Agarrou o coelho pela orelha e correu pra porta do edifício.

Barbuda achava uma graça danada naquela história de Foguinho treinar mágica em tudo que é canto; deu um beijo nele:

- Você ainda vai ser o maior mágico que já se viu por aí. Não é, Maria?

Mas Maria continuou quieta; só apertou com mais força a mão de Barbuda. Foguinho foi logo tratando de esconder o coelho na manga do paletó xadrez: achou que porteiro de edifício de luxo não ia gostar de ver bicho na portaria. Entraram no elevador.

- Qual é mesmo o andar, Maria?

Mas foi Barbuda que acabou respondendo:

- Nono. Olhou pra Foguinho; suspiraram.

Quando o elevador parou, veio um barulho de festa: criança cantando parabéns pra você, palma, balão estourando, risada. Barbuda achou esquisito e tocou a campainha sem saber se tocava ou não. Quando um empregado abriu a porta, deu pra ver, lá no fundo do corredor, um pedaço de salão com mesa de doce, balão pelo ar, flor, papel de seda no chão, e criança pequena, maior, menor, tinha até carrinho de bebê. Foguinho também achou esquisito e perguntou pro empregado:

- É aqui o apartamento da Dona Maria Cecília Mendonça de Melo?

Era.

- Então faz favor de avisar que a neta dela chegou.

E num instantinho Dona Maria Cecília Mendonça de Melo apareceu correndo, agarrando a ponta do longo pra não tropeçar. Se abaixou e abraçou Maria com força:

- Minha boneca! que saudade.

Maria meio que fechou os olhos pra não ver direito, e se encolheu toda pra dar menos lugar pro abraço.

Dona Maria Cecília Mendonça de Melo se levantou e olhou bem pra Barbuda: nunca tinha visto uma mulher com barba. Olhou pra Foguinho: não dava pra ver que ele engolia fogo nem que tinha um coelho na manga, mas mesmo assim

achou ele meio esquisito. Viu que eles não paravam de olhar pra festa; explicou depressa:

- É o Quico que está de aniversário. Cinco anos. Ele queria demais essa festa, não tive jeito de dizer que não. Você sabe o que é criança de cinco anos, não é Maria? Adora festa de aniversário. Você agora já é uma mocinha e compreende tudo isso muito bem, não é?”²⁶⁶

Podemos perceber a existência de um narrador em terceira pessoa que não faz intervenções e nem comentários gerais; o que há é uma descrição das personagens e do cenário da situação inicial da narrativa. Antes de partirmos para a pergunta: Então, quem narra? Vamos reiterar a idéia, já exposta em capítulo anterior, onde dissemos que uma narrativa rica em recursos técnicos, pode mostrar a presença de um narrador modelo de uma tipologia, mas não há uma exclusividade deste, fechando-se o narrador em uma única e determinada classificação.

Dessa forma, notamos também que em *Corda bamba* o narrador traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, e assim vai se construindo a materialidade do discurso e forma do sentido. Podemos pensar no quinto tipo de narrador de *Friedman* chamado por ele de “onisciência seletiva múltipla”²⁶⁷ que difere da onisciência neutra, pois o narrador onisciente resume os pensamentos e sentimentos das personagens depois de terem ocorrido, como até aparece no parágrafo:

“Quando o elevador parou, veio um barulho de festa: criança cantando parabéns pra você, palma, balão estourando, risada. Barbuda achou esquisito e tocou a campainha sem saber se tocava ou não. Quando um empregado abriu a porta, deu pra ver, lá no fundo do corredor, um pedaço de salão com mesa de doce, balão pelo ar, flor, papel de seda no chão, e criança pequena, maior, menor, tinha até carrinho de bebê.”²⁶⁸

Na onisciência seletiva múltipla, ou multisseletiva, há um predomínio quase absoluto da cena. Nesta há o uso do discurso direto, como mostra este capítulo da narrativa:

²⁶⁶ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, pp.7-10.

²⁶⁷ LEITE, Ligia C. M. Opus Cit., nota 149, p. 47.

²⁶⁸ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 8.

Conversa de orelhão

“Barbuda foi num orelhão e telefonou pra Maria.

- Alô? Maricota? Ah, que saudade, filhinha! Olha, a gente tá indo embora, viu? Alô? Alô? Maria, alô! Alô!

- Tô ouvindo, fala.

- Você tá com uma voz tão longe, é o telefone que tá ruim? ou é você que...

- Tá melhor agora?

- Ah, muito melhor, então é você que continua falando baixinho, não é? Como é que você passou, minha filha?

- Bem.

- O que é que você fez?

Um homem parou atrás de Barbuda querendo telefonar também.

- Hem, Maria? o que que você fez?

- Quando?

- Esses dias todos, hoje.

- Fiquei na janela olhando.

- Na janela o quê?

- Olhando.

- Olhando o quê?

- Olhando só.

- Tua avó não tá aí?

- Saiu com o Quico pra comprar uma bota pra ele.

- Mas ele é tão pequeno, pra que que ele quer bota?

- Cismou que vai andar mais depressa, e você?

- O quê?

- O que é que você fez?

- Hoje de manhã fiz a mala. A gente tá indo embora. O circo vai pro Sul, sabe? O Sul todinho. São Paulo. Depois Paraná. Depois Rio Grande. Depois Santa Catarina.

- Por quê?...

- Por que o quê?

- ... que não vai primeiro pra Santa Catarina?

- Por quê?...

- O quê?

- ... que tem que ir lá primeiro?

- É antes do Rio Grande.

- Ah, é?

- É.

- Então quem sabe vai mesmo e eu que tô fazendo confusão?

- É.

- Escuta.

- Hmm.

- O que é que você tem feito?

Duas mocinhas fizeram fila atrás do homem que estava atrás de Barbuda.

- Ontem a gente foi à praia.

- Aí em Copacabana?

- Ipanema.

- Tava bom?

- Tinha tanta gente que a gente nem podia sentar.

- Pois olha, o circo não encheu.
- Nem de tarde?
- Não, na matinê encheu; de noite é que não.
- Ah.

-Pera aí, filhinha, pera aí, deixa eu procurar outra ficha aqui na bolsa. Tô falando num orelhão, sabe? O Foguinho me deu duas fichas. Disse que orelhão novo desliga se a gente fala mais tempo disse: “toma, minha filha, leva duas fichas, já sei que você não vai querer desgrudar da Maria”. Ele também vinha telefonar, sabe, tava louco pra ainda bater um papinho com você. Mas deu um grilo no elefante: ele cismou porque cismou que não entrava no caminhão. Bom, você sabe que o elefante não gosta mesmo de caminhão, não é? Cada vez que a gente viaja é aquela luta pra empurrar ele lá pra dentro. Mas hoje a barra ficou pesada. Não sei se é porque tá com cara de chuva e ele sempre fica mais birrento nesses dias, só sei é que ninguém enfiava ele pra dentro do caminhão. Foguinho tinha que fazer uma porção de coisas e acabou só ajudando o elefante a entrar e mais nada, ah! tá aqui a ficha, tá aqui.

- E entrou?
- Mas levou um tempão.
- Ele tá bem?
- O Foguinho?
- O elefante.
- Trombudíssimo com a viagem.
- E o Foguinho tá bem?
- Não, o Foguinho não ficou trombudo, não.
- Não: ele TÁ BEM?

- Ah, não! não tá bem, não. Ontem de noite vomitou o fogo todo que engoliu. É fogo demais esses anos todos, não é, filhinha? O estômago já não tá mais agüentando, tudo tem limite. Ele vai ter que passar pra mágica de qualquer maneira, não dá mais jeito de continuar como engolidor.

- Ele aprendeu a fazer mais mágica de coelho?
- Não deu: o coelho fugiu.
- Ih.

- Você não imagina como o Foguinho tá chateado: tanto tempo treinando o coelho pra sair da meia, pra ficar na manga, pra encolher a orelha, pra isso, pra aquilo, e agora o desgraçado foge.

Um homem fez fila atrás das mocinhas. O homem que estava atrás de Barbuda suspirou com estardalhaço pra ver se ela percebia que ele estava numa impaciência danada pra telefonar. Ela olhou pra trás. Viu a fila. Resolveu explicar:

- Eu tô me despedindo duma menina que é como se fosse minha filha. Agora a gente vai ficar tão longe uma da outra, que antes de ir embora eu já tô morrendo de saudades dela.

O homem que tinha perdido a paciência amarrou ainda mais a cara:

- E eu com isso? Tô precisando telefonar.

Barbuda achou o homem muito malcriado e resolveu não dar mais bola:

- Alô Maria? Você ainda não me contou nada do que você tem feito, minha filha. Tua avó levou você na escola?

(...)

- Saber o quê?! Ah, pera aí, Maria, pera aí: fez um barulhinho, deve ser pra botar outra ficha, pera aí.

O homem atrás de Barbuda ficou danado:

- Ah, essa não! – bateu no ombro de Barbuda. Ela se virou. Ele apontou a fila. Ela fez sinal pra eles agüentarem a mão, e se virou de novo pro telefone:

- Mas, hem, Maria? Que negócio é esse que você falou?

(...)

Uma mulher fez fila atrás do homem que estava atrás das mocinhas que estavam atrás do homem que estava danado da vida com aquele bate-papo de Barbuda que não acabava nunca mais. E estava mesmo tão danado, que não resistiu e cutucou Barbuda com força. Ela se zangou também:

- Pera aí, Maria, pera aí, tem um fulano aqui criando caso comigo. – Virou pro homem: - O Senhor quer fazer o favor de me deixar falar em paz nesse telefone?!

O homem acabou de perder um restinho de paciência que tinha guardado:

- Mas será que a senhora pensa que é só a senhora que quer falar? Olha a fila, olha a fila!

(...)

O homem da paciência perdida virou pra uma das mocinhas e apontou pra Barbuda:

- Eu não posso mais falar com ela. Agora se eu falar é pra brigar. E vou brigar de igual pra igual: ela não usa barba? Fala você. Mostra o tamanho da fila.

A mocinha era meio tímida, mas, como estava também com pressa, chegou junto de Barbuda, pediu “com licença”, explicou que tinha uma porção de gente querendo falar, e todo mundo com muita pressa.”²⁶⁹

Friedman nos fala da “predominância da CENA, nas narrativas modernas, e do SUMÁRIO, nas tradicionais”²⁷⁰. Em *Corda bamba* temos a predominância da cena, como um traço de modernidade na construção da narrativa. Vamos prosseguir com as propostas de *Lubbock* onde há:

“...distinção entre narrar (telling) e mostrar (showing). Na verdade, essa distinção tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto mais este intervém, mais ele conta e menos mostra. Por outro lado, completa essa dupla (narrar e mostrar) a oposição CENA e SUMÁRIO (PANORAMA). Na cena, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA. Na verdade, *Lubbock* distingue a APRESENTAÇÃO, que pode ser CÊNICA ou PANORÂMICA, e o

²⁶⁹ Idem, Ibidem, pp. 32- 41.

²⁷⁰ LEITE, Ligia C.M. Opus Cit., nota 149, p. 26.

TRATAMENTO dado, que pode ser DRAMÁTICO ou PICTÓRICO, ou uma combinação dos dois, PICTÓRICO-DRAMÁTICO. O TRATAMENTO é DRAMÁTICO quando a APRESENTAÇÃO se faz pela CENA, e é PICTÓRICO quando ele é predominantemente feito pelo SUMÁRIO. PICTÓRICO-DRAMÁTICO, combinação da cena e do sumário, sobretudo quando a “pintura” dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do ESTILO INDIRETO LIVRE.”²⁷¹

Pensando-se em *Corda bamba* através das idéias de *Lubbock*, percebemos que a narrativa mostra (showing) mais do que narra (telling). Sendo assim, o narrador pouco intervém com o uso da CENA. A apresentação da narrativa é cênica e o tratamento dado é pictórico-dramático, pois as impressões são mostradas através de personagem, com a predominância do discurso indireto livre.

“Segundo *Todorov* e *Ducrot*, no seu Dicionário..., o indireto livre comporta as marcas de tempo e pessoa do discurso indireto (do autor), mas tem sua estrutura semântica e sintática penetrada das propriedades do discurso direto (da personagem).”²⁷²

Verifiquemos com um trecho de *Corda bamba*:

“Maria se debruçou no caderno. Foi espichando a perna. Bem devagarinho. Já estava quase tocando no cachorro quando bateu um medo danado: e se ele estava passando muito bem obrigado e mordida ela? Encolheu de novo a perna. Já não estava mais agüentando a dormência. Devagar, pra não dar na vista, foi virando o corpo pra poder sentar em cima da perna.”²⁷³

Há uma interação entre o narrador e a personagem, a ponto de não podermos distingüi-los.

Continuemos com *Lubbock* para vermos um pouco mais sobre a descrição e o drama:

“É o método descritivo que permite que o romancista encha de vida e de experiência seus grandes espaços, muito maiores do que os que podem ser introduzidos nos atos de uma peça. Quanto à intensidade da vida, isso é outro assunto; neste, como vimos, o romancista recorre à sua outra arma, a que corresponde à única arma do dramaturgo.

²⁷¹ Idem, *Ibidem*, pp.14-15.

²⁷² Idem, *Ibidem*, p. 88.

²⁷³ NUNES, Lygia Bojunga. *Opus Cit.*, nota 247, p. 60.

Inevitavelmente, à medida que o enredo se espessa e o clímax se aproxima – inevitavelmente sempre que se trata de destacar uma impressão e fazê-la atingir o alvo – a narração cede lugar à representação, a sucessão de acontecimentos ao episódio particular, a descrição ampla à cena dramática.

(...)

Claro está, porém, que todo romancista usa os dois, e a qualidade do romancista transparece com muita clareza, na maneira de tratá-los, de conduzir a história à cena, de tirá-la da cena, mais rica e mais plena do que antes, e na maneira de prosseguir na narrativa. De um modo geral, as possibilidades da cena são desperdiçadas na ficção, no romance diário e familiar. Aliás, duplamente desperdiçadas; pois, embora descurado, o tratamento da cena se repete com demasiada frequência, e seu valor se dilui. Cumpre não esquecer que o drama é o elemento de maior realce do romancista, como o papel branco ou a tinta branca o é do desenhista; utilizá-lo prodigamente onde ele não faz falta é diminuir-lhe a força onde é essencial.”²⁷⁴

Ainda sobre o modo dramático:

“Agora que já se eliminou o autor e, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ângulo é frontal e fixo, e a distância entre a HISTÓRIA e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas.”²⁷⁵

Mostramos no começo deste item que o recurso utilizado pelo narrador no início da narrativa foi a descrição, dada também através dos pensamentos e sentimentos das personagens, dentro da cena da narrativa. Assim, temos o ‘tratamento pictórico-dramático’ proposto por *Lubbock*, sendo o narrador quem dá a medida do tratamento adequado à narração do que está sendo narrado, em cada momento da narrativa.

Vimos a ‘onisciência seletiva múltipla’ de *Friedman*, pois o foco narrativo em *Corda bamba* pode estar circunstancialmente ora em uma personagem ora em outra personagem da narrativa. *Pouillon* nos fala do narrador “Visão com”²⁷⁶ a personagem. O que ocorre com o narrador em terceira pessoa “Visão com” uma personagem, e agora voltando-nos para a narrativa em questão, ora com uma personagem ora com outra,

²⁷⁴ LUBBOCK, Percy. *A Técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix, 1976, p. 79.

²⁷⁵ LEITE, Ligia C.M. Opus Cit., nota 149, p. 58.

²⁷⁶ POUILLON, Jean. Opus Cit., nota 131, p. 54.

é que ele acaba se misturando com a personagem (cujo foco narrativo está incidindo) nos seus pensamentos, emoções, percepções e, assim, torna ambígua a narração. De quem é a voz que está narrando? Do narrador? Da personagem?

O foco narrativo recai em Maria, personagem principal da narrativa, na maior parte da estória, observemos agora a aceção de *Pouillon* do narrador “Visão com” Maria, no capítulo:

O Passeio

“Maria prestava tanta atenção pra se equilibrar direito, que não via apartamento passando, nem céu clareando, não via nada. Nem pensava em nada também. Só quando viu a antena de televisão bem perto é que um pensamento passou correndo e dizendo: vou saltar nesse terraço pra descansar. Mas na hora de saltar deu medo: vai ver saltando e descansando perdia a coragem de voltar. Então, mal chegou no fim da corda, se virou e voltou. Do mesmo jeito: só prestando atenção no equilíbrio do corpo.

Quando pulou de novo pro quarto, sentiu a perna bamba, a pele suada, o coração adoidado. Sentou. Respirou fundo. Lembrou de Quico, virou num susto. Ele dormia a sono solto. Lembrou das janelas dos apartamentos, olhou em volta. Tudo quieto; o sol já estava de fora, mas ainda não se via ninguém. Olhou pro céu. Não tinha mais andorinha. E aí então Maria se encostou na cadeira e suspirou satisfeita: “Foi que nem lá no circo; bem alto!” Ficou quieta. Descansando. Pensando como tinha sido bom. Depois se debruçou na janela pra ver se a corda ainda estava bem presa (tinha uma jardineira na janela com três potes de gerânio; a corda estava amarrada ali), e quando levantou a cabeça reparou que a corda passava pertinho do andaime, “ah, que pena! Passei duas vezes na janela diferente, podia tão bem ter espiado lá pra dentro.”

Sentiu uma vontade danada de voltar pra corda, de pular pro andaime, de espiar na janela: quem sabe ela via alguma coisa, alguém? Mas já estava na hora de todo mundo acordar. Amanhã. É: amanhã, na hora de sair pra passear, ela não ia esquecer de espiar.

Pois é. Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo dia de manhã cedo ela ia sair pra passear. Sentiu o coração batendo emocionado. Até fechou o olho pra escutar melhor. Mas lembrou que já ia ser hora do café, da aula particular, do cachorro esparramado, onde é que ela ia botar o pé? Ai. Abriu o olho: escutar pra quê? Se o coração já estava batendo tão chateado.”²⁷⁷

²⁷⁷ NUNES, Lygia. Opus Cit., nota 247, pp. 52- 53.

Vejamos agora o narrador “Visão com” a personagem Quico, no trecho do capítulo:

Quico sonhava muito

“Cada sonho lindo. Variava: às vezes era tudo preto-e-branco; às vezes era cheio de cor: às vezes, amarelo só. E tinha dias que ele sonhava e acordava, sonhava e acordava tanto, que ficava até sem saber quando era sonho ou não era.

Maria contou pra ele que, um dia, queria ir ver de perto a tal janela diferente. Maria contou que, um dia, ainda ia usar – bem alto! – a corda que o Pedro tinha dado pra ela. Maria contou que Barbuda tinha telefonado.

- Do circo?

- Não, do orelhão.

Pronto: Quico foi dormir e já sonhou com um orelhão. Um sonho amarelo. Barbuda era amarela, tinha uma orelha enorme e amarela, e a barba era tão amarela, que até doía no olho. E aí Quico sonhou que o orelhão usava brinco – amarelo bem clarinho.

Acordou. Dormiu. Sonhou de novo com o orelhão de brinco. Mas dessa vez era tudo branco e preto. Acordou. Sonhou. Acordou. Sonhou. Sempre com o orelhão de brinco, sempre branco-e-preto. Mas, de repente, o sonho mudou. E mudou pra colorido também, Quico desatou a ver tudo cheio de cor:

Viu Maria na janela, espiando lá pra fora. O dia estava nascendo, um dia muito bonito, com o céu cor-de-rosa fraquinho. Maria estava de pijama listado, tinha lista branca e vermelha. Era hora de galo cantar, mas era Copacabana: não tem mais lugar pra quintal nem jardim, não tem mais lugar pra galo nenhum. Todo mundo estava dormindo, era um sonho quieto, muito quieto.

Quico viu Maria sair da janela e pegar o arco de flor. Flor de tanta cor. Viu Maria olhando pro arco; depois ela voltou pra janela e ficou espiando pra baixo. Por que que Maria ia e vinha, assim de lista e pé no chão, olhando tudo tanto? Maria botou o arco na cadeira, foi pra baixo da cama, saiu com o rolo de corda. Desenrolou. Desenrolou. Desenrolou. Depois enrolou tudo diferente, fazendo que nem um pessoal que Quico tinha visto na televisão: um pessoal que laçava cavalo. Quando a corda ficou toda preparada pra laçar, Maria montou na janela. Quico vibrou: “Maria vai laçar cavalo, montada num cavalo de janela!” Maria balançou o corpo pra um lado, pra outro, pegando força, pegando força e, de repente, zuque!, jogou a corda o mais longe que agüentou.

Quico viu. Viu direitinho a corda laçando uma antena de televisão de um edificio bem em frente.”²⁷⁸

²⁷⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 47- 49.

Dessa forma, notamos que a personagem que encontra-se na “Visão com” o narrador, vê as outras personagens em imagem. E, assim, as personagens vão se revelando proporcionalmente também em imagem. Essa visão em imagem significa que vemos diretamente através de um sentimento experimentado por um outro e de sua compreensão. Assim, podemos concluir que: “a visão dos outros em imagem não é uma consequência da visão “com” do personagem central; é esta própria visão “com”.²⁷⁹ Então, a visão “com” é “a consciência pura e simples”²⁸⁰ dos fatos da narrativa.

A distância em que o leitor é colocado na estória, por ser uma narrativa em que há uma predominância maior da cena, do drama, é geralmente próxima do narrado, em um ângulo frontal. Também, por isso, como já dissemos, o narrador pouco intervém, não tece comentários e, vejamos o que nos diz *Benjamin*:

“Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. *Metade da arte narrativa está em evitar explicações.*²⁸¹ Nisso *Leskov* é magistral. (Pensemos em textos como *A fraude*, ou *A águia branca*.) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.”²⁸²

Percebemos em *Corda bamba* essa ausência de explicações e didatismos dados à informação, e um trabalho em função da narrativa na exatidão da narração factual, sendo uma narrativa visual, sem comentários do narrador sobre as situações e as personagens, sobretudo a personagem principal Maria, no decorrer da trama. Com isso, o leitor não é induzido psicologicamente pelo narrador, o que dá ao leitor uma total liberdade de interpretação da narrativa.

²⁷⁹ POUILLON, Jean. Opus Cit., nota 131, p. 58.

²⁸⁰ Idem, Ibidem, p. 62.

²⁸¹ Grifo nosso.

²⁸² BENJAMIN, Walter. Opus Cit., nota 130, p. 203.

Corda bamba apresenta diretamente através dos diálogos entre as personagens, várias vozes (Barbuda, Foguinho, Dona Maria Cecília, Maria, Márcia, Marcelo, Pedro, Quico, a professora Dona Eunice, a Velha da História) e pontos de vista diferentes nos episódios narrados. De acordo com Mikhail Bakhtin o texto possui sempre um sentido plural, e o sentido de uma obra literária é fruto de uma “construção dialógica”²⁸³. A narrativa opera a polifonia, com a multiplicidade de vozes das personagens, caráter este, próprio da modernidade.

E sobre o discurso em *Corda bamba*:

“No caso da *literatura infantil*, incorporar ao código escrito esse atributo de oralidade é, basicamente, substituir a sucessividade, a hierarquização, a contigüidade, a separação entre os elementos e o cunho analítico das sistematizações simbólicas pela simultaneidade, coordenação, similaridade, inclusão e síntese das formas analógicas do pensamento; formas que só permitem um controle precário por signos de ação (os índices) ou de semelhança (os ícones).

Enfrentar a oralidade é pôr em crise os tradicionais discursos literários, tal como o Modernismo e, em certa medida, o próprio Romantismo já o fizeram. É inaugurar um novo modo de narrar e de escrever. Narrar no mesmo tom e compasso do viver – *escrever* –, de tal forma que não haja mais distância entre quem narra, o que narra e quem lê. Esse momento de sintonia é o que buscam os textos da *literatura infantil*, de modo a construir uma cena inclusiva a pelo menos três vozes – Narrador, Mensagem e Receptor – que interagem simultaneamente num intercâmbio de contínuas experiências em reciclagem.”²⁸⁴

Oralidade, eis a palavra mágica de ordem da narrativa. *Corda bamba* desenvolve uma matriz oral de construção da narrativa na articulação do narrador com a personagem e aproximando-se do leitor, em um trabalho poético com a linguagem. A construção arquitetônica da narrativa é fundamentada por esquemas de oralidade, como:

A) Desvios das normas lingüísticas:

²⁸³ LOPES, Edward. Opus Cit., nota 74, p. 70.

²⁸⁴ PALO, M.J. et D’OLIVEIRA, M.R. Opus Cit., nota 159, p. 45.

“Já estava quase tocando no cachorro quando bateu um medo danado: e se ele estava passando muito bem obrigado e mordida ela?”²⁸⁵

“Maria suspirou; espichou o pescoço pra baixo da mesa:

- Tá lá.
- Mas pega, uê.
- Tô presa.”²⁸⁶

“Num instantinho se arrependeu: por que que ela não voltava pra casa? Ali era tão sozinho, tudo quanto é porta fechada, o corredor tão comprido, por que que ela não voltava pra corda?”²⁸⁷

B) Informalidade das expressões populares: gírias e trocadilhos; e repetição de certas expressões:

“O homem atrás de Barbuda ficou danado.”²⁸⁸

“- Você tem cabeça jóia.”²⁸⁹

“Quando pulou de novo pro quarto, sentiu a perna bamba, a pele suada, o coração adoidado.”²⁹⁰

“Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente!”²⁹¹

“Ele se levantou num pulo, latindo-latindo.”²⁹²

“ O espirro veio vindo, veio vindo, e depois que ele não veio Dona Eunice anunciou.”²⁹³

C) Interjeições e onomatopéias:

“Cuidado!”²⁹⁴

“O quê? Ah! – estendeu de novo a língua.”²⁹⁵

“- Alô? Maricota? Ah, que saudade, filhinha! Olha, a gente tá indo embora, viu? Alô? Alô? Maria, alô! Alô!”²⁹⁶

²⁸⁵ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 60.

²⁸⁶ Idem, Ibidem, p. 67.

²⁸⁷ Idem, Ibidem, p. 81.

²⁸⁸ Idem, Ibidem, p. 38.

²⁸⁹ Idem, Ibidem, p. 40.

²⁹⁰ Idem, Ibidem, p. 52.

²⁹¹ Idem, Ibidem, p. 92.

²⁹² Idem, Ibidem, p. 55.

²⁹³ Idem, Ibidem, p. 64.

²⁹⁴ Idem, Ibidem, p. 63.

²⁹⁵ Idem, Ibidem, p. 64.

²⁹⁶ Idem, Ibidem, p. 32.

“ E quando ia estendendo a mão pra fazer uma festa nele, ouviu uma voz dizendo “Oi! Acorda!”e só de ouvir a voz o coração deu um esbarrão no peito e ela toda se virou pra olhar.”²⁹⁷

“ Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês tão me dando. Ei!”²⁹⁸

“ O vento ia assobiando e jogando a vela do barco pra cá, pra lá. Cada vez que a vela mudava de lado fazia tlá.”²⁹⁹

D) Aumentativos e diminutivos:

“Maria ficava olhando, olhando um tempão.”³⁰⁰

“– O de bigodão? ”³⁰¹

“A unha da Dona Eunice começou a puxar de novo a pelezinha do polegar.”³⁰²

“– Queridinha! me dá um beijo. Dá um beijo pra vó. (Falava macio também; e baixinho).”³⁰³

“A Menina chegou pertinho da avó e cochichou.”³⁰⁴

“Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande.”³⁰⁵

“Olha, a vovó vai descansar um pouquinho, viu?”³⁰⁶

Nos exemplos expostos acima, temos uma amostragem do trabalho de linguagem da obra, que vai se construindo e se concretizando na feitura do texto com o ‘contar’ do narrador e o ‘fazer’ da personagem juntos e concatenados no discurso da narrativa, em uma mesma perspectiva de visão dos fatos narrados. O processo de produção da obra fica evidenciado pela técnica da narrativa, assim, temos para consciência e construção, as “funções poética e metalingüística”³⁰⁷, que mostram a modernidade na arte literária. Há uma prosa poética pela

²⁹⁷ Idem, Ibidem, p.70.

²⁹⁸ Idem, Ibidem, p. 92.

²⁹⁹ Idem, Ibidem, p. 90.

³⁰⁰ Idem, Ibidem, p. 30.

³⁰¹ Idem, Ibidem, p.104.

³⁰² Idem, Ibidem, p. 62.

³⁰³ Idem, Ibidem, p. 97.

³⁰⁴ Idem, Ibidem, p. 109.

³⁰⁵ Idem, Ibidem, p. 92.

³⁰⁶ Idem, Ibidem, p. 110.

³⁰⁷ YAKOBSON, Roman. Opus Cit., nota 80, p. 118 a 162.

projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção (de palavras) sobre o eixo de combinação (na cadeia verbal). E sobre a mensagem poética:

“Aquela que é cuidadosa e conscientemente codificada pela emissão, introduz elementos ruidosos no canal, com o pressuposto de que a recepção tenha um repertório desautomatizado que o incline sensivelmente ao mesmo cuidado e à mesma consciência na decodificação, na leitura do objeto artístico.”³⁰⁸

Explorando-se um pouco mais a linguagem poética:

“A linguagem da poesia procura afastar a ilusão de que há uma íntima relação entre o poema e o mundo externo. Já pela palavra, o poema e o mundo estão cindidos, divididos. E, nessas condições de afastamento da imitação do real, vai o poema moderno construindo sua auto-referência. Produz algumas questões, entre as quais: perguntando sobre o que é, pergunta também com o próprio instrumento de fazer a pergunta – a palavra.

Essa é a noção de metalinguagem como *duplo*. Dizer = Fazer. Ao criar, autoCRITICAR, numa inter-ação dinâmica, a *criação poética e poética crítica*. Isso implica uma consciência de linguagem do poeta, implica que ele é sabedor (ou, pelo menos desconfia) de que seu poema não mais é um representante da realidade, que ao falar de chuva está, na verdade, falando da palavra *chuva*.

Assim captura, nessa dimensão moderna, tanto o fato de criar, como o de criar-inventando novas formas de poesia, explorando essa função poética da mensagem – e, ao leitor, é dado ver, ouvir, ler o modo como construiu o texto, pondo à mostra o material, as estruturas, a base, toda uma situação de jogo do código.

A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – *que diz que sabe o que diz*. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua. Resultado da multiplicação dos códigos, que colocou em cheque o ideal de representação da arte, o metapoema instaurou a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a dimensão de sua própria materialidade sonora, visual. Ensinou também que é possível o diálogo entre vários códigos. Ensinou a prática textual da descoberta.”³⁰⁹

³⁰⁸ CHALHUB, Samira. Opus Cit., nota 94, p. 17.

³⁰⁹ Idem, Ibidem, pp. 46- 47.

Mencionamos no primeiro capítulo, o poema como forma mais perceptível de se observar as mudanças e sua construção, através do processo de metalinguagem: Dizer é igual a fazer; criar e inventar explorando-se a função poética da mensagem; tendo o leitor a tarefa de ler o modo de produção literária, a feitura da obra, para realizar a descoberta textual no diálogo inter-códigos. Como podemos observar em *corda bamba*, como um exemplo, na materialidade visual da palavra:

“ Maria foi seguindo na corda com as andorinhas atrás.”³¹⁰

“ O barco já ia no canto do quarto. E aí deu uma guinada e sumiu. ”³¹¹

No início da narrativa de *Corda bamba* nos defrontamos com personagens de universos distintos, como Barbuda e Foguinho; Dona Maria Cecília e Quico, dispostos no mesmo espaço físico, o apartamento da avó de Maria. Por que Maria está ali? É a pergunta que nos fazemos. Daí em diante, começamos a conhecer: Maria e sua atração por uma janela do prédio a frente; a amizade entre Maria e Barbuda; Quico e seus sonhos; o passeio de Maria na corda bamba; o problema de Maria na aula particular; o início da história dos pais de Maria: Márcia e Marcelo; o nascimento de Maria; o rapto de Maria pela avó; o aniversário de sete anos de Maria e o presente inusitado: ‘A velha da História’; tempo de chuva, recesso do “calçadão”, mas Maria volta a sair na corda e tem revelado o mistério da porta vermelha; portas novas e novas perspectivas. Desde o início da narrativa há o camuflar dos fatos, a supressão de coisas que o leitor vai descobrindo através do desvendar dos mistérios das portas, com os sonhos de Maria, seguindo-se uma cronologia nesses episódios, e entremeado a isso, o cotidiano atual de Maria na casa da avó; tudo vai acontecendo simultaneamente em uma sucessão de fatos.

A técnica da narrativa de *Corda bamba*, com a personagem Maria em sua busca pela identidade, faz com que o enredo abra-se para “o possível”, característica da modernidade, que sempre agrega o novo.

³¹⁰ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 51.

³¹¹ Idem, Ibidem, p. 93.

Com isso, podemos, no caso, apenas mencionar, acrescentando um novo elemento, que surge em *Corda bamba*: A virtualidade. Voltaremos a esse tópico ao final do capítulo. Bem, parece que chegamos no momento de perguntar: Qual o projeto do narrador? Podemos dizer que está impresso na narrativa “a marca do narrador, como (se fosse)³¹² a mão do oleiro na argila do vaso.”³¹³ Enfrentando-se a oralidade, rompem-se as fronteiras, diminuem-se as distâncias: entre quem narra, o quê narra: imaginário ou real da ficção, em um cruzamento de tempo e espaço; de quem atua na estória, e de quem lê. Com essa sintonia, e através do ‘contar’ do narrador e o ‘fazer’ da personagem simultâneos, vai se construindo a narrativa pelo caminho da imaginação, e se formando uma cena inclusiva a três vozes: Narrador, Personagem, Leitor; em cada compasso da narrativa, nesse jogo virtual: *Corda bamba*.

³¹² Para não ocorrer cacofonia, acrescentamos essa expressão entre parênteses na tradução, tornando a frase eufônica.

³¹³ BENJAMIN, Walter. *Opus Cit.*, nota 130, p. 205.

3.1.3 – A PERSONAGEM MARIA

“A personagem nasce da frase, nela se singulariza: na língua está o poder da vida e da morte.”

(Samira Chalhuh) ³¹⁴

Inicialmente, vamos remontar à idéia de personagem proposta por *Aristóteles*, assim:

“*Aristóteles* aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais:

- . a personagem como reflexo da pessoa humana;
- . a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

Seria importante, portanto, reler *Aristóteles* para resgatar o conceito de Verossimilhança interna de uma obra, muito mais importante que imitação do real, mal-entendido que marcou uma longa tradição crítica e que até hoje assombra os estudos da personagem.

“Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (...), - diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Referir-se ao universal, quero eu dizer: atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia quando põe nome às suas personagens(...)”

Evidencia-se o destaque dado por *Aristóteles* ao trabalho de seleção efetuado pelo poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade. Portanto não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.”³¹⁵

³¹⁴ CHALHUB, Samira. Opus Cit., nota 94, p. 65.

³¹⁵ BRAIT, Beth. Opus Cit., nota 165, pp. 29- 31.

Através da linguagem, temos a seleção e combinação de elementos para a construção da personagem Maria, como um ser de papel, existe pelas palavras que compõem a narrativa ficcional *Corda bamba*. Possui forma própria de existir, situada dentro da especificidade do texto, onde se materializa pela linguagem. A personagem não reproduz a realidade como uma imitação do real, o que há é uma verossimilhança interna da narrativa poética, onde se configuram as possibilidades; com a verossimilhança e a necessidade pretendendo-se o universal. Sobre essas considerações acerca da personagem, diz *Anatol Rosenfeld*:

“3) o problema epistemológico (a personagem).

É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. (...) É precisamente no poema que são mobilizadas todas as virtualidades expressivas da língua e toda a energia imaginativa.”

Rosenfeld prossegue nas acepções de *Aristóteles*, com a personagem como construção de linguagem:

“De qualquer modo, o que resulta é que precisamente a limitação da obra ficcional é a sua maior conquista. Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado, as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de *Tchecov* ou *Ionesco*); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências, refazem o mistério do ser humano,

através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável.”³¹⁶

No trabalho de seleção e combinação dos elementos a partir do real, para a construção da personagem de ficção, investiga *Antônio Candido*:

“No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção? A resposta daria uma idéia da medida em que a personagem é um ente reproduzido ou um ente inventado. Os casos variam muito, e as duas alternativas nunca existem em estado de pureza. Talvez conviesse principiar pelo depoimento de um romancista de técnica tradicional, que vê o problema de maneira mais ou menos simples, e mesmo esquemática.(...) É o caso de *François Mauriac* que propõe uma classificação de personagens, levando em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida da realidade:

(...)

3. Inventadas , a partir de um trabalho de tipo especial sobre a realidade. É o caso dele, *Mauriac*, segundo declara, pois nele a realidade é apenas um dado inicial, servindo para concretizar virtualidades imaginadas.

(...)

E não seria a terceira a única verdadeira modalidade de criar personagens válidas? Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.”³¹⁷

Fernando Segolin diz que:

³¹⁶ ROSENFELD, Anatol et al. “*Literatura e personagem*” In: Opus Cit., nota 163, pp. 34- 36.

³¹⁷ CANDIDO, Antonio et al. Opus Cit., nota 163, pp. 66- 69.

“Para os Formalistas, a personagem, em princípio apenas um dos componentes da “fábula”, só adquire “status” de personagem literária quando submetida ao movimento construtivo da “trama”. E é a “trama” que lhe confere sua fisionomia específica, isto é, os seres narrativos não se explicam mais em função de suas relações de semelhança com um modelo humano, mas em decorrência do tipo de relação que mantém com os demais componentes da obra-sistema.”³¹⁸

Com base nos conceitos expostos acima, podemos dizer que Maria é uma personagem inventada, partindo-se de uma matriz real de dados, e elaborando-a através da/como linguagem, materializam-se as possibilidades criadoras no texto narrativo que configuram as virtualidades imaginadas dentro da trama.

Vejamos uma passagem da narrativa que é uma amostra exemplificadora e significativa da personagem, no capítulo:

Janelas

“Maria ficava um tempão na janela do quarto dela. Olhando. Olhando. Parecia até que tinha uma vista muito bonita lá fora. Não tinha: o quarto dava pra uma área interna, só se via fundo de apartamento. Mas Maria ficava olhando, olhando um tempão.

Era uma área grande, quadrada, toda rodeada de edifícios, um colado no outro. Janela por todo lado, nos quatro lados. Cortina, cara de gente aparecendo, sumindo, roupa pendurada, aparelho de ar condicionado e, lá em cima, umas andorinhas que às vezes passavam. Maria ficava olhando, examinando, olhando. Viu que o edifício bem em frente tinha só oito andares; viu que em cima do edifício tinha um terraço com antena de televisão. Viu que perto do apartamento de Dona Maria Cecília – na mesma altura, mas do outro lado da área – tinha uma janela diferente das outras janelas todas; uma janela que ficava dia e noite aberta; uma janela arredondada em cima, que nem um arco. Viu que na frente da janela tinha um andaime pendurado, que sempre balançava quando o vento era mais forte; viu que estavam pintando o edifício: pra baixo do andaime a parede já estava toda branquinha. Mas não via o pintor: Nem via ninguém aparecendo na janela diferente. Olhava, olhava, mas nunca via ninguém. Nem o andaime mudava de posição. Parecia que tinham esquecido a pintura pela metade.

Lá embaixo tinha papel que jogavam; tinha vaso com planta; tinha um gato que morava no primeiro andar e que às vezes pulava a janela pra dar um passeio e voltar.

³¹⁸ SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.

Mas o que tinha mesmo pra olhar era janela, janela e janela.

E Maria olhava.

O quarto de Maria ficava num canto daquele quadradão de janelas. Tantas! Mas só uma arredondada em cima que nem um arco, e sempre vazia. Maria ficava olhando, olhando um tempão.”³¹⁹

Maria está na janela, onde captamos a sua natureza contemplativa, a sua observação aguçada e perspicaz do que a circunda, fechada em seu mundo de silêncio, imaginação, quietude e solidão. Focalizando-se esses tópicos, vejamos uma fala da personagem Barbuda sobre Maria:

“– Ela é uma menina fechada, conheço ela desde que nasceu, é uma menina que fala pouco e...”³²⁰

E agora o diálogo entre Barbuda e Dona Maria Cecília à respeito de Maria:

“– Mas, felizmente, ela acabou acordando. E já acordou desse jeito: calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força. Foi na ponta do pé espiar se Maria não andava por perto; voltou e falou cochichado: – E aí aconteceu uma coisa que o Foguinho tá sempre me perguntando: “como é que pode, hem, Barbuda?” E eu acordo no meio da noite pensando também: gente, como é que pode? – Deu uma alisada na barba. – Sabe, a gente tá achando que a Maria não lembra de mais nada.

- Não lembra o que aconteceu com a minha filha?

- Não é só isso, não. A gente acha que ela não tá lembrando direito de uma porção de coisas: da senhora, do tempo que ela viveu com a senhora, de tudo que aconteceu naquela época.

- É natural que ela não lembre, ela era muito pequena; e criança é assim mesmo: esquece.

- Não senhora, criança tem uma memória muito boa.

- Mas eu não estou entendendo direito. Você disse que ela dormiu até não poder mais e depois acordou assim calada, não querendo falar em nada do que aconteceu.

- Foi.

- Mas se ela não falou mais, por que que vocês acham que ela esqueceu?

- Bom, ela não tocava no assunto. Então a gente começou, assim com jeitinho, sabe, a falar na senhora, na sua casa, no Rio, mas ela só dizia: “não sei, não me lembro.” Aí eu comecei a insistir. Mas depois o Foguinho disse “deixa, não

³¹⁹ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, pp. 29- 30.

³²⁰ Idem, Ibidem, p. 41.

insiste, ela não tá querendo lembrar.” Mas, sei lá, pelo jeito que a Maria fica parada tanto tempo, pensando tanto tempo, eu acho que ela tá querendo lembrar, sim: o que ela não tá é podendo.”³²¹

No trecho acima³²², temos uma informação através de Barbuda, do modo de ser de Maria antes da perda dos pais; e no diálogo da mulher barbada com Dona Maria Cecília, notamos que as características de Maria acentuaram-se, nitidamente, com o ocorrido. Percebemos o bom relacionamento de Maria com os pais³²³, e com os amigos do circo: Barbuda e Foguinho, pela preocupação e atenção para com ela. Depois do sucedido, Maria fica calada e através de seus sonhos, vai tentando começar a busca de sua identidade, através do outro, da estória das outras personagens: a mãe, o pai, a avó, para que possa sonhar a sua própria estória. Nesse reduto de seu mundo particular, Maria tem suas experiências livres, não cerceadas, não provenientes de normas, como as encontra agora na família (representada pela avó) que a integra ao mundo adulto, e no relacionamento com a professora, respectivamente, Dona Maria Cecília e Dona Eunice. Ambas não se aproximam de Maria, pois não a compreendem, querem que ela seja e pense da maneira como julgam corretas as atitudes e, com isso, também a tímida e delicada Maria não se mostra como realmente é, acaba falando pouco e se fechando e, assim, elas terminam sendo as “Donas” de uma des/velada autoridade e repressão. Pedro, atual marido da avó, e seu neto Quico, que está de passagem na casa de Dona Maria Cecília, são personagens as quais Maria pode compartilhar algumas coisas, mas não suprem a intensidade e força dos seus sentimentos, seus pensamentos e seus fatos, os quais, às vezes, os relata rapidamente a Barbuda em suas distantes ligações telefônicas.

Assim, a orfandade afetiva de Maria vai se configurando no texto, com a sua solidão; e sua trajetória na narrativa é quase exclusivamente de ordem existencial e íntima. Iniciando a narrativa, no primeiro capítulo, ficamos sabendo sobre o seu interesse pelo circo, pois já

³²¹ Idem, *Ibidem*, pp. 23- 24.

³²² Cf. nota 319.

³²³ Cf. nota 320.

trabalhava como trapezista na corda bamba. E é com a corda que Maria começa a tentar reconstituir a sua história de vida até então, nos seus dez anos. Será que Maria na sua busca pela identidade consegue chegar ao fim da corda bamba? Voltaremos a essa questão ao final desse capítulo. Assim, da personagem Maria temos poucas palavras, há muito silêncio por fora, e um turbilhão de sentimentos e pensamentos em um processo exclusivamente mental, na consciência de Maria, no fluxo de seu pensamento ou sonho, coincidentemente com a narrativa, em uma sucessão de fatos simultâneos, que de acordo com *Palo* e *D'Oliveira*:

“A personagem-criança no espaço-tempo de sua consciência não mais se caracteriza pelo que faz exteriormente, mas pelo que imagina, deseja, sonha, lembra atributos de seu mundo interior; não uma coisa depois da outra, mas tudo ao mesmo tempo, nas dimensões de um espaço-tempo dinâmico e relativo. O que seria disfunção – personagens que não se definem pela esfera de ação, mas pelos atributos – aqui, ao contrário, é função. São os atributos, as qualidades, que passam a funcionalizar as personagens numa intriga que se rarefaz em termos de acontecimentos em cadeia para ganhar uma dimensão vertical enquanto qualificação de cada instante de consciência, justapondo sensações, sentimentos e idéias.”³²⁴

A personagem Maria vai se construindo pelo que pensa, imagina, sonha, ou ainda, pela esfera atributiva de seu mundo interior. Ela tem como atributo principal e gerador de toda a narrativa a observação, mediadora entre o ver dentro e fora, entre a consciência e a realidade. Na medida em que o espaço da narração abrange a consciência – universo da representação, das formas de pensamento que são signos, isto é, modos de cifrar e significar o universo. A ação transcorre num constante paralelismo entre imagens reais e imaginárias, de forma a romper a sucessividade temporal, pela incorporação e transformação dessas imagens na simultaneidade na consciência da personagem.

O narrador “Visão com” (já dissemos tratar-se este da “consciência pura e simples”) expõe a consciência da personagem, que vai se construindo e se concretizando na feitura do texto com o “contar” do

³²⁴ PALO, M. J. et D'OLIVEIRA, M. R. Opus Cit., nota 159, p. 34.

narrador e o “fazer” da personagem juntos e concatenados no discurso da narrativa, em uma mesma perspectiva de visão dos fatos. Assim, o narrador realiza com a personagem o percurso de seus sonhos que a faz sair na corda e chegar ao prédio da frente, reconhecer seus pais no início do namoro e sonhar a estória dos dois; descobrir o corredor inicialmente com seis portas coloridas, cada qual apresentando-se como um enigma a ser desvendado, paulatinamente, nos capítulos da narrativa. A porta vermelha permanecendo trancada guardando o mistério final. Nesse percurso da personagem buscando a própria identidade, através dos sonhos, há uma seqüência cronológica linear, que pode ser percebida com a figura da Menina que surge ao nascer, aos cinco e aos sete anos para Maria. Há a horizontalidade do caminho do corredor e o mergulho no passado, a verticalidade das portas, qualificando as descobertas, através dos pensamentos, sentimentos e idéias de Maria. Do sonho à realidade, configuram-se planos paralelos dentro da narrativa.

A forma como as personagens nos são apresentadas em imagem com um falar e agir específicos na narrativa, mostram a linguagem (material que as constitui) próprias de cada uma, sendo trabalhada através da oralidade e percebendo-se também o gestual. Assim, nos diz *Décio de Almeida Prado*:

“Em contraposição, os verdadeiros dramaturgos, os nomes que realmente contam, mostram-se sempre capazes de elaborar um estilo pessoal e artístico a partir das sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.”³²⁵

Vejamos um trecho que bem exemplifica a vivacidade da linguagem popular da narrativa:

“Eu sei, moça, mas o que é que eu posso fazer? Tô indo pro sul, não vou mais ter chance de falar com a Maria de novo, e ela tá com um problema sério, sabe? Precisa aprender uma porção de coisas complicadas e não tem onde botar o pé. – Segurou o braço da moça. – Agüenta a mão mais um

³²⁵ PRADO, Décio de Almeida et al. “*A Personagem no teatro.*” In: *Opus Cit.*, nota 163, p. 100.

bocadinho, sim? Por favor. – Virou pro telefone. – Escuta, Maria, você me conhece, não é? Eu acho que é sempre melhor a gente ser franca. Diz assim pra professora: “olha, professora, ou a senhora me dá lugar pra eu botar o pé descansada, ou eu não dou mais aula.” – Virou pra moça: – Você não acha que é isso que ela tem que dizer pra professora?

A moça fez cara de quem não sabe e tirou o braço com jeitinho. Voltou pra fila e anunciou:

- Acho que a conversa vai longe: a coisa tá meio complicada: é uma menina que não tem onde botar o pé.

Barbuda falou mais alto:

- Alô? Maria! Alô?

- Alô.

- Você ouviu o que eu disse, filhinha?

- Ouvi. Mas não vai dar pé.

- Por quê?

- Porque ela...

- Xi, Maria! O barulho outra vez. Vai desligar. – Desatou a falar correndo: – E eu não tenho mais ficha. E aqui perto não tem pra comprar. E Foguinho tá me esperando. E já tá na hora da gente ir embora. Promete que vai ser franca com a professora, promete.

- Arranja, outra ficha, fala mais.

- O quê?

- Fala mais. Fica mais. Fica mais. Barbuda! Não vai em...

- Alô, alô! Maria! Filhinha, alô? – Bateu no gancho. Sentiu um apertão no peito: a voz de Maria, de repente, tinha ficado tão... Quem sabe ela ligava outra vez só pra animar Maria um bocadinho? Botou o fone no gancho e virou pro homem atrás dela: – O senhor, por acaso, tem uma ficha pra me emprestar?

O homem fez uma cara tão zangada, que Barbuda até se assustou. Lembrou da discussão: xi! Mas o homem não deu tempo dela lembrar mais nada: mergulhou no orelhão e se abraçou com o telefone. Mais que depressa as mocinhas se grudaram nele; o resto da fila andou também. Barbuda foi indo embora devagar. A cabeça meio virada pra ainda espiar o orelhão. No ouvido, a voz de Maria dizendo que não dava pé.”³²⁶

Já nos referimos à materialidade visual da narrativa, e sobre isso nos diz *Palo* e *D’Oliveira*:

“A projeção do código cinematográfico sobre o literário-infantil é uma forma de a gestualidade, a fusão e a simultaneidade das formas orais penetrarem no espaço narrativo, porém agora amplificadas pelo atributo tecnológico que, do presente, reverbera ao artesanal do passado e o transforma, revitalizando-o.”³²⁷

³²⁶ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, pp. 43- 45.

³²⁷ PALO, M. J. et D’OLIVEIRA, M. R. Opus Cit., nota 159, p. 61.

Prosseguindo na acepção da personagem como uma construção de linguagem que nasce nas palavras, no texto, *Segolin* nos fala da personagem revelada propriamente como um espaço, produto da rede de relações estabelecida entre os vários componentes da narrativa, e assim:

“A ênfase, por outro lado, em ações modalizadas constituir-se-ia em nova possibilidade de espacialização da personagem, na medida em que a redução ou ausência de ações indicativas, passíveis, por sua natureza, de se submeterem a um ordenamento temporal, acabaria por gerar uma personagem desfuncionalizada, que quer e/ou deve fazer, que condicional e/ou preditivamente fará ou não, mas que não chega a fazer em definitivo; propondo-se como um novo ser narrativo, configurado por um espaço e não por um tempo, já que a obra, no caso, em virtude da lógica não implicativa facultada pela presença de ações virtuais, se definiria estruturalmente como um plano e não como uma linha.”³²⁸

Em *Corda bamba* percebemos a presença de planos paralelos e adjacentes, na modulação das ações da narrativa, espacializando-a, assim como a própria personagem, em uma sintaxe-espacial. De acordo com *Todorov*:

“As relações que se estabelecem entre orações podem ser de três tipos. A mais simples é a relação temporal: os elementos se seguem no texto porque se seguem no mundo imaginário do livro. A relação lógica é um outro tipo de relação; as narrativas são habitualmente fundadas em implicações e pressupostos, enquanto os textos mais afastados da ficção se caracterizam pela presença da inclusão. Enfim, uma terceira relação é de tipo “espacial”, na medida em que duas orações são justapostas por causa de certa semelhança entre elas, desenhando assim um espaço próprio ao texto. Trata-se, como se vê, do paralelismo, com suas múltiplas subdivisões; essa relação parece dominante nos textos de poesia. A narrativa possui sempre relações de causalidade; mas as outras relações também podem estar presentes: trata-se antes de uma predominância quantitativa que de uma presença exclusiva.”³²⁹

Para *Todorov* a relação de paralelismo é dominante nos textos de poesia. Assim, podemos reiterar uma vez mais, estarmos investigando a prosa-poética de *Corda bamba*.

Retomemos, agora, os conceitos de *Segolin* acerca da personagem:

³²⁸ SEGOLIN, Fernando. Opus Cit., nota 318, p. 51.

³²⁹ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p.144.

“ A personagem-texto, no entanto, ao se apoiar em feixes de predicados sem relevância funcional e ao renunciar propriamente a uma intriga, torna os agentes narrativos vulneráveis à ação textual que os compromete e identifica com o movimento paradigmático e espacializador do texto, reduzindo a carga de referencialidade de seus componentes e chamando nossa atenção para sua investitura verbal.

Além disso, tal estreitamento da relação entre os seres narrativos e o texto ocorre igualmente no domínio da personagem-estado. É fácil notar, porém, que tal personagem não se confunde com o texto-função. Despida de seu caráter de agente e vulnerável à combinatória livre e destemporalizadora da enunciação, a personagem-estado não impõe necessariamente a anulação da intriga nem se confunde com o texto. A personagem-texto, por sua vez, fruto da trama metalingüística e funcionalizadora de textos-atores funcionalmente irrelevantes, é, ao mesmo tempo, agente e texto. Ou seja, enquanto a personagem-estado é um feixe de atributos e/ou predicados de ação modalizados, subordinado ao jogo relacional de um texto, a personagem-texto é o próprio texto feito personagem e sujeito de um jogo textual criado a partir do entrelaçamento de atores-textos. Por outro lado, embora seja possível encontrar nos atores configuradores do actante-texto, traços que nos permitam identificar neles uma personagem-estado, a verdade é que os seres narrativos, no caso, não chegam a perder de todo seu caráter de agentes, uma vez que suas ações, ainda que funcionalmente inessenciais do ponto de vista de uma intriga convencional, são imprescindíveis para a constituição da trama funcionalizadora do texto. A total estatização dos atores implicaria na estatização do texto e em sua conseqüente desfuncionalização e descaracterização, enquanto agente de uma Ação-Intriga textual.

(...)

Encarnação moderna da personagem, embora não a única, a personagem-texto é, portanto, outro produto de transformações operadas sobre a personagem-função proppiana, mas que anuncia a morte em definitivo da personagem-pessoa. Embora possamos identificar por trás da trama textual agentes que ainda conservam traços atributivos e de ação, bem como certa implicatividade lógica, que nos permitem apontar para suas relações de semelhança com o ser humano, a personagem-texto, na realidade, ao promover a identificação do agente narrativo com o texto, além de determinar a desfuncionalização e a destemporalização paradigmática daquele, propõe-se efetivamente como marco de um procedimento desreferencializador, com o fito de eliminar da personagem e da narrativa quaisquer indícios de representatividade e assim afirmar e impor o domínio definitivo da linguagem no universo da obra.”³³⁰

³³⁰ SEGOLIN, Fernando. *Opus Cit.*, nota 318, pp. 79- 80.

Como dissemos à respeito do narrador de *Corda bamba* com relação a uma classificação totalizadora e conclusiva, validamos o mesmo sobre a personagem, pois em uma narrativa rica de recursos técnicos, temos de captar o que nos é apresentado para apontarmos na investigação a medida do material analisado. Dessa forma, antes de retomarmos os conceitos de personagens, expostos no trecho acima, falaremos sobre a mencionada “personagem-função proppiana”. *Propp* em seus estudos sobre as fábulas de magia russas, descobriu trinta e uma funções nos contos analisados, e distinguiu como constantes, sete personagens ou papéis, definidas, cada uma, por um conjunto de ações que lhe seriam próprias e invariantes, correspondentes aos predicados de ação, chamados funções, e importantes para o desenvolvimento da intriga ou ação global do conto.

Em um parágrafo anterior, já expusemos a esfera atributiva do mundo interior da personagem Maria em seus sonhos, pensamentos, em sua observação e imaginação. Remetendo a *Propp*, que analisou as funções dos seres narrativos em sua invariabilidade e não seus inconstantes atributos, podemos dizer que a sua classificação esquemática e definida pelas funções invariáveis, não abrange a complexidade da personagem Maria. A narrativa não apresenta necessariamente um movimento em que uma ação inevitavelmente sucederá outra, o que é característico da personagem Proppiana. A personagem Maria como ser narrativo, não perde de todo seu caráter de agente na trama, no caminho do desvendamento dos mistérios das portas. Ela configura-se por um espaço e não por um tempo, na destemporalização da personagem pela virtualidade de suas ações, em planos paralelos e adjacentes. Há o espaço criado pela rede de relações paradigmáticas de suas ações virtuais e/ou atributos, características da personagem-estado, mas que também começa a apontar para o seu fazer-se verbal, para a ação textual indiciando a personagem-texto. Assim, Maria em sua maneira específica de nos contar a história se desautomatiza da personagem tradicional, e compromete-se junto ao narrador, sujeito da enunciação, com o processo do contar, com a

linguagem, e com os componentes específicos do discurso da narrativa de *Corda bamba*. Terminaremos este item com algumas importantes reflexões acerca da narrativa moderna e da personagem, tendo como perspectiva que a concretização do gesto criador na literatura faz-se com/em uma linguagem:

“Mas é a narrativa moderna, pelo menos em algumas de suas manifestações, que ao propor metalingüisticamente a textualização da personagem, subverte o modo de formar da narrativa tradicional, e faculta o surgimento de novos discursos, onde o jogo equiprovável dos significantes, alheio a qualquer univocidade ou finitude, não só liga o texto narrativo às propostas da ciência moderna, especialmente da física, que nos fala hoje de um mundo, sem certezas, onde imperam a probabilidade e a indeterminação, mas faz dele o arauto de uma nova postura ideológica.

A personagem-Texto é produto de uma narrativa que, ao anular a intriga, impôs o domínio do texto. Não se pense, porém, que a textualização da narrativa seja um movimento que começa e acaba na obra. Ele nos parece estar também intimamente relacionado com uma ideologia em crise, que se questiona e se dessacraliza, abrindo perspectivas para o surgimento de uma nova.

(...)

Sob esse aspecto, parece-nos possível afirmar acerca da personagem, especialmente de suas encarnações modernas, o que Eco afirma a respeito da “obra aberta.” Ou seja, antes de ser representação do ser humano, a personagem é, na verdade, uma “metáfora epistemológica” do homem e do mundo, uma vez que se trata não de um ser semelhante ao homem, mas de um ser semelhante ao universo tal como se nos apresenta a partir de um específico comportamento cognitivo.

(...)

Deste modo, se a personagem-mimética nos apontava para seu pretendido modelo humano, a personagem-escritura nos remete igualmente a ele, não para que o reencontremos pura e simplesmente, mas para que o assumamos enquanto forma de ver submissa a uma linguagem. Não é a linguagem que nos aponta para o mundo, mas é o mundo que se faz linguagem.”³³¹

³³¹ Idem, *Ibidem*, pp. 113- 114.

3.1.4 – O LEITOR

“Eu, leitora, crio com a minha imaginação todo o universo que vem cifrado nesses sinaizinhos chamados letras.”

(Lygia Bojunga Nunes)³³²

Pode ser levado a uma nova percepção de seu universo através da literatura, e no pensamento de *Jauss*, a arte não existe para confirmar o conhecido, mas para contrariar expectativas, assim:

“A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto no terreno sensorial como estímulo à percepção estética, como também no terreno ético enquanto exortação à reflexão moral. A nova obra literária é acolhida e julgada tanto contra o ‘background’ de outras formas artísticas, como ante o ‘background’ da experiência cotidiana da vida.”³³³

Sendo essa, a última tese de *Jauss*. E retomando agora as premissas das três teses iniciais, já mencionadas no capítulo anterior, a primeira, a saber, sobre o horizonte de expectativas e as regras do jogo em que participa o leitor ao ler *Corda bamba*. A segunda à respeito da percepção usual do sujeito se contrariada ou não na criação. A terceira relaciona-se com a distância estética da obra e o horizonte de expectativas.

Jauss em sua principal categoria metodológica trabalha com a lógica da pergunta e da resposta. “*Jauss* procura ver a obra como resposta a uma situação.”³³⁴ Assim, a compreensão da pergunta a que o texto dá a resposta, é uma questão que voltaremos ao final do capítulo.

Ao leitor de *Corda bamba* é apresentado no primeiro capítulo, uma situação vivida por personagens distanciados em vários aspectos, em seus modos de vida; com a imponente Dona Maria Cecília recebendo de surpresa em seu apartamento Barbuda e Foguinho, artistas de circo, amigos de sua neta Maria, equilibrista, no dia da festa de aniversário de Quico, neto de Pedro, seu atual marido. Como vai ser de agora em diante a vida de Maria morando na casa da avó, uma pessoa a qual a

³³² NUNES, Lygia Bojunga. *Livro – um encontro*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2004, p.33.

³³³ Apud ZILBERMAN, Regina. *Opus Cit.*, nota 178, p. 39.

³³⁴ Idem, *Ibidem*, p.47.

neta parece esquivar-se? Essa é a pergunta a que o leitor se faz. O jeito introspectivo de Maria já pôde ser percebido no primeiro capítulo, sendo acentuado no segundo capítulo Janelas; no quarto e quinto capítulos, a narrativa inicia um mergulho na fantasia, no maravilhoso. Caminho este percorrido na narrativa, e somente a partir do sétimo capítulo o leitor começa a conhecer, através da forma como está sendo construída a narrativa, as regras do jogo, pois no primeiro capítulo, somos condicionados a saber que Maria não se lembra do que aconteceu a seus pais. O leitor poderia pensar que iria ler apenas uma estória da não adaptação inicial de Maria ao seu novo modo de vida, com dificuldades no relacionamento com a avó, concomitantemente com Maria se lembrando do que ocorrera a seus pais (percepção usual do sujeito). Mas a forma como a narrativa irá contar o fato ocorrido com os pais de Maria, através de seus sonhos, é contrária a esse horizonte de expectativas inicial do leitor, efetivamente a partir do sétimo capítulo, pois é introduzida a fantasia do maravilhoso, com os sonhos de Quico e de Maria. E através deles vão sendo revelados os enigmas das portas de *Corda bamba* despertando o interesse do leitor que interage com a obra, assim a percepção usual do sujeito é contrariada na invenção da narrativa. *Corda bamba* exige do leitor um esforço de preenchimento dos vazios, das lacunas que a narrativa apresenta, definindo a atividade do leitor de concretização, no processo de comunicação próprio à literatura. No capítulo nono a narrativa mostra o rapto da “Menina” com quatro anos, que foi levada do circo por Dona Maria Cecília, e a partir daí viveu mais de dois anos viajando com a avó, período em que sua mãe Márcia fez dívidas para procurar por ela. E desse período, a narrativa mostra apenas o aniversário de sete anos de Maria. Vejamos o trecho em que a personagem Maria encontrada pela mãe volta para o circo, encontra o pai e nos conta; e aproveitando o exemplo, já dissemos que a distância em que o leitor é colocado dentro da narrativa é próxima do narrado:

“Mas depois Maria viu Márcia e a Menina aparecendo de novo. Chegando no circo. Marcelo veio correndo e segurou a Menina no ar:

- Ah, que bom te ver de novo! Conta! Conta pro pai.
- O quê?
- Tudo que você fez esse tempo.
- Eu quero contar pra frente em vez de contar pra trás.
- E como é que a gente conta pra frente?
- Assim: vocês me ensinam a andar na corda, e aí o número de equilíbrio de vocês dois vai ter nós três.
- Mas você é tão pequenininha.
- Sete anos, dez meses e dezoito dias.
- Puxa, você andou contando bem o tempo, hem?”³³⁵

Quanto a distância estética, ou seja, os códigos estéticos vigentes e uma criação artística renovadora; e o horizonte de expectativas, o relacionamento da obra com o público; podemos dizer que *Corda bamba*, pela linguagem, onde predomina a oralidade, pela forma como a fantasia do maravilhoso é inserida, e feita a construção da narrativa, com o aspecto estético valorizado (retomando a última tese de *Jauss*), percebido e realçado pelo contar e mostrar da narrativa, através dos recursos técnicos que caracterizam a modernidade de um texto e o efeito motivado por ele, oferecendo ao leitor novas dimensões e atingindo aceitação por parte do público. Assim, a inteligência e o alargamento dos aspectos cognitivos por parte do leitor, podem medir as possibilidades de recepção, que é um fato social, mas a reação do leitor é individual a cada texto, com uma concepção autônoma, e crítica, optando por um caminho frente ao objeto.

Nessa medida há apenas que se ter notado a presença da:

“(...)coerência interna (leis de possibilidade e necessidade) e coincidência com um conceito de humanidade (lei da verossimilhança externa).”³³⁶

Ainda sobre o preenchimento de lacunas no texto:

“O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque tende a atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele.”³³⁷

³³⁵ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 126.

³³⁶ ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo, Global, 2003, p. 50.

³³⁷ ROSENFELD, Anatol et al. “Literatura e personagem” Opus Cit., nota 163, p.34.

Para uma interação entre o leitor e a personagem:

“Há que se fazer uso de uma única arma para se libertar um ser de papel: o toque do olho que o observa, das mãos que o folheiam, dos pensamentos que o sentem e dos sentimentos que o pensam no ato da leitura.”³³⁸

E para o leitor e a narrativa:

“(…) É preciso que o leitor acompanhe o narrador – e aí se modaliza o encontro de repertórios.”³³⁹

“ Há leitores e leitores. O leitor crítico opera sempre com o repertório metalingüístico.”³⁴⁰

Umberto Eco nos fala do repertório do leitor-modelo, mas antes vamos entender esse leitor:

“O que realmente nos interessa não é a ontologia de mundos possíveis e seus habitantes (um problema respeitável nas discussões da lógica modal), e sim a posição do leitor.
(…)

Se pensarem um pouquinho nisso, vão ver que é o mesmo tipo de problema colocado pelo lobo em *Chapeuzinho Vermelho*. Como leitores empíricos sabemos muito bem que lobo não fala, mas como leitores-modelo temos de concordar em viver num mundo em que os lobos falam.”³⁴¹

E agora as considerações sobre o repertório do leitor-modelo:

“Assim, uma vez que dissemos que o texto pressupõe uma Enciclopédia do leitor com um determinado formato, é muito difícil estabelecer esse formato.
(…)

Na verdade, o texto pressupõe (como disse *Joyce*) um “leitor ideal acometido de uma insônia ideal.”
(…)

A competência enciclopédica exigida do leitor (os limites impostos ao tamanho potencialmente infinito da Enciclopédia máxima, que nenhum de nós jamais possuirá) é limitada pelo texto ficcional.”³⁴²

Assim, a posição do leitor e a competência enciclopédica são concernentes ao texto ficcional. Em *Corda bamba* o leitor assiste aos sonhos de Maria, que anda em uma corda de um prédio ao outro,

³³⁸ PALO, M. J. et D’OLIVEIRA, M. R. Opus Cit., nota 159, p. 39.

³³⁹ CHALHUB, Samira. Opus Cit., nota 94, p. 68.

³⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 55.

³⁴¹ ECO, Umberto. Opus Cit., nota 177, p. 113.

³⁴² Idem, Ibidem, pp.115-120.

entrando pela janela em arco do prédio a frente do seu e saindo em um corredor; e assim vai abrindo uma a uma as sete portas coloridas nos capítulos seguintes. No acordo ficcional entre narrador e leitor há um jogo com o leitor que tem seu espaço e uma participação ativa na narrativa, e com isso vai desvendando os enigmas das portas, junto ao narrador, e dessa forma se modaliza o encontro de repertórios. *Eco* nos diz:

“Entretanto, qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo.”³⁴³

E continua:

“Para ler uma obra de ficção é preciso ter alguma noção dos critérios econômicos que norteiam o mundo ficcional. Os critérios não estão lá – ou melhor, como em todo círculo hermenêutico, têm de ser pressupostos mesmo quando se tenta inferi-los a partir das evidências do texto. Por essa razão, ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo.”³⁴⁴

O leitor ao entrar nesse jogo da narrativa, ao fazer essa aposta, ao se envolver pelo que sugere a voz narrativa, escapando pela ficção da ânsia do dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo, pode se deixar conduzir ao ponto de:

“Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. O fato de muitas pessoas terem acreditado e ainda acreditarem que Sherlock Holmes tenha

³⁴³ Idem, *Ibidem*, p. 93.

³⁴⁴ Idem, *Ibidem*, p. 118.

existido de fato é apenas o mais famoso de numerosos exemplos possíveis.”³⁴⁵

Em *Corda bamba*, o leitor é envolvido pela oralidade da narrativa, podendo até acreditar existir as personagens, e a estória de Maria, que aos dez anos, perdeu os pais, e mora em um prédio em *Copacabana* no *Rio de Janeiro*. Assim, como fica o real e a fantasia do maravilhoso da ficção narrativa? Os leitores da narrativa parecem estar envoltos em uma névoa, com os olhos semicerrados, pois o emprego do pretérito imperfeito cria uma atmosfera onírica na estória. A narrativa intercala o imperfeito/perfeito o que pode ocasionar ainda mais a mistura entre os sonhos (pretérito imperfeito) e o real (pretérito perfeito). A narrativa abre-se para possíveis interpretações do leitor que a decifra e preenche lacunas, podendo perceber uma crítica ao mundo adulto; e também identificar-se com as experiências de Maria.

“O processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens.”³⁴⁶

Finalizaremos com as considerações de *Zilberman*:

“A valorização da experiência estética, que confere ao leitor um papel produtivo e resulta da identificação desse com o texto lido, enfatiza a idéia de que uma obra só pode ser julgada do ponto de vista do relacionamento com seu destinatário. Os valores não estão prefixados, o leitor não tem de reconhecer uma essência acabada que preexiste e prescinde de seu julgamento. Pela leitura ele é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido.(...)”

Porque a literatura produz efeitos, *Jauss* pode atribuir-lhe índole formadora. Quando age sobre o leitor, convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de provir de um outro, difere do seu.(...)

Jauss sublinha seguidamente a natureza emancipatória da arte literária: ela, de algum modo, arranca o indivíduo de sua solidão e amplia suas perspectivas, este alargamento do horizonte dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser.”³⁴⁷

³⁴⁵ Idem, Ibidem, p. 131.

³⁴⁶ Idem, Ibidem, p. 58.

³⁴⁷ ZILBERMAN, Regina. Opus Cit., nota 178, p. 110.

3.1.5 – O TEMPO E O ESPAÇO

“A casa não vive somente o dia-a-dia no fio de uma história. Pelos sonhos as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros de dias antigos.”

(Gaston Bachelard)³⁴⁸

Consideremos:

“Mas é que o circo tá fazendo excursão, a gente ainda não sabia o dia certo que chegava aqui no *Rio*.”³⁴⁹

– Ontem a gente foi à praia.
- Aí em *Copacabana*?
- *Ipanema*.³⁵⁰

A narrativa de *Corda bamba* acontece na cidade do *Rio de Janeiro*, e Maria está morando com a avó Dona Maria Cecília em um apartamento em *Copacabana*, como aponta os trechos acima desta obra que não apresenta datação. E ainda: “Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo dia de manhã cedo ela ia sair pra passear.”³⁵¹

De acordo com *Gaston Bachelard*:

“Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.
(...)”

A casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes excitando-se mutuamente.”³⁵²

A partir do espaço da casa, localizando-se no apartamento a janela do quarto de Maria, a área interna do prédio, a janela arredondada do apartamento do prédio vizinho da frente, o corredor, as portas coloridas, a narrativa de *Corda bamba* utiliza desses referenciais e se espacializa no tempo. A personagem Maria ao abrir cada uma das

³⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

³⁴⁹ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 10.

³⁵⁰ Idem, Ibidem, p. 34.

³⁵¹ Idem, Ibidem, p. 53.

³⁵² BACHELARD, Gaston. Opus Cit., nota 348, pp. 24- 26.

portas, faz com que o espaço da narrativa nasça desse seu gesto. O caminho percorrido por Maria, ou melhor, assistido por Maria em seus sonhos, cavouca o tempo, em uma escala progressiva, e assim vão surgindo os espaços da narrativa. Um espaço e um tempo da narrativa que é suspenso no discurso, imbricado com o cotidiano da vida de Maria como mostra a narrativa. Vejamos as figuras de duração com *Benedito Nunes*:

“Entre o ‘sumário’ e o ‘alongamento’ (o discurso dura mais do que a história), intercala-se a figura da ‘cena’, não necessariamente dialogada: o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos (...)

Um movimento requer paragens e interrupções, assim como a narrativa, pausas e elipses. O tempo da história pára e o do discurso prossegue na pausa que corresponde à descrição, um quadro estático salientando o espaço na ficção realista-naturalista. Equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, a elipse é um curto-circuito: anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história.

Pode-se ver, então, que o ‘sumário’, o ‘alongamento’, a ‘cena’, a ‘pausa’ e a ‘elipse’ são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de *andamento*, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante.”³⁵³

Já dissemos que em *Corda bamba* temos a predominância da cena³⁵⁴, como figura de duração; acrescentemos agora a figura da elipse que se apresenta na narrativa, sendo equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, suspendendo o tempo do discurso daquele momento, enquanto prossegue o da história. Exemplifiquemos:

O Passeio

“Pois é. Foi naquela hora que Maria resolveu que a corda ia ser o calçadão dela: todo dia de manhã cedo ela ia sair pra passear. Sentiu o coração batendo emocionado. Até fechou o olho pra escutar melhor. Mas lembrou que já ia ser a hora do café, da aula particular, do cachorro esparramado, onde é que ela ia botar o pé? Ai. Abriu o olho: escutar pra quê? se o coração já estava batendo tão chateado.

Aula Particular

³⁵³ NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, p. 35.

³⁵⁴ Item: 3.1.2 – O narrador, p.143.

A professora se chamava Dona Eunice, e foi só a Dona Eunice e Maria sentarem pra dar aula que o cachorro se esparramou debaixo da mesa. Maria encolheu as pernas. Dona Eunice botou o pé em cima do cachorro. O cachorro suspirou. A aula começou.”³⁵⁵

Benedito Nunes nos fala do tempo na música e na literatura; “o que significa dizer que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual”.

(...)

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias.

(...)

O cinema contraria essa separação, que parece arraigada ao senso comum, porque o filme, segundo observa Jean Epstein: “não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal.(...) O universo que vemos na tela mostra-nos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo.”³⁵⁶

O espaço da narrativa de *Corda bamba* é preenchido virtualmente no tempo, sendo ambos inseparáveis. A personagem Maria sonha consigo mesma os fatos das portas da narrativa que refere-se a “menina”³⁵⁷, mostrando em uma linguagem visual as relações familiares em episódios onde sua família está presente. A narrativa faz um percurso de pelo menos onze anos no tempo da estória, antes do nascimento de Maria, que tem dez anos. Exemplificando:

“Maria chegou pertinho dos retratos, onde é que ela tinha visto eles pendurados? Ouviu um barulho, se virou: era Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, que vinha zangada, parecendo uns dez anos mais moça, e dizendo: não, não e não!

Maria quis fugir; não deu tempo. Dona Maria Cecília passou rentinho dela (mas nem viu Maria nem nada; era que nem na cena de Márcia e Marcelo, parecia cinema passando: quem estava no filme não via quem estava na platéia olhando).

Márcia entrou atrás de Dona Maria Cecília:

- Por que, mamãe?

- Não, não e não!

- Mas por quê?!

- Um operário, um pintor de parede...

- Ele tá pintando parede mas é artista de circo; anda na corda bamba.

³⁵⁵ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, pp. 53- 54.

³⁵⁶ NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, pp. 11- 13.

³⁵⁷ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 96.

- Dá tudo na mesma: uns pobretões! Têm que trabalhar o dia todo pra poder viver.
 - Trabalhar é bom pra saúde.
 - Quem disse?
 - É só a senhora olhar pro Marcelo: forte, corado...
 - Não quero olhar.
 - Olha então pros meus pais – apontou os retratos –, cada um mais amarelo que o outro. Não quero marido amarelo pra mim! Nem com mãozinha de seda?
 - Lisinha assim feito seda de tanto não fazer nada. Não gosto, não quero.
 - Você não tem nada que querer ou não querer. Você é a minha única filha e tem que namorar um rapaz do meu agrado.”³⁵⁸

(...)

“Mas não era o picadeiro. Era um camarim do circo, só com parede de lona separando da platéia. Tinha espelho grande, cama de armar, sacola, embrulho, malha, sapatilha, arco de flor. E uma menina de quatro anos brincando sozinha, empurrando um barco de papel, fingindo que o chão era água.

Maria tomou um susto, se encolheu. Lembrou do barco grande, dela nascendo, olhou bem pra menina: sou eu!”³⁵⁹

“A trama ensina *Tomachévski*, “é uma construção inteiramente artística”.³⁶⁰

Dessa forma, podemos pensar na construção artística da trama de *Corda bamba* com relação ao binômio espaço/tempo. De acordo com *Benedito Nunes*, a apresentação do tempo está condicionada pela linguagem,

“e assim, depende, concretamente, de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem – fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios – de que comumente o leitor e o espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o ‘continuum’ do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção.

(...)

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De “uma infinita docilidade”, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção

³⁵⁸ Idem, *Ibidem*, pp. 82- 83.

³⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 96.

³⁶⁰ DIMAS, Antonio. *Opus Cit.*, nota 191, p. 34.

entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contrai-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno. Eis o segundo paradoxo com que nos defrontamos.

Dado que no plano do mundo imaginário qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação na linguagem, o tempo da obra – e a mesma condição terá o espaço – é um dos correlatos do discurso. Do discurso, enquanto linguagem concreta, efetuada, cabe lembrar a linearidade insita; como “meio formado de unidades consecutivas”, não pode ordenar, senão sucessivamente, todas as representações, mesmo as simultâneas.”³⁶¹

Em *Corda bamba* distingüimos o tempo real do tempo da ficção pelo condicionamento de linguagem em sua finitude de frases, e pelas lacunas (momentos suspensos, fases interrompidas, períodos vazios) que o leitor/receptor não se apercebe ou supre as soluções de continuidade, após cada interrupção restabelecendo o *continuum* do tempo da ficção narrativa. Este tempo liga momentos que o tempo real separa. O tempo de *Corda bamba*, assim como o espaço da obra, existe em função da apresentação da linguagem, sendo um dos correlatos do discurso, que ordena sucessivamente todas as representações mesmo as simultâneas. Podemos perceber que há uma sintaxe espacial na simultaneidade das ações condicionadas pelo tempo, e preenchidas por espaços virtuais na narrativa e suspensas no próprio discurso narrativo. Há uma cronologia, um encaixe, mas há a interrupção, o corte da cena narrativa. Estamos falando, então, do binômio espaço/tempo adjacente, paralelo. *Benedito Nunes* e *Todorov* podem nos ajudar a perceber a noção de tempo em *Corda bamba*:

“(...) a narrativa possui três planos: o da ‘história’, do ponto de vista do conteúdo, o do ‘discurso’, do ponto de vista da forma da expressão, e o da ‘narração’, do ponto de vista do ato de narrar.

(...)

Essa diferença de planos corresponde à diferença formal estabelecida por *Todorov*:

“O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é o pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um

³⁶¹ NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, p. 25.

em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta.”

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações.

O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo: a ‘história’, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, tradutível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao do outro.”³⁶²

Sobre o imperfeito/perfeito dos verbos, continuemos com *Benedito*

Nunes:

“O imperfeito marca o prolongamento de um estado, como escreveu *Proust* a propósito da diferença dos modos de representar as ações e as coisas, que resultam da transição sutil, característica do subjetivismo de *Flaubert* em *A educação sentimental*, no emprego desse tempo em contraste com o presente do indicativo, o particípio presente e o pretérito perfeito. Esse último é o tempo canônico da narração, que singulariza as ocorrências.

(...)

Realmente, narramos no pretérito, o que importa em divisar uma ação transcorrida, e, portanto, de acordo com o sistema gramatical, em situá-la no passado, como fase do próprio tempo.

O pretérito perfeito, o imperfeito e o mais-que-perfeito indicam, pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando. Configuram, por conseguinte, uma situação de locução narrativa, ao contrário do presente, do passado composto e do futuro, que configuram uma situação de locução discursiva, de comentário. Esses tempos reclamam uma tensão no uso da linguagem, que aproxima o locutor do objeto. Orientam-nos no mundo do intercurso cotidiano, da ação e das decisões. Os do primeiro grupo orientam-nos no mundo narrado, no mundo das coisas distantes, não imediatas, fora das urgências do fazer, e que têm o seu paradigma nos contos infantis.

Sem serem estanques, as duas situações de locução, ‘narrar e comentar’, se interpenetram. Podemos narrar empregando o presente e discorrer no pretérito se nosso

³⁶² Idem, *Ibidem*, pp. 27- 28.

interesse é o de conhecer o passado. O pretérito assinala que há narrativa, e não o fato de que esta se realiza para trás no tempo que passou.”³⁶³

Como já foi dito, a narrativa de *Corda bamba* é feita no pretérito perfeito e imperfeito do indicativo³⁶⁴, sendo o imperfeito um prolongamento de um estado, na atmosfera enevoadada dos sonhos de Maria, um estado de sonolência; e o pretérito perfeito distingüe os fatos da narrativa. Orientando-nos esses tempos verbais no mundo narrado, e no mundo das coisas distantes, já ocorridas. Exemplificando:

O Barco

“Deu um vento tão forte que empurrou Maria pra dentro. A porta bateu. Veio um cheiro de mar.

No princípio nem deu pra ver nada direito: o cabelo desatado voava feito doido, tapava o rosto, e Maria se agarrava na porta, achando que ia voar também. Mas depois o vento acalmou e ela viu o barco chegando. Achou até que estava sonhando: era o barco de jornal que Marcelo tinha feito pra Márcia. Mas não era sonho, era ele mesmo. A mesma vela: precisando de cozinheira, contando que o homem se jogou do Pão de Açúcar, mostrando o retrato do Robert Redford. Só que agora o barco era grande, do tamanho de um barco de verdade. E o chão do quarto era um mar. Sentiu o pé afundando na areia; olhou. Só tinha uma tira de areia entre a porta e o mar.”³⁶⁵

Aula Particular

“Maria pegou a borracha. Dona Eunice viu um fiapo no tapete e se levantou pra pegar. A borracha escapou da mão de Maria, rolou pro chão, caiu tão perto do focinho do cachorro que ele nem precisou se mexer pra começar a cheirar a borracha, vendo se era coisa de comer. Maria olhou de rabo de olho e viu Dona Eunice descobrindo outro fiapinho no tapete; aproveitou e pegou disfarçado a borracha da Dona Eunice que estava dentro de uma caixinha azul; começou a apagar com cuidado, pro papel não enrugar nem rasgar. Dona Eunice sentou de novo.

- Isso. Agora escreve certo. – Puxou tudo quanto é farelinho de borracha pra palma da mão, puxou o pratinho pra botar o farelo dentro, largou tudo de repente, prato, farelo, fiapo, a vontade de espirrar vinha vindo, vinha vindo, vinha vindo, tirou correndo o lencinho do bolso, fechou o olho com força, Maria botou depressa a borracha na caixinha azul,

³⁶³ Idem, *Ibidem*, pp. 39- 40.

³⁶⁴ Item, 3.1.2 – O narrador, p. 134.

³⁶⁵ NUNES, Lygia Bojunga. *Opus Cit.*, nota 247, p. 90.

olhou pra baixo da mesa pra ver se o cachorro tinha mudado de posição, mas agora mesmo é que não dava mais jeito de apanhar nada: o cachorro estava mordendo a borracha feito coisa que era um biscoito.”³⁶⁶

Quanto a sucessão cronológica, nos diz *Pouillon*:

“Se desejarmos compreendê-la, será do momento presente que teremos de partir simultaneamente para as duas direções do passado e do futuro. A temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, se bem que da mesma origem, estando esta fonte no presente, que é, portanto, o responsável pela existência de um tempo.”³⁶⁷

Sobre a simultaneidade:

“Sujeita à linearidade do signo lingüístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa literária, que conta com a força do imaginário, mas sem a presença atual da imagem cinematográfica, inclusiva do espaço, só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Mais que o cinema, terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço (caso mais próximo de simultaneidade no sentido estrito), seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais.”³⁶⁸

Em *Corda bamba*, concomitantemente com o trecho exposto acima, sendo uma narrativa literária, os acontecimentos simultâneos só podem ser apresentados em uma ordem sucessiva. O tempo da estória desdobra-se no espaço, assim como os espaços surgem no tempo da narrativa.

Ainda com *Benedito Nunes*:

“O monólogo interior sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem, seja o encadeamento intelectual e lógico, seja afetivo e ilógico, no rastilho de imagens ou idéias associadas.

Ao contrário dos casos em que o andamento se alonga, ou daqueles em que se abrevia em relação à duração do conteúdo, o monólogo interior os iguala, ajustada a consciência do personagem-narrador à consciência do leitor, as vivências de um devendo ser as do outro. Assim, a utilização desse recurso parecerá a *Jean Pouillon*:

³⁶⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 57- 58.

³⁶⁷ POUILLON, Jean. *Opus Cit.*, nota 131, p. 118.

³⁶⁸ NUNES, Benedito. *Opus Cit.*, nota 192, pp. 50- 51.

O esforço mais adequado à eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, visto como, para ser lido deve ele ocupar a própria vida do leitor sem acelerá-la nem retardá-la.

Se essa diferença fosse eliminada, o leitor não seria mais leitor nem o romance literatura...”³⁶⁹

Corda bamba mostra os pensamentos de Maria através da palavra, no discurso fluente da narrativa, como em um monólogo interior, estando personagem, narrador e leitor juntos nas vivências narradas, distintas as fronteiras que os nomeiam como tais.

Sobre o presente, o passado e o futuro:

“O presente é plurívoco, por conseguinte, e o passado, portanto, também o é (quanto ao futuro, é evidente: ele o é por definição, visto ser um projeto) pois se o passado é suscetível de aparecer diferentemente, é porque o presente possui realmente diversos significados.”³⁷⁰

Ao término da narrativa, o capítulo “Portas Novas” abre-se para um projeto de vida, com Maria fazendo escolhas próprias, sendo plurívoco, assim como o passado de acordo com a perspectiva dos fatos, pois são apresentados na narrativa pelos sonhos de Maria; e também como o presente mostrando e reservando sentidos infindáveis.

Finalizaremos com algumas considerações sobre a significação do tempo:

“Na teoria clássica dos gêneros, que se prolonga na concepção de Lessing, o tempo é tomado ora por um nexos com a ação humana, através da sucessão, e daí a ordem natural dos acontecimentos, ora por um nexos não aclarado com a linguagem, através dos sons articulados, que aquele crítico alemão considerou signos conaturais à representação da atividade humana. Um tempo único externo, homogêneo, constitui o pressuposto tácito dessa significação.

A teoria da literatura dispensaria esse pressuposto ao explicitar o tempo como categoria da narrativa literária, por força do princípio do sentido intrínseco ou imanente do texto, de valor essencialmente conotativo, que adotou. Sob a influência do estruturalismo lingüístico, refratário ao conceito de mimesis, ela amarrou esse valor à lógica da narrativa, como uma especificação de funções, desamarrando, no texto, a referência da linguagem ao real.

³⁶⁹ Idem, Ibidem, pp. 64- 65.

³⁷⁰ POUILLON, Jean. Opus Cit., nota 131, p. 120.

Nessas condições, o tempo é apenas um termo semântico: significa a sucessão dos fatos (história) e as seqüências do discurso, como elementos de um sistema de signos. A Vantagem dessa posição foi grande: desconectando a referência do discurso com as coisas e, portanto, com o tempo real, cronológico, permitiu que se discernisse a dupla temporalidade interna da narrativa.

A desvantagem foi anular, em proveito da explicação sistemática, o vínculo da ficção com o real.

(...)

A ficção combina o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura.

Assim, é preciso acrescentar a descrição fenomenológica que o tempo ficcional reconfigura o tempo cronológico, que é, conforme vimos, a representação dominante do tempo real. Mas na ficção narrativa há uma dupla temporalidade. Como, então, falar de um tempo ficcional? É o que precisamos considerar, revendo a função dos dois tempos, o real do discurso e o imaginário da história.

(...)

(...) é pela leitura que se concretiza a função do tempo na narrativa, visto ser o destinatário da ficção que reatualiza o processo de reconfiguração do real que a obra literária de caráter épico cristaliza.

(...)

É o leitor que abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano do imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício.”³⁷¹

³⁷¹ NUNES, Benedito. Opus Cit., nota 192, pp. 74- 76.

3.1.6 - O IMAGINÁRIO E O REAL

“O livro infantil escorrega livremente da realidade para o maravilhoso.”

(Regina Zilberman)³⁷²

Vejamos algumas considerações:

“O que uns chamam de “realismo mágico” (*Astúrias*) ou “realismo alucinado” (*Caillois*), outros de “realismo maravilhoso” (*Carpentier*), ou ainda de “realismo mítico” (*Octavio Paz*), são na verdade várias maneiras de se designar o que na *Europa* chamamos de surrealismo, que “encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo que é latino-americano” (*Carpentier*). E o modelo, se existir modelo, deve ser procurado na arte das civilizações pré-coloniais que introduziram o sonho no coração da vida, não fazendo nenhuma diferença entre o que consideramos noturno e diurno. Assim, diz *Astúrias*: “Meu realismo é mágico porque ele se assemelha um pouco ao sonho tal como o concebiam os surrealistas. Tal como o concebiam também os maias em seus textos sagrados. Lendo-os, me dei conta que existe uma realidade criada pela imaginação e que se reveste de tantos detalhes que se torna ela também tão “real” quanto a outra.”³⁷³

Irlomar Chiampi nos esclarece a designação realismo mágico/maravilhoso:

“À diferença de mágico, o termo maravilhoso apresenta vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana.

A definição lexical de maravilhoso facilita a conceituação do realismo maravilhoso, baseada na não contradição com o natural. Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis”(belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

³⁷² ZILBERMAN, Regina. Opus Cit., nota 336, p. 47.

³⁷³ LAPLANTINE, François et TRINDADE, Liana. Opus Cit., nota 219, pp. 65- 66.

Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não tem explicação racional.

(...)

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o *deus ex machina*). É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento).³⁷⁴

Em *Corda bamba* temos o sonho que se mostra em pormenores, podendo nos dar a impressão do real da ficção, havendo também o maravilhoso, o extraordinário, aquilo que não se enquadra em uma ordem das coisas e do humano, como Maria passeando na Corda de um prédio ao outro. Exemplifiquemos:

“Foi no dia do teste que veio um telegrama pra Quico: “Chegamos segunda-feira pra buscar você beijos mamãe papai.” Quico ficou prosa: não era todo mundo que recebia telegrama. Mas Maria não gostou de ver Quico indo embora. Depois do almoço, quando foi pra escola fazer o teste, não conseguia prestar atenção nas perguntas. Perguntaram figura geométrica, operação com fração, deram tema pra redação, quiseram saber um monte de geografia, mas quem diz que ela respondia? Teve entrevista com diretora, conversa com orientadora, e mais isso e mais aquilo, e o pensamento sempre correndo atrás de Quico, Barbuda e Foguinho (todo mundo indo embora), correndo pro corredor comprido e abrindo tudo que é porta.

O teste foi um fracasso.

Maria chegou em casa cansada, debaixo de uma chuva terrível. Dormiu logo depois do jantar. E acordou de manhã cedo com a chuva ainda batendo no vidro. Ficou olhando pra fora, lembrando de uma japonesa que tinha trabalhado no circo e que se equilibrava de sombrinha em vez de vara ou de arco. Deu vontade de imitar a japonesa. E Maria saiu na chuva, se equilibrando de guarda-chuva.

Pulou pro corredor. Mas chovia tanto lá dentro que só dava pra ver a primeira porta: azul. Bateu o medo que sempre batia na hora de abrir uma porta. Mas Maria abriu; entrou; e lá dentro a chuva apertou.³⁷⁵

³⁷⁴ CHIAMPPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 48- 49.

³⁷⁵ NUNES, Lygia Bojunga. *Opus Cit.*, nota 247, pp. 123- 124.

No trecho acima podemos perceber que, a narrativa de uma situação real do cotidiano de Maria, através da técnica e por meio da linguagem, insere naturalmente o maravilhoso. Vejamos, a seguir, algumas concepções sobre o real e o maravilhoso.

Chiampì nos diz sobre a noção de mundo real:

“O policiamento da razão tem como eixo a noção empírica de mundo real, a opinião corrente que temos das leis da causalidade, do espaço e do tempo: os rios não invertem os seus cursos, os desejos não se realizam à simples formulação, os mortos não retornam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, etc. Além dessas leis naturais, a noção de mundo real inclui o bom senso, a convenção social, de modo que, ao lado do que é válido cientificamente para todas as épocas e imutável em sentido trans-histórico e transcultural, há o “natural” histórico, o qual é mutável e enquadrado em certo tempo e espaço.”³⁷⁶

Todorov nos diz sobre o maravilhoso:

“No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.”³⁷⁷

E ainda sobre o maravilhoso, continuamos com *Chiampì*:

“Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. (...) O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.

Esta noção segue o mesmo princípio utilizado para definir o modo de percepção do fantástico: o realismo maravilhoso se qualifica pela relação entre o efeito de encantamento (o discurso) e o relato.”³⁷⁸

³⁷⁶ CHIAMPÌ, Irleamar. Opus Cit., nota 374, p. 54.

³⁷⁷ TODOROV, Tzevetan. Opus Cit., nota 329, p. 160.

³⁷⁸ CHIAMPÌ, Irleamar. Opus Cit., nota 374, p. 59.

Podemos dizer que a narrativa de *Corda bamba* configura-se no realismo maravilhoso, pois as personagens não hesitam frente a natureza dos acontecimentos, assim como o leitor. Não há reações de espanto, o maravilhoso, ou seja, o extraordinário, incorpora-se ao real. “A maravilha é (está) (n)a realidade” e no caso de *Corda bamba* através dos sonhos.

Segundo *Zilberman* a literatura para crianças e jovens:

“Abriga a presença do elemento mágico de um modo natural, ao contrário da saga e da lenda e do mito. Assim, a magia torna-se um adjuvante do qual a personagem não depende existencialmente, mas que a auxilia a vencer as dificuldades; além disto, desacreditando as limitações de tempo e espaço, permite uma representação visível, concreta e simultânea de todas as facetas que constituem o universo da criança.”³⁷⁹

Assim, através da potencialidade do imaginário de *Corda bamba*, podemos nos aproximar pela invenção/criação, da imaginação no universo da criança, abrindo a ficção literalmente: “(...) todas as espécies de portas, permitir à criança imaginar outras possibilidades de ser para que possa, finalmente, escolher-se?”³⁸⁰ Para o leitor, inúmeras são as possibilidades de interpretação da narrativa, na concretização, no processo de comunicação próprio à literatura, que o faz questionar, criticar, aceitar, preencher lacunas, e identificar-se com as experiências de Maria.

Prosseguindo:

“Ao dizermos que num relato o maravilhoso é real, corre-se o risco de confundir o realismo maravilhoso com o feérico (ou maravilhoso puro), deixando supor que a causalidade dos eventos está ausente. Como é sabido, a unidimensionalidade do conto maravilhoso não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói que, inchada de fantasias, afasta-se do natural. Nos contos maravilhosos (com ou sem fadas), não existe o impossível, nem o escândalo da razão: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sapos e vice-versa.(...) Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece

³⁷⁹ ZILBERMAN, Regina. Opus Cit., nota 336, p. 138.

³⁸⁰ HELD, Jacqueline. Opus Cit., nota 224, p. 17.

pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente ausente: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos realia.³⁸¹

O realismo maravilhoso, ao contrário, não foge aos *realia* pela indeterminação espaço-temporal; tampouco explicita ou questiona a causalidade para eliminá-la. À diferença do maravilhoso, ela é *restabelecida* e à diferença do fantástico, ela é *não-conflitiva*, mas a diferença do realismo não é explícita, mas difusa. O regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito* (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza). Como já observou Borges, há uma necessária conexão, um vínculo inevitável entre coisas distantes numa narrativa em que a causalidade é mágica.

Essas diferenças impedem que no realismo maravilhoso, o prodígio, meramente substitua o real. A questão consiste em apresentar o real, a norma, o “verossímil romanesco”, para facultar ao discurso a sua legibilidade *como sobrenatural* (a recíproca é verdadeira: as *mirabilia* também são legíveis *como naturalia*).

Neste processo, nesta “retórica de passagem”, suspende-se a dúvida, a fim de evitar a contradição entre os elementos da natureza e da sobrenatureza. O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja.

Em suma, a causalidade interna (“mágica”) do realismo maravilhoso é o fator de uma *relação metonímica entre os dados da diegese*. (...) O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava.

(...)

Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito.”³⁸²

A personagem Maria transita da realidade (mais imediata) de seu cotidiano, para o maravilhoso (mais insólito) de seus sonhos, sendo que a causalidade na narrativa maravilhosa é inquestionada, ocorre que tudo pode acontecer. Há uma “descontinuidade entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza)”. Na narrativa de *Corda bamba*, aproximadamente de acordo com a citação acima de *Chiampi*: “O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal – pela *revelação* de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja.”

Refletindo com os autores:

³⁸¹ Grifo nosso no trecho.

³⁸² CHIAMPI, Irleamar. Opus Cit., nota 374, pp. 60- 61.

“*Jorge Luis Borges*:“ a realidade se confundia com o sonho. Melhor dizendo, o real era uma virtualidade do sonho. *Alejo carpentier*: quanto mais um acontecimento lhe parecerá inverossímil, mais você poderá ter certeza que ele é exato.”
João Guimarães Rosa: “o que nunca se viu, aqui se vê.”³⁸³

Em *Corda bamba* sonho e realidade podem se misturar, é como apropriadamente nos diz acima *Borges*, pois o real pode ser uma virtualidade do sonho.

E *Borges* vai mais além:

“ *Borges* vai ainda mais longe, estimando que a realidade é uma ilusão, e a ficção, a realidade, à qual nós podemos todos ter acesso pela leitura: *Shakespeare* não é somente *Shakespeare*, mas todos os homens. E, lendo *Shakespeare*, nós nos tornamos *Shakespeare*. ”³⁸⁴

Finalizaremos com o imaginário, o real e a realidade:

“A razão encontra-se no imaginário e no sentido da lógica interna, que não é contrária ao real, mas que, como um caleidoscópio, recria, reconstrói, reordena e reestrutura, criando, uma outra lógica que desafia a lógica formal. Nesse sentido, o imaginário é um processo cognitivo no qual a afetividade está contida, traduzindo uma maneira específica de perceber o mundo, de alterar a ordem da realidade.

O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. A realidade consiste nas coisas, na natureza, e em si mesmo o real é interpretação, é a representação que os homens atribuem às coisas e à natureza. Seria, portanto, a participação ou a intenção com as quais os homens de maneira subjetiva ou objetiva se relacionam com a realidade, atribuindo-lhe significados. Se o imaginário recria e reordena a realidade, encontra-se no campo da interpretação e da representação, ou seja, do real.”³⁸⁵

³⁸³ LAPLANTINE, François et TRINDADE, Liana. Opus Cit., nota 219, p.58.

³⁸⁴ Idem, Ibidem, p. 70.

³⁸⁵ Idem, Ibidem, p. 79.

3.1.7 – CORDA BAMBA E O PARADIGMA PROJETO DA MODERNIDADE

No primeiro capítulo dessa dissertação, item 1.2.2, formatamos o que chamamos de paradigma *Projeto da Modernidade*³⁸⁶ e, no último item do segundo capítulo, fizemos a aproximação dos parâmetros de tal paradigma com a obra *Flor de Mel* de Alice Vieira. Faremos agora, o mesmo procedimento com a obra *Corda bamba* de Lygia Bojunga Nunes.

Mas antes, recordemos o paradigma PM: Auto-referencialidade/Autonomia; Dialogismo/Polifonia; Diversidade/Multiplicidade/Simultaneidade; Técnica/ Opacidade; Fragmentação/Não-monolítica; Polissemia/Ambigüidade; Forma aberta/Inovação.

Vejamos a aproximação de *Corda bamba* com:

A) Auto-referencialidade/Autonomia

Como dizem os modernos, a invenção está em *Corda bamba* na potencialidade do imaginário, no realismo maravilhoso da obra, na linguagem oral e nos traços de modernidade encontrados nos elementos da narrativa, como o narrador, a personagem, e os outros; e na forma como é construído o texto narrativo, arquitetados os elementos através da linguagem, caracterizando não só a modernidade, mas a própria referência do estético.

B) Dialogismo/Polifonia

A narrativa através dos diálogos apresenta várias vozes e pontos de vista diferentes nos episódios narrados. Dessa forma, há um sentido plural, uma construção dialógica, com a multiplicidade de vozes das

³⁸⁶ Cf. nota 93, p.45.

personagens, operando-se a polifonia, caráter este, próprio da modernidade.

C) Diversidade/Multiplicidade/Simultaneidade

A diversidade e a multiplicidade está na própria polifonia e pluralidade das vozes da narrativa, apresentados no item anterior; e a simultaneidade das ações condicionadas pelo tempo (em uma narrativa literária os acontecimentos simultâneos só podem ser apresentados em uma ordem sucessiva), e estas preenchidas por espaços virtuais na narrativa e suspensas no próprio discurso narrativo. Há o binômio espaço/tempo adjacente, paralelo.

D) Técnica/Opacidade

O desenvolvimento da técnica na construção da narrativa através da/como linguagem que des/vela significados, faz com que o leitor/receptor compartilhe do imaginário da obra, e preencha lacunas, passagens, ou seja, corresponda a uma participação ativa no texto narrativo. Nesse processo está contido a opacidade do discurso literário de *Corda bamba*, na medida em que o leitor faz uma tentativa de decifrar e atribuir sentidos à obra.

E) Fragmentação/Não-monolítica

A narrativa não segue uma linear seqüência cronológica e espacial. Há um recuo no tempo na consciência de Maria em seus sonhos, mas há a interrupção, o corte da cena narrativa, fragmentando-a na suspensão do tempo/espaço paralelo e adjacente.

F) Polissemia/Ambigüidade

A polissemia se caracteriza pelos sentidos atribuídos à obra nas várias direções de leitura encaminhadas por parte do receptor/leitor, sendo as mesmas flexíveis e não mais possuindo a obra, então, uma unidade essencial de sentido a ser revelada.

Corda bamba é uma obra aberta à atribuição de sentidos por parte do receptor/leitor; e a ambigüidade é apresentada na própria construção da narrativa através/com (d)os sonhos de Maria. Falamos nos tempos verbais empregados: Pretérito perfeito/imperfeito e sobre o caráter ambíguo que esse último pode conter nos sonhos da narrativa. Os sonhos e o que eles representam podem adquirir na narrativa um sentido real? Voltaremos a essa questão.

G) Forma aberta/Inovação

Podemos falar em inovação em *Corda bamba* pelos traços de modernidade encontrados nos elementos da narrativa, pela maneira como é construída através/com (d)os sonhos de Maria. Mencionando a forma aberta podemos destacar o último capítulo “*Portas Novas*”, onde Maria projeta o seu futuro, planeja-o com escolhas próprias, nas novas portas ainda vazias que vão surgindo, continuando a vida acontecendo, assim como sua busca pela identidade que não cessa, sendo portanto, sem fim.

Na análise da construção do discurso em *Corda bamba*, propusemos algumas indagações que vamos retomar, no intuito de abrir uma reflexão para a problemática exposta, na busca por respostas, sem torná-las absolutas, priorizando assim o criticismo literário.

Dissemos que *Corda bamba* é um jogo virtual, e retomando a virtualidade de que falamos, traduzida como uma existência potencial, podemos dizer que a narrativa tem a tríade: Narrador, Personagem e Leitor juntos e concatenados simultaneamente, com o ‘contar’ do narrador e o ‘fazer’ da personagem, ainda o jogo com o leitor, pois esse

tem uma participação ativa no processo de leitura da obra. Assim, a cada porta aberta pela personagem, estamos diante de um jogo virtual, de uma possível existência potencial. Há espaços criados por possibilidades virtuais, processo esse que pode ser melhor explicitado, nas portas novas da narrativa, onde a personagem Maria organiza e projeta um espaço virtual em sua mente:

“Maria começou a passar muito tempo no quarto novo. E cada vez que entrava lá, botava mais uma coisa. Botou correio, botou pulgueiro, aumentou a horta, e quando foi aumentar o mar, não deu lugar.

Então, no dia seguinte, ela viu outra porta nova no corredor.

Não se espantou nem um pouco: sabia que, abrindo a porta, ia ver outro quarto vazio.

E viu. Um quarto enorme.

Esse quarto ela arrumou só com o mar. E depois de tudo mar, ela botou, lá bem no fundo, um barco; e botou uma ponte indo até o barco. Uma ponte tão fininha, que depois ela ficou pensando se era ponte mesmo ou se não era a corda.”³⁸⁷

Todorov comprova:

“A personagem é uma história virtual que é a história de sua vida.”³⁸⁸

Retomando a indagação: Será que Maria em sua busca pela identidade consegue chegar ao fim da *Corda bamba*? Vejamos o parágrafo final da narrativa:

“O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher.”³⁸⁹

Maria em sua mente faz planos e projeções virtuais para o futuro, nos espaços das portas novas, no ‘continuum’ de sua vida; e assim, percebemos que a busca pela sua identidade, é portanto, sem fim. Eco diz:

³⁸⁷ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 142.

³⁸⁸ TODOROV, Tzvetan. Opus Cit., nota 329, p.123.

³⁸⁹ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p.143.

“Às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história.”³⁹⁰

Prosseguindo: Os sonhos e o que eles representam podem adquirir na narrativa um sentido real? Antes de retomarmos a indagação já feita nesse item, vamos nos aprofundar em outra questão: Qual seria o real sentido na narrativa do uso do imperfeito? Falamos da atmosfera enevoadada dos sonhos que reitera o seu uso, como se o leitor estivesse com os olhos semicerrados, mas será que *Corda bamba* não nos diz como é impreciso o passado sendo reconstituído através de sonhos, de lembranças guardadas na memória, podendo ser o esquecimento também uma de suas manifestações, e assim, ficamos com a invenção/criação. Esclarecemos, com isso, que dessa forma, o passado não é precisamente reconstituível. E *Corda bamba* pode ser um enredo que nos faça pensar na possibilidade de reconstituição de uma história através de sonhos, podendo provir de lembranças que no tempo podem se misturar na mente. Assim, cabe ao leitor a análise, até do próprio uso do imperfeito, que talvez possa ser uma estratégia do jogo textual para que o leitor se perca em meio aos sonhos da narrativa. Pensemos, então, leitores. Maria sonha a sua infância, e não existem provas (como cartas e outras mais) de que a sua infância foi como nos são mostrados e relatados os seus sonhos. Há um enredo, que nos conta uma estória, mas não podemos afirmar que esta é a história de Maria. Pois, não há também um narrador-testemunha que comprove a representação dos sonhos, como poderia haver em uma narrativa tradicional. E se dessa maneira fosse, ficaria o leitor em uma zona de conforto e tranquilidade, pois, Maria estaria assegurada de seu passado, de sua infância rememorada, ou seja, terminaria o seu percurso, a sua busca pela identidade, sendo ‘o fim da corda bamba’. E o leitor teria a sensação de que Maria encontrou a sua resposta, e está segura em um bom lugar na sua história, e do próprio leitor não seria necessária a participação ativa, não lhe sendo exigido muito trabalho no processo de leitura da obra.

³⁹⁰ ECO, Umberto. Opus Cit., nota 177, p.12.

Na narrativa moderna de *Corda bamba* nos deparamos com a polissemia, a ambigüidade, a forma aberta, a inovação, a técnica e a opacidade do discurso literário da obra, e ainda, os outros parâmetros já abordados no paradigma *PM*. Tudo isso deixa o leitor envolvido nesse jogo virtual da narrativa que não termina, abrindo Maria uma “Porta nova”, um porvir no tempo, um espaço de possibilidades que não cessa, ao contrário, agrega sempre o novo, como a própria modernidade.

No item 3.1.2 – O Narrador, propusemos a seguinte indagação: Qual seria o projeto do narrador de *Corda bamba*? Dissemos que está impressa na narrativa “a marca do narrador, como (se fosse) a mão do oleiro na argila do vaso”³⁹¹. Enfrentando-se a oralidade, rompem-se as fronteiras, diminuem-se as distâncias, assim, há uma maneira de moldar o construir da narrativa pelo narrador, de dizer e não dizer, de sugerir, de fazer pensar, e de criar o imaginário em sua potencialidade de invenção através da linguagem, e também, de enredar o leitor no jogo da narrativa virtual de *Corda bamba*. Na questão de ordem existencial e íntima da personagem, a narrativa mostra uma possibilidade de percepção do pensar, e do sentir de uma criança (através da força de seu imaginário), com a perda dos pais, passando a viver em um outro ambiente, com pessoas diferentes, a procurar respostas, imbuída em sua busca pela identidade. Agora vamos retomar a questão: Qual a pergunta a que o texto nos dá a resposta? Podemos dizer que a narrativa de *Corda bamba* tenta também responder a seguinte indagação: - Qual é a condição do indivíduo pós-moderno?³⁹²

Maria tem muitas perguntas a procura de respostas: Qual a minha história? Como vim ao mundo? O que ocorreu desde então? O que aconteceu aos pais e o por quê? Maria sente que a vida tirou-lhe os pais e deixou-lhe a solidão. Com esse sentimento e o de incompreensão e carência, pela dificuldade de adaptação ao mundo dos adultos aos quais convivia agora, as perguntas veladas de maria são: Por que um

³⁹¹ Cf. nota 312 e 313.

³⁹² No item 1.1.1 – Afinal, Modernidade/Pós-Modernidade;Modernismo/Pós-Modernismo?, discutimos o uso do prefixo: “Pós”. Dessa forma, o “pós” está sendo usado aqui indistintamente.

pai e uma mãe são tirados da vida de uma criança? Por que isso foi acontecer comigo?

Ao abrir da porta vermelha na narrativa, o sonho de Maria nos mostra momentos antes de um acidente que vitima seus pais. Depois desse episódio, vejamos o que diz Maria a Barbuda em uma ligação telefônica do orelhão:

- “ (...)
- Então é melhor desligar, não é?
 - É.
 - Sei.
 - Escuta.
 - Hmm?
 - Não dá mesmo pra você vir com a gente, filhinha?
 - Não dá.
 - Sei. Olha, o Foguinho tá te mandando um beijão.
 - Um beijão pra ele também.
 - Eu dou. Escuta.
 - Hmm.
 - Quer dizer que você tá bem, não é?
 - Tô.
 - Eu te escrevo, viu?
 - Tá.
 - Quem sabe nas férias do fim do ano você pode ir até lá?
 - Pois é: quem sabe.
 - Você me escreve também, Maria?
 - Escrevo.
 - Te cuida bem, viu?
 - Pode deixar.
 - Tchau, filhinha.
 - Tchau. Ei, Barbuda! Barbuda! Espera, espera!
 - O que foi, Maria, o que foi?
 - É que...escuta... é que... eu me lembrei de tudo, viu? De tudo. E agora...todo dia eu me lembro de novo um pouco. Pra ir acostumando,sabe? ...Barbuda! ...Alô?... Alô?...Barbuda, você tá aí...Alô!!
 - Tô aqui, meu bem.
 - Você ouviu o que eu falei?
 - Ouvi.
 - Ah, bom. Tchau então. Boa viagem.
 - Tchau, Maria. Qualquer hora dessas a gente se encontra.”³⁹³

Maria não relata a Barbuda o conteúdo daquilo que diz ter se lembrado. Portanto, continua nada a ser confirmado no texto narrativo. Há o poder e a força da invenção no imaginário da criança abrindo

³⁹³ NUNES, Lygia Bojunga. Opus Cit., nota 247, p. 139.

possibilidades de ser. Maria diz que a cada dia se lembra um pouco de novo. Sonhos? Lembranças? Imaginação? Virtualidades? Não existem certezas, apenas ambigüidades, que assinalam a modernidade da obra. Desde que acreditemos nos questionamentos propostos, expostos neste item, e de acordo com esta perspectiva de análise crítica; ficamos com as indagações, pois, podemos dizer que com a perda dos pais, Maria tem um enigma diante da vida. E a busca da identidade do sujeito, sabemos que não tem fim, e não responde a grande pergunta em relação ao enigma da vida e da morte que permanece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Feito o levantamento de autores e expostas as suas idéias sobre a modernidade em diálogo, procuramos caminhar em direção à Arte e enveredamos pela literatura. Percorremos a estética literária e os valores de alguns escritores-críticos literários modernos, para que assim, pudéssemos captar os traços recorrentes encontrados no fazer artístico literário dos objetos, as obras de arte literárias modernas, para a formatação de um paradigma por nós denominado *Projeto da Modernidade*. Refletimos sobre a crítica literária atual; fizemos a seleção de obras, e realizamos as respectivas análises-críticas. Para completar os objetivos dessa pesquisa, tentaremos estabelecer uma aproximação, um diálogo entre *Flor de Mel* e *Corda bamba*.

Flor de Mel e *Corda bamba* apresentam a multiplicidade e a diversidade no dialogismo e na polifonia presentes no texto narrativo, através das várias vozes nos diálogos das personagens e nos pontos de vista diferenciados, respectivamente, em relação à Melinda e aos contos de fadas; e a Maria. Sendo que, em *Corda bamba* há a simultaneidade das ações condicionadas pelo tempo e estas preenchidas por espaços virtuais, (a virtualidade como um elemento novo está presente na narrativa) e ações suspensas no próprio discurso narrativo. Há um recuo no tempo, na consciência de Maria em seus sonhos, mas há também a interrupção, o corte da cena narrativa, em uma suspensão do tempo/espço paralelo e adjacente; fragmentando a narrativa que não segue uma linear seqüência cronológica e espacial. Assim como acontece em *Flor de Mel*, onde há cenas e sumários intercalados, e um recuo no tempo da narrativa em 'flash back'. A invenção está em *Corda bamba* na potencialidade do imaginário, no realismo maravilhoso, na linguagem oral e nos traços de modernidade encontrados nos elementos da narrativa, como o narrador, a personagem e os outros; e também na maneira como é construído o texto; caracterizando assim, a própria referência do estético na obra. Em *Flor de Mel* o conto de fadas sobre o paradeiro da mãe de Melinda, como sendo Rainha das Dioneias, inventado pela avó Rosário, faz do imaginário da obra a sua própria referência. Assim como, da seleção e combinação de elementos dentro

da frase, surge uma prosa-poética em muitos momentos da narrativa, que juntamente com os traços de modernidade do narrador, fazem referência ao estético na obra. O desenvolvimento da técnica na construção da narrativa através da linguagem que des/vela significados faz com que o leitor/receptor de *Corda bamba* tenha uma participação ativa, preenchendo lacunas e passagens do texto, e neste processo está contido a opacidade do discurso literário, na medida em que o leitor faz uma tentativa de decifrar e atribuir sentidos à obra. Assim como ocorre em *Flor de Mel*, pois o leitor preenche lacunas e passagens e aceita os silêncios da narrativa, como: O que ocorreu a mãe de Melinda? Ermelinda é ou não é a mãe de Melinda? Há indícios favoráveis, mas a narrativa não explicita, podendo haver ambigüidade. Dessa forma, o leitor tenta deslindar e atribuir sentidos às obras, sendo várias as direções de leitura, e as possibilidades de interpretação, não havendo uma unidade essencial de sentido a ser revelada. Em *Corda bamba* a ambigüidade está na própria construção da narrativa através/com (d)os sonhos de Maria, que é também inovação, além dos traços de modernidade encontrados nos elementos da narrativa. A narrativa de *Flor de Mel* termina abrindo-se para um novo processo de adaptação de Melinda morando com a família em uma nova casa. Também em *Corda bamba*, Maria projeta o seu futuro, planeja-o com escolhas próprias, nas novas portas ainda vazias que vão surgindo na narrativa. Dessa forma, concluímos que a busca da identidade de Melinda e Maria, continua em processo, sendo portanto, sem fim.

Podemos dizer que, de acordo com a perspectiva literária da análise-crítica a qual depreendemos, as obras apresentam em suas construções, traços de modernidade constatados através da aproximação do paradigma, da análise crítica de seus elementos narrativos, e em seus conteúdos temáticos expostos e trabalhados nas narrativas. Ocorre, porém, que tais parâmetros encontram-se quantitativamente e qualitativamente um pouco mais em *Corda bamba*, o que acentua a modernidade na construção da narrativa de *Lygia Bojunga Nunes*.

Vale, então, ressaltar que, pudemos constatar com essa pesquisa, empreendidas as análises-críticas das obras de literatura para crianças e jovens, que tal material literário, tais textos narrativos, suportam uma leitura analítico-crítica à luz de traços recorrentes e significativos da estética literária moderna, ou seja, o paradigma *PM*, formatado para este estudo. E mais, apresentando os parâmetros do *PPM* investigados em suas narrativas, reafirmam o caráter de Arte que possuem, frente ao panorama da literatura. Não estando as obras de literatura para crianças e jovens, como objetos artísticos literários aquém na técnica e nos valores da modernidade na ficção narrativa da atualidade.

Fazemos a imagem das delicadas Melinda e Maria, ambas na janela, a primeira sentindo-se rejeitada a esperar pela tontinha-do-mar, para que a leve dali, daquele lugar, e pare de uma vez de atrapalhar a vida do pai, enquanto pensa tristemente: Onde está a minha mãe? Nas noites, recebia em seus sonhos a Fada Madrinha, que amainava a sua solidão. A segunda olha para fora em meio ao seu silêncio, quietude e solidão, escapa para o seu mundo particular e pensa: Por que tiraram os meus pais de mim? E assim começa a sua busca pela identidade, o seu mergulho no imaginário. Ambas revelam a condição do indivíduo pós-moderno com o caos em suas perplexidades, dúvidas e indagações, como esta: Por que isso foi acontecer comigo? As personagens defrontam-se com a grande pergunta em relação ao enigma da vida e da morte, na eterna busca pela identidade do sujeito, caracterizando-se como um processo sem fim.

Corda bamba trabalha a invenção e o potencial do imaginário da criança, prima pela técnica de construção do texto narrativo, que através da linguagem oral compõe uma narrativa expressiva no comportamento dos elementos que a constituem, como o processo do ‘contar’ do narrador e o ‘fazer’ da personagem, assim como a participação ativa do leitor; as relações do binômio tempo/espço adjacente e paralelo; também o imaginário e o real, com o realismo maravilhoso da obra. Uma narrativa feita de sonhos, do insólito, que trabalha com o tema da busca da identidade do sujeito, da perda dos

pais para uma criança, da solidão, da incompreensão, tecendo uma crítica ao mundo adulto.

Flor de Mel é uma narrativa que explora os meandros da consciência de uma criança, vivendo sem a mãe, e mais tarde perdendo também a avó. E ainda, as implicações que isso causou a vida da tia, do pai e principalmente da própria Melinda. A técnica da narrativa nos proporciona um narrador e uma personagem juntos no ‘contar’ da narrativa, assim como um leitor participativo no processo de leitura do texto, pois esse não explicita alguns fatos e sugere outros; e o processo de adaptação de Melinda continua ao final da narrativa, assim como a busca da identidade do sujeito.

Desde que aceitemos a perspectiva das análises-críticas realizadas, as reflexões e os questionamentos levantados, chegando mesmo ao critério de seleção do ‘corpus’ teórico-crítico e prático, passando pela captação dos parâmetros elencados do paradigma por nós formatado, evidenciamos a estética literária no projeto da modernidade, foco da pesquisa, nas obras analisadas; através da construção da narrativa, da materialidade do discurso, e da abordagem da diversidade de concretizações desses parâmetros que indiciam um movimento em processo, uma escritura inacabada.

Dessa forma, percorrendo-se os imaginários da linguagem de *Alice Vieira* e *Lygia Bojunga Nunes*, a modernidade em diálogo na literatura para crianças e jovens, podemos, nas considerações finais, abrir “Portas novas” para outros caminhos de acordo com a afirmação de *Eco*, pois:

“O conhecimento que buscamos é ilimitado porque assume a forma de uma contínua interrogação.”³⁹⁴

Assim como a própria modernidade e a vida.

³⁹⁴ ECO, Umberto. Opus Cit., nota 177, p. 122.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento modernista.” In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins Fontes, 1974.

ÁVILA, Affonso (Org.) “Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”. In: *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et al., 3. ed., São Paulo, Hucitec/Unesp, 1993.

_____ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra, 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2. ed., Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 2000.

_____ “O narrador” In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. “O conceito da modernidade em Baudelaire”. In: MUTRAN, M. (Org.). *A Questão da Modernidade*, São Paulo, EDUSP, 1993.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo, Ática, 1989.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo, Editora Ática, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo, Ática, 1987.

_____. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo, EDUSP, 1995.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo, Ática, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

DEWEY, John. “*Tendo uma experiência*.” In: *A arte como experiência*. Trad. Murilo O. R. Paes. Coleção Os pensadores – Vol. XV. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo, Ática, 1985.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

FABRIS, Annateresa (Org.). “*Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro*”. In: *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas/ SP, Mercado de Letras, 1994.

GOMES, José Antônio. *Introdução à obra de Alice Vieira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1988.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. São Paulo, Summus Editorial, 1980.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo*. Rio de Janeiro, Editora Ímago, 1988.

LAPLANTINE, François et TRINDADE, Liana. *O que é imaginário?* São Paulo, Brasiliense, 2003.

LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 2004.

LOPES, Edward. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”. In: BARROS, D. et FIORIN, J. L. (Org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin*, São Paulo, EDUSP, 1999.

LUBBOCK, Percy. *A Técnica da ficção*. São Paulo, Cultrix, 1976.

MENDES, Maria dos Prazeres Santos. *Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil*. São Paulo: PUC/SP, 1994.

NAZARIO, Luiz. “Quadro histórico do modernismo”. In: GUINSBURG, J. et BARBOSA, A.M.(ORG.) *O Pós-modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2005.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 2003.

NUNES, Lygia Bojunga. *Corda bamba*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____ *Os colegas*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____ *Angélica*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____ *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____ *A casa da madrinha*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____ *O Sofá Estampado*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____ *Tchau*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2003.

_____ *O meu amigo pintor*. Rio de Janeiro, José Olympio, 19.ed., 2002.

_____ *Nós três*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____ *Livro - um encontro*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2004.

_____ *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro, Agir, 4. ed., 2002.

_____ *Paisagem*. Rio de Janeiro, Agir, 4.ed., 2002.

_____ *Seis vezes Lucas*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____ *O Abraço*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____ *Feito à Mão*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____ *A Cama*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2005.

_____ *Retratos de Carolina*. Rio de Janeiro, Casa Lygia Bojunga, 2002.

OLIVEIRA, Ieda de. *O Contrato de Comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro, Lucerna, 2003.

PALO, M.J. et D'OLIVEIRA, M. R. *Literatura infantil. Voz de criança*. São Paulo, Ática, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1974.

SALLES, Cecília Almeida. “A forma do conteúdo e o conteúdo da forma.” Pontifícia Universidade Católica(PUC), São Paulo, S/d.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento.” In: ÁVILA, A.(Org.) *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002.

SANTIAGO, Silviano. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método.” In: ÁVILA, Affonso(org.) *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo, Brasiliense, 2006.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo, Cortez e Moraes, 1978.

TODOROV, Tzevtan. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

VALERY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: COSTA, L.C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.

VIEIRA, Alice. *Flor de Mel*. Lisboa, Editorial Caminho, 8. ed., 2004.

_____. *Rosa, minha irmã Rosa*. Lisboa, Editorial Caminho, 18. ed., 2005.

_____ *Paulina ao Piano*. Lisboa, Editorial Caminho, 5. ed., 1999.

_____ *Os olhos de Ana Marta*. Lisboa, Editorial Caminho, 5. ed., 1990.

_____ *Úrsula, a maior*. Lisboa, Editorial Caminho, 6. ed., 2004.

_____ *Viagem à roda de meu nome*. Lisboa, Editorial Caminho, 10. ed., 2006.

WELLEK, René et WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. De José Palla e Carmo, 5. ed., Portugal, Publicações Europa-América, 1971.

YAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1979.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

_____ *A literatura infantil na escola*. São Paulo, Global, 2003.