

LILIANE PEREIRA SOARES DO NASCIMENTO

DESISTÓRIA EM RETALHOS

O Jogo Intertextual na Reescritura do Conto Chapeuzinho Vermelho



1910000999



LILIANE PEREIRA SOARES DO NASCIMENTO

DESISTÓRIA EM RETALHOS

O JOGO INTERTEXTUAL NA REESCRITA DO CONTO *CHAPÉUZINHO VERMELHO*

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da
Literatura).

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Tiekô Yamaguchi Miyazaki



T999/01

São José do Rio Preto
2001



Aos meus alunos, companheiros na travessia da
descoberta do texto literário,
dedico.



Agradeço sinceramente

aos espíritos amigos o auxílio em todos os momentos desse
aprendizado;

aos meus pais a vida e o despertar do estudo;

aos meus filhos a paciência na falta de tempo para brincar;

ao Osvaldo as leituras e apoio;

à Profª. Tieko a orientação e a confiança, já que vim quase do
“estrangeiro”;

à Profª. Kati e ao Prof. Ismael as valiosas sugestões no exame de
qualificação;

aos diretores da Escola Agrotécnica Federal de Colorado do
Oeste-RO a oportunidade de aperfeiçoamento;

ao Prof. Sérgio a simpatia e empenho na finalização desse
processo;

aos funcionários da seção de pós-graduação o atendimento
sempre gentil;

a parentes e amigos os votos de sucesso.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, entrar em crise a sua relação com a linguagem.

Roland Barthes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6	
CAPÍTULO I – REVISITANDO OS CONTOS MARAVILHOSOS		
1. Conceito e Evolução Histórica.....	10	
2. Propp e os Contos Maravilhosos.....	14	
3. A História.....	15	
3.1. Chapeuzinho Vermelho.....	17	
CAPÍTULO II – OS SENTIDOS ENGENDRADOS PELO FAZER DISCURSIVO		
1. Ilusão de Realidade.....	26	
2. Fronteiras Nebulosas: Realidade/ Ficção.....	31	
2.1. Metalepse: Opção Enunciativa.....	35	
2.2. As Funções do Narrador.....	38	
3. A Matéria do Ficcional.....	39	
3.1. O Interdito: Interpretação-Tradução.....	45	
3.2. A Introdução e o Retorno às Origens dos Contos Populares.....	47	
CAPÍTULO III – AS VOZES QUE TECEM O EMARANHADO DISCURSIVO		
1. Seqüências Diegética e Discursiva.....	49	
2. O Labirinto das Vozes.....	53	
3. Nas Pegadas do “Caçador”: Separando os Fios da Teia Discursiva.....	62	
3.1. Desfiando Vozes	72	
3.2. Os Fios da Suspeita na Voz Oficial.....	79	
3.3. A Modalização	84	
3.4. O que Contou Chapeuzinho: um Conto no Romance.....	88	
CAPÍTULO IV – A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL		95
1. Desistência da Moldura Tradicional.....	97	
1.1. As Funções Distorcidas.....	100	
1.2. Desconstruções.....	129	
OBSERVAÇÕES FINAIS.....	134	
BIBLIOGRAFIA.....	138	
Resumo.....	142	
Abstract.....	143	



INTRODUÇÃO

O romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, de Lólio Lourenço de Oliveira, integra a Coleção Jovem Contexto destinada ao público juvenil. A história, publicada em 1983, destaca-se pela intenção narrativa do convencimento de uma verdade que se inicia na revelação da fonte da história: um manuscrito encontrado na Alemanha e publicado depois de traduzido por um juriconsulto. Seu teor é a contraposição de um conto maravilhoso de domínio popular: *Chapeuzinho Vermelho*.

A proposta de o manuscrito conter a história original que gerou o conto infantil se estrutura de maneira complexa, logo nas primeiras páginas do romance, pela palavra plena de ênfase de um editor que afirma a veracidade do manuscrito. Observa-se uma retórica que se utiliza não só do tema do conto *Chapeuzinho Vermelho*, uma menina que desobedece aos conselhos da mãe e é punida, como também faz a opção de apresentar os acontecimentos por meio de uma tessitura que lembra uma colcha de retalhos que amplia e esclarece pontos obscuros, velados pelo conto tradicional. Assim a colcha é tecida por diversas vozes que trazem novas informações e transferem, pouco a pouco, ao leitor o enigma proposto pelo convencimento em favor de uma verdade: o texto divulgado pelo manuscrito é a versão original do conto que se tornou um clássico da literatura infantil. A história, que apresenta ligações com a narrativa policial, despe-se do elemento maravilhoso do conto infantil e veste imagens do mundo real: o crime, o suspense, a dissimulação.

É certo que algumas situações narrativas neste romance envolvem o destinatário de tal maneira que pode desestabilizá-lo ao sentir que aqueles conhecimentos tão bem delimitados para ele, como realidade e ficção, se confundem, atendendo, assim, à intenção narrativa do convencimento de uma verdade. Para o leitor, a alegação de um compromisso com a verdade por um narrador que busca imagens do mundo para persuadir pode gerar a crença naquilo que se lê.

O nosso trabalho procura, então, abordar as formas de convencimento da crença no manuscrito, uma verdade que o romance tenciona instaurar, o que implica no jogo de persuasão com a figura do leitor. Observaremos nesse processo de construção discursiva os problemas ligados à enunciação pela alternância de vozes que conduzem o

discurso, parecendo às vezes esclarecer os fatos e em outras torná-los ambíguos. Abordaremos também os aspectos da intertextualidade, já que o romance se propõe como a versão original de um conto infantil, cuja estrutura é rígida na apresentação e solução dos acontecimentos. Desse modo, os aspectos intertextuais, ou seja, a construção de uma história que retoma um conto infantil, podem manifestar ou não uma reflexão crítica sobre uma “lei”.

O primeiro capítulo *Revisitando os Contos Maravilhosos* é dedicado à síntese de conceitos históricos e teóricos sobre o conto maravilhoso. Essa revisão auxiliará em esclarecimentos sobre a origem e alteração da estrutura de alguns contos maravilhosos ao longo do tempo, como por exemplo, o conto que é a fonte do romance: *Chapeuzinho Vermelho*. Essa revisão é pertinente para as considerações do terceiro capítulo em que abordaremos os aspectos intertextuais da construção do romance a partir do conto maravilhoso. Em seguida, analisaremos o conto *Chapeuzinho Vermelho* que antecede a história do romance, procurando examinar a que propósito se dá a opção de apresentar o conto infantil integral antes da história do romance. Pode estar implícita nessa opção o jogo persuasivo com o destinatário do texto, que antes de correr o risco de apelar para a memória do leitor resolve de antemão apresentar o texto tradicional.

O segundo capítulo *Os Sentidos Engendrados pelo Fazer Discursivo* analisa as primeiras páginas do romance abordando a questão da ilusão realista provocada pela fonte geradora do romance: um manuscrito. Este elemento desencadeador da história é também recurso para a reflexão em nível teórico sobre a matéria da composição ficcional. O fazer narrativo discute o fazer do discurso ficcional não só com a utilização dos recursos de linguagem, como também da exploração do conhecimento de mundo do destinatário do texto, recursos empregados para o convencimento da verdade que a narrativa prega.

Nesse capítulo abordaremos também a apresentação do nível gráfico dessas páginas que, ancoradas na realidade, adequam a disposição gráfica aos propósitos do discurso do narrador, situação que se deve à complexidade da alternância de vozes e à ênfase na ilusão de realidade.

O terceiro capítulo *As Vozes que Tecem o Emaranhado Discursivo* examina o fazer discursivo de *A Desistória*, no qual se evidencia uma profusão de vozes que se entrecruzam em formas discursivas variadas numa revelação de pontos de vista diversos sobre o assunto principal: a morte da avó de Chapeuzinho Vermelho. Esse fato

é fundamental, já que a morte e o suspense criados em torno de um suspeito são indícios de que o discurso de *A Desistória*, além de ter ligações com a estrutura do conto maravilhoso, também apresenta laços com a estrutura da narrativa policial. O fazer discursivo de *A Desistória* permite essa suposição, pois parece trilhar os caminhos da composição através do recurso à redundância das informações pelos vários narradores, gerando a cada fala e forma narrativa um suspense em torno do enigma: o responsável pela morte da avó.

A questão do jogo de vozes envolve uma voz que é responsável pela escritura do manuscrito e que durante as anotações se manifesta em interrupções explicativas sobre este ou aquele fato. Acresce ainda uma outra voz, a do tradutor, que faz interrupções no discurso do autor do manuscrito, tecendo comentários antes do início de alguns capítulos. Esse embaralhamento parece gerar uma certa confusão sobre a autoria e responsabilidade do texto, já que o autor do manuscrito, em certas passagens, apresenta-se também como personagem durante a investigação, sendo portanto um personagem-narrador-escritor.

O quarto capítulo *Intertextualidade* propõe uma análise mais específica entre os dois textos que compõem a proposta discursiva do romance: *A História*, que se refere ao conto maravilhoso *Chapeuzinho Vermelho*, e *A Desistória* que conta a tradição com transformações. Buscaremos nessa inter-relação o trabalho de assimilação e transformação do texto-fonte, o conto infantil, e outros possíveis textos que se relacionam direta ou indiretamente na construção de *A Desistória*.

O romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* suscita a nosso ver duas reflexões: a construção do texto volta-se para um fazer transformador que toma como ponto de partida um conto infantil, propondo a história do romance como a verdadeira que deu origem ao conto infantil; e o percurso desse fazer discursivo apoia-se em elementos que estruturam a narrativa policial. O entrelaçamento dessas duas molduras - que ora parecem resgatar a tradição, ora denegá-la, atualizando-as e transformando-as com o apoio da verossimilhança -, empurra o destinatário para um jogo de desvendamento e espera. O desvendamento advém das várias vozes que se explicitam; e a espera, da estrutura articulada pelas mesmas vozes, na revelação do culpado pelo crime. Parece-nos que o jogo estimula o destinatário a chegar a um resultado concordante com seu mundo de expectativas, delineado pela leitura inicial do conto infantil: a de que o culpado será identificado e punido tal qual ocorre no conto: o

lobo é morto e o final feliz prevalece. Esse desfecho se assemelha à narrativa policial, em que o autor do crime é sempre identificado após intenso suspense.

Optamos por uma análise que vai desvendando nesse fazer discursivo o entrelaçamento de vozes da tradição e da transformação do texto-fonte em situações que se ancoram no efeito de real e revelam o questionamento do fazer discursivo em suas várias possibilidades de criação de uma verdade para o texto literário.



I – REVISITANDO OS CONTOS MARAVILHOSOS

1. Conceito e Evolução Histórica

Esse estudo inicia-se com um breve levantamento de dados sobre o conto maravilhoso com o objetivo de apontar os aspectos de criação e transformação dessas histórias populares. Um segundo objetivo é verificar em que medida o romance em estudo se relaciona com o conto infantil e suas transformações no decorrer do tempo.

A palavra *conto*, usada havia muito tempo, foi determinada como forma literária no momento em que os Irmãos Grimm deram o título de *Contos para crianças e família* a uma coletânea de narrativas compiladas por eles. A partir daí, o termo unificou a base das próximas coletâneas de narrativas. Numa definição circular, a palavra conto, em alto-alemão “Märchen”, significa lenda, fábula; como diminutivo de Märe, tem o sentido de narrativa tradicional; e, em sentido depreciativo, designa uma história curta que se propaga sem que se saiba se é verídica. (Jolles, 1976, p.181).

O conto reúne duas tendências da natureza humana: a que anseia pelo maravilhoso e a que busca o verdadeiro e natural (Jolles, 1976, p.193). Por isso os contos estão em todos os lugares. Nasceu com os relatos de fatos impressionantes e com o tempo abandonou o acontecimento real e apegou-se ao maravilhoso.

O “maravilhoso” dos contos de fadas e dos contos maravilhosos pode ser definido como o elemento sobrenatural que aparece nessas narrativas e é aceito tanto pelos personagens quanto pelo leitor sem surpresa deles, porque o elemento sobrenatural faz parte da natureza desse tipo de narrativa.

O sobrenatural nos contos caracteriza-se pela presença de seres como fadas, objetos mágicos como a varinha de condão, ou ainda acontecimentos que transgridem as leis da física e da natureza, como animais que falam, ressurreição ou transformações de seres. O leitor diante de acontecimentos dessa natureza não questiona, “pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra” (Todorov, 1970, p. 151).

Entre as narrativas dotadas de elemento sobrenatural estão os contos de fadas por apresentarem a intervenção de fadas no desenrolar dos acontecimentos, e os

contos maravilhosos pela presença do fato incomum. A função do elemento sobrenatural é restabelecer o equilíbrio do movimento próprio às narrativas dessa natureza. Para Todorov, as narrativas desse gênero possuem um movimento entre dois equilíbrios “semelhantes mas não idênticos” (1970, p.162); ou seja, a narrativa inicia-se de um ponto estável e com o desenrolar dos acontecimentos ocorre o desequilíbrio que logo é restabelecido. A volta ao ponto de equilíbrio implica uma modificação da personagem, que, após vivenciar o desequilíbrio, encontra-se amadurecida. O elemento maravilhoso ocorre justamente para restabelecer a ordem de equilíbrio da narrativa.

Os contos de fadas e os contos maravilhosos remetem às histórias que fazem parte da tradição oral popular; algumas eram resultado do violento convívio entre os homens. Muitas delas venciam grandes distâncias e sofriam alterações ao serem divulgadas.

No mundo ocidental, com a queda do Império Romano, as invasões bárbaras impregnam as terras e as mentes dos homens de mortes, brutalidades e fome; conseqüentemente impregnam também as narrativas “maravilhosas”. O tempo e a evolução do trato entre os homens abrandam a violência que adquire novas conotações. Parte dessas mudanças histórico-sociais influi em algumas narrativas populares, como podemos observar nas alterações que ocorrem na narrativa maravilhosa *Chapeuzinho Vermelho*, que, após percorrer os caminhos da tradição oral, é registrada por Charles Perrault em *Contos da Mãe Gansa* em 1697 (Coelho, 1991, p.33-4). Nessa versão, o lobo, representante dos conquistadores violentos, devora a avó e a neta, e não é punido. Elemento masculino, seduz e persuade o elemento feminino. No século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm remodelam o enredo, filtrando a violência que poderia ferir os valores da sociedade burguesa. Agora, na versão dos Grimm, a avó e a neta são salvas por um caçador; e o lobo morre após lhe encherem a barriga de pedras.

Há de se salientar que tanto Perrault como os Grimm burilaram as histórias dos camponeses, os verdadeiros autores desses contos, ilustres desconhecidos que se perderam no tempo. Suas histórias falavam abertamente de assuntos que depois se tornaram tabus. O que se explorava na história de Chapeuzinho era a violência e o sexo, assuntos sem censura entre os camponeses que viviam em época de miséria econômica e social. Segundo o historiador Robert Darnton, “mais da metade das trinta e cinco versões registradas de Chapeuzinho Vermelho” (1997, p.33) termina como a versão contada antes das alterações dos Grimm, ou seja, com o lobo devorando a



menina. O historiador salienta ainda que o bom comportamento não determina o sucesso, ao contrário da versão alemã; é o “espírito francês” que predomina nas várias versões do Chapeuzinho Vermelho em que prevalece o pensamento de que a vida é difícil e o ideal é não se iludir com o próximo.

Podemos notar que uma das realidades ou o modo de encarar a realidade entre o homens foi transferindo-se para as histórias populares. A necessidade de cada época fez com que ocorressem alterações nas histórias ou que estas fossem valorizadas. Exemplo é o conto folclórico alemão, redescoberto e estudado numa época em que um movimento nacionalista popular invadiu a Alemanha, graças à ocupação francesa liderada por Napoleão (Coelho, 1991, p.142). É nessa época que os irmãos Grimm pesquisam a literatura popular entre contos maravilhosos e lendas.

Como já foi mencionado, os contos maravilhosos não apresentam fadas em suas histórias; no lugar delas conta-se com um elemento incomum, como a presença de animais falantes ou objetos mágicos. As histórias geralmente são propensas à universalidade, falando de abandono, fome, desobediência, pais, mães e madrastas que podem ser qualquer um. Os personagens não são nomeados, e sua identificação é feita por nomes gerais ou descritivos: pai, caçador, Chapeuzinho Vermelho. Uma característica essencial dos contos maravilhosos é o surgimento de uma dificuldade que deverá ser solucionada pelo herói. Entre outras, está a da adequação à transmissão oral e à não especificação do ano e local dos acontecimentos; em geral o *Era uma vez ...* predomina como apresentação da situação introdutória das histórias.

Os contos maravilhosos e os contos de fadas vão ser estudados no século XX como a expressão simbólica de um significado - “algo que representa outra coisa” -, por conterem recordações do passado (Fromm, 1962, p.141). Segundo o psicanalista Fromm, em sua análise de uma das versões do conto Chapeuzinho Vermelho, o simbolismo em torno do conto configura-se na passagem da idade infantil da menina para a adulta, em que se dá a descoberta do sexo. Por isso Chapeuzinho é advertida contra os perigos do sexo, ao ser aconselhada para não se desviar do caminho; a desobediência aos conselhos da mãe resulta em punição. Para este mesmo autor, nessa versão, o lobo morto e ridicularizado ao ter seu ventre preenchido de pedras pela mão de Chapeuzinho, significa uma vingança: “morto por pedras, o símbolo da esterilidade, que é uma zombaria de sua usurpação do papel da mulher grávida” (Fromm, 1962, 172).

Trata-se do conflito macho/fêmea em que as mulheres que detestam homens são vitoriosas.

Na versão dos Grimm, Chapeuzinho recebe atributos como boa, carinhosa, meiga, características adequadas “aos bons costumes” da educação burguesa. O final da história, com a morte do lobo, é um convite à esperança, à solução dos problemas que a vida apresenta, conforme interpretação do psicólogo infantil, austríaco, Bruno Bettelheim (1990). Para ele, a tarefa mais importante na criação de uma criança é ajudá-la a encontrar um significado para a vida; e a esperança no futuro é fundamental para sustentar o ser humano nas adversidades da vida. Achar um significado para a vida está a cargo da educação dada pelos pais e pela literatura. Assim, o texto destinado à criança deve estimulá-la a lidar com seus problemas interiores e ajudá-la a desenvolver suas emoções; para tanto, o texto, além de apresentar uma dificuldade na história, deve também sugerir soluções.

Em sua interpretação, as histórias que atendem às necessidades psicológicas da criança são os contos de fadas ou os contos maravilhosos, por apresentarem uma mensagem de esperança. Simbolizam as dificuldades que sempre existirão na vida, pois elas fazem parte da existência humana. No entanto, acrescentam que o importante é não se amedrontar, dominar os obstáculos e sair-se vitorioso.

Na análise de Bettelheim, os contos de fadas apresentam problemas angustiantes, como a morte do pai ou da mãe, colocados de forma breve e simplificada. O mal e o bem são incorporados aos personagens de forma polarizada, não há o meio-termo, ou seja, não há ambivalência no comportamento dos personagens. Esse aspecto faz a criança identificar-se e sentir-se atraída pelo herói em sua luta, sofrendo e triunfando com ele.

A satisfação na vitória do herói preenche o sentimento de injustiça. Se, por exemplo, o conto apresenta uma situação em que nosso sentimento de justiça foi perturbado, a série de acontecimentos que vêm em seguida preenche nossa inquietação, fazendo com que tudo volte ao equilíbrio. Essa é justamente a forma do conto, uma “disposição mental” que produz dois efeitos: “a forma em que o trágico é, ao mesmo tempo, proposto e abolido.” (Jolles, 1976, p.201).

Se a versão dos Grimm apresenta tantas características que favorecem à maturidade das emoções da criança, o mesmo não se pode dizer da versão anterior à deles. Fruto de um outro olhar, o conto de Perrault resulta num final diferente, em que

se divulga a imagem que os bárbaros tinham da mulher: aquela que engana e mente. Nessa versão não há espaço para a piedade nem a esperança: avó e neta morrem porque a última não seguiu os conselhos da mãe. Deixou o caminho certo e deu atenção a estranhos. Enfatiza-se, assim, a obediência para evitar a sedução amorosa.

2. Propp e os Contos Maravilhosos

Anterior às análises psicanalíticas dos contos maravilhosos encontra-se o *Morfologia do Conto*, 1928, de Vladimir Propp. O formalista russo analisa a estrutura dos contos folclóricos, buscando identificar em seu “corpus” de pesquisa uma unidade mínima invariante. Para o teórico a ação dos personagens, que apresenta importância de causa e efeito no desenrolar da intriga, corresponde à unidade narrativa mínima, a qual denominou função (Propp, 1983, p.17). Observou também que a ação do personagem não depende dele, é parte integrante dos acontecimentos da narrativa. Pode-se mudar nomes e atributos de um personagem, porém as ações ou funções são constantes, “são as partes constitutivas fundamentais do conto” (Propp, 1993, p.60).

Com essa definição, o teórico russo identificou nos contos pesquisados trinta e uma funções em ordem rígida de sucessão – embora nem todas as funções apareçam em todos os contos -, que se desencadeiam a partir da “situação inicial”. Esta pode ser caracterizada pela apresentação de alguns personagens e do espaço onde se desenrolará a história.

Cada função, designada por um substantivo, recebeu uma breve descrição da ação que a representa. Resumidamente são estas as funções:

- Afastamento: um dos membros da família afasta-se de casa para trabalhar, ir à guerra, fazer uma visita, etc.;
- Interdição: função provocada pelo afastamento; trata-se de uma proibição ao herói;
- Transgressão: a interdição é violada pelo personagem;
- Interrogação: o agressor tenta obter informações para pôr em prática seu plano;
- Informação: respostas da vítima ao agressor;

- Engano: o agressor engana a vítima;
- Cumplicidade: a vítima deixa-se enganar e ajuda, sem o saber, o agressor;
- Malfeitoria: o agressor causa danos a um dos membros da família ou ao herói;
- Mediação: a notícia da malfeitoria espalha-se, o herói parte em socorro, ou recebe ajuda;
- Início da Ação Contrária: o herói decide agir para reparar a maldade cometida;
- Partida: o herói deixa a casa;
- Combate: o herói e o agressor defrontam-se;
- Vitória: o agressor é vencido;
- Reparação: o herói repara a malfeitoria inicial;
- Chegada incógnita: o herói chega incógnito a sua casa;
- Punição: o falso herói é punido;
- Casamento: o herói casa-se com a princesa e sobe ao trono.

O aspecto fundamental nesse esquema de funções é a execução de uma tarefa pelo herói que, recebendo ou não ajuda, sai vencedor.

Diante dessas breves informações levantadas nos tópicos 1 e 2 sobre o conto maravilhoso faremos uma leitura das páginas iniciais do romance, nas quais encontra-se o conto *Chapeuzinho Vermelho*.

3. A História

Ao iniciar a leitura de *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, o leitor se depara com o subtítulo *A História* numa página que poderia continuar em branco após o título, mas isso não acontece. O espaço inferior da página é ocupado por uma nota de rodapé onde se especifica que a tradução é assinada por Lólio Lourenço de Oliveira e Ilse K. L. de Oliveira, conforme indicação na página 7 do livro.

Questiona-se sobre o efeito de sentido emanado da escolha desse procedimento pelo tradutor. O subtítulo, *A História*, é genérico e faz indagações sobre a que história se refere este tradutor. Ao mesmo tempo, conota uma certa importância

porque o significado de história veicula a circulação cultural de narração de fatos da humanidade, ou ainda, pode tratar-se de narrativa tradicional, conhecida.

O desvendamento deste enigma acerca do subtítulo se inicia quando o destinatário chega à página seguinte e encontra nela um outro título: *Chapeuzinho Vermelho*, Irmãos Grimm. Após essa nova informação, dada como se fosse pelo editor, pode-se dizer que o destinatário do texto tem condições de tecer algumas conclusões sobre o subtítulo da página anterior. Lembrar-se-á da tradição dos contos maravilhosos destinados às crianças. É nesse momento que se concretiza o contrato entre enunciador e destinatário do texto. O contrato funda-se na leitura do segundo título, *Chapeuzinho Vermelho*, um conto dentro de outro texto cujo título é *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, fazendo o leitor acreditar que está diante de uma história não verdadeira, pois se trata de um conto infantil comprovado pelo protocolo temporal que inicia a narrativa: *Era uma vez....*. Aliado a esse aspecto, sabe-se que o conto é difundido culturalmente entre gerações, o que torna possível a ligação com o subtítulo anterior *A História*, dada a importância perpetuada pela tradição. Pressupõe-se, também, pelo fato de tratar-se de um conto maravilhoso, que algo irá desestabilizar as relações afetivas no conto, mas no final tudo será solucionado.

Este primeiro capítulo intitulado *A História*, embora faça parte do projeto estético do romance, não faz parte do corpo ficcional da história. Não trata da *Desistória*. Este embaralhamento será explicado a seguir.

A sequência discursiva de *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* apresenta quatro narrativas, sendo que a primeira delas, o conto *Chapeuzinho Vermelho*, encontra-se desmembrado das outras três seguintes:

A Desistória de Chapeuzinho Vermelho

A História

A Desistória

-----/-----/-----/-----
 Chapeuzinho Vermelho 3ª Narrativa 2ª Narrativa 1ª Narrativa

A sequência discursiva adotou como estratégia a apresentação em primeira instância do conto *Chapeuzinho Vermelho*. O conto nessa posição estabelece uma proposta de leitura em que o leitor é um elo fundamental para o desvendamento do enigma a que se propõe a construção estética da história que virá a seguir. O leitor certamente entrará na história seguinte, lembrando-se dos acontecimentos do primeiro texto, o que lhe possibilitará comparações e suposições. É isto o que interessa ao enunciador, trazer para a lembrança daquele que entra em contato com o texto uma temática já antiga, com a intenção de prepará-lo, como se houvesse um vazio ou a falta de informação essencial, para o texto seguinte. Predispõe o leitor para continuar a leitura da próxima história.

Vejamos, então, a história tradicional, considerando dentre as trinta e uma funções identificadas por Propp aquelas que estruturam o conto *Chapeuzinho Vermelho*: afastamento, interdição, transgressão, interrogação, informação, engano, cumplicidade, malfeitoria, mediação, vitória (o agressor é vencido) e reparação da malfeitoria.

3.1. *Chapeuzinho Vermelho*

atire conto dos
irmãos

A versão de *Chapeuzinho Vermelho* fixada pelos irmãos Grimm é contada por um narrador que procura manter-se distanciado dos acontecimentos e personagens. Relata o que já sabe. Apesar de tentar manter-se distanciado dos fatos, percebe-se que o narrador conhece bem a personagem Chapeuzinho, visto que a descreve como sendo uma menina “muito meiga de quem todos gostavam, assim que a conheciam.”. A apresentação da garota como uma pessoa tão querida é salientada pelo adjetivo “meiga” e ainda intensificado pelo advérbio “muito”: índice que revela tratar-se de pessoa sociável e bem-humorada, valores que o destinador considera como positivos dentro da comunidade de que compartilha.

À caracterização da personagem feminina o narrador dedica o primeiro parágrafo da história, onde, para qualificar e caracterizar personagens e ações, recorre a advérbios intensificadores:

Era uma vez uma garotinha *muito* meiga Mas quem *mais* gostava dela era *mesmo* sua avó, que não sabia *mais* o que fazer por ela ... deu-lhe de presente um capuz vermelho que ficou *tão* bem, que ela nunca *mais* deixou de usar (Oliveira, 1996, 9)*

Os advérbios intensificam as qualidades da personagem e também as ligações sentimentais entre avó e neta. Dentro do universo dos personagens que rodeiam a menina, a avó era “mesmo” a que mais gostava dela. “Mesmo”, nessa passagem, tanto aumenta o valor da carga afetiva, quanto exclui o amor em dose maior dos outros personagens, pois a palavra, que significa exatidão, precisa o valor afetivo da avó como o daquela que mais se destaca nesse universo de relações humanas.

O primeiro parágrafo do conto instaura a “situação inicial” (Propp, 1992,p.66). Nele, além da intensificação das qualidades e ligações sentimentais entre avó e neta, destaca-se, ainda, o elemento do vestuário que distinguirá a menina dentro do universo dos personagens dos contos maravilhosos: “Certa vez, deu-lhe de presente um *capuz de veludo vermelho que ficou tão bem, que ela nunca mais deixou de usar ...*”. Chapeuzinho é marcada com esses mecanismos de identificação. E é assim que o narrador apresenta a situação narrativa: uma garotinha adorada pela avó e que, após ganhar um capuz vermelho, recebe a alcunha de Chapeuzinho Vermelho. Esse narrador, ao usar os intensificadores, realça a ligação amorosa entre avó e neta, sugerindo um amor maior que o da mãe. Essa relação amorosa entre avó e neta o psicólogo Bruno Bettelheim (1990,p.209) interpreta como a abdicação da mulher mais velha de seus atrativos para os homens, transferindo-os para a neta com o uso de capa vermelha. Ressalta o autor nessa interpretação a significação da cor vermelha, ligada às “emoções violentas, incluindo as sexuais”. Esse procedimento de caracterização possibilita a impressão de verossimilhança: uma menina doce e educada, amada pela avó, mas próxima de um perigo.

A educação, a obediência e as boas maneiras também são ressaltadas para o convívio social. No início do conto, a mãe de Chapeuzinho dá-lhe uma incumbência e um conselho: “Aqui está um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho para levar para a vovó ... tenha juízo e não se afaste do caminho”; ou ainda: “quando entrar na casa dela, não se esqueça: primeiro diga-lhe bom dia, e não comece logo a xeretar

* O grifo em itálico é meu.



por todo canto.”. Na análise psicanalítica de Bruno Bettelheim, a mãe “está ciente das inclinações de Chapeuzinho para desviar-se do caminho conhecido e espiar pelos cantos para descobrir os segredos dos adultos” (1970,p.207). A incumbência e o conselho caracterizam a primeira e segunda funções do conto maravilhoso, segundo Propp. A primeira, a do “afastamento” para a realização de uma tarefa, vai permitir que a personagem principal se encontre diante do perigo; com isso o conselho da mãe marca a segunda função, a da “interdição”.

Xeretar na casa dos outros, principalmente dos avós, é uma coisa certa entre crianças curiosas, por isso a mãe zelosa do comportamento da filha dá-lhe conselhos de boa educação. E a menina assim pretende ser, pois quando encontra o lobo é tão educada quanto ele. O narrador afasta-se da cena do encontro, deixando que os personagens se aproximem do leitor e se revelem. Chapeuzinho mostra-se educada, justificando suas qualidades ressaltadas anteriormente, e o lobo vai mostrando-se um “xereta”. Representa um adulto com segundas intenções, ao abordá-la fazendo tantas perguntas:

- Desejo-lhe um bom dia, Chapeuzinho Vermelho! – disse o lobo.
- Muito obrigada, lobo!
- Aonde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?
- À casa da vovó.
- O que está levando nessa cesta? (Oliveira, 1996,9-10)

O narrador introduz o personagem lobo nesta passagem da história; e o leitor, investido do conhecimento que tem das criaturas, apreende o perigo que está por acontecer quando o novo personagem introduzido passa pelo crivo da percepção física que o leitor tem do animal (Candido, 1992, p.55). A apreensão é confirmada logo a seguir quando o narrador deixa explícito o pensamento do lobo:

O lobo pensou consigo mesmo: “Esta coisinha nova e tenra, isto sim é um bom bocado; vai ser mais gostosa do que a velha! Você precisa andar depressa, para poder pegar as duas”. Andou durante algum tempo ... ” (p.10)

Não há para o leitor contradição entre a percepção física - animal, ferocidade - e o comportamento espiritual - intenção de devorar - *deste lobo nesta* história. O deslocamento da primeira pessoa para a segunda pessoa do singular, “você”, mostra o desdobramento do personagem em duas instâncias de enunciação. Trata-se do lobo falando com ele mesmo e compartilhando com o enunciatário o seu outro “eu,” a sua intenção. O seu outro “eu” dá-lhe um conselho, um “mau” conselho.

O outro “eu”, que se posiciona como uma voz superior dentro do lobo, talvez o seu instinto, carrega o estigma semântico da palavra lobo: selvageria, “força mal contida”, devorador, “espírito das florestas”, ferocidade (Chevalier, 1993, p.556): imagens construídas pela tradição. É essa voz que dá abertura para o ato ilícito e dissimula o ato mau do lobo, como se este não agisse por conta própria, mas impulsionado pela cristalização do conhecimento popular. Tal desdobramento: “Você precisa andar depressa ...”, caracterizado pela troca do “eu” pelo “você”, revela o saber do lobo. Ele se conhece, sabe de seu instinto, sabe que o ato que pretende praticar é ilícito, revela isso ao leitor, porém a expressão “Você precisa...” dissimula a responsabilidade do ato numa apresentação irônica da situação. O lobo sabe como é, no entanto, atribui a outro a causa de sua ação.

Outro dado importante é a preparação que se faz ao leitor da introdução do elemento maravilhoso na história, de maneira a aceitá-lo. O narrador conta-nos: “*Mal Chapeuzinho Vermelho entrou na floresta, o lobo veio a seu encontro.*” Um lobo, que já está à espera de alguém e vai a seu encontro como um ser racional, é a porta de entrada para os outros acontecimentos que não parecerão estranhos.

Ao encontrarem-se, o lobo não desperta temor na menina, sentimento em contraponto com o do leitor, cuja capacidade de percepção física do animal já entrou em alerta. Por isso o narrador apressa-se em dar a informação de que ela não sabia que aquele era um animal feroz e, assim sendo, não poderia fazer a ligação do aspecto físico ao seu comportamento. Esta passagem revela também que o narrador conhece o passado de Chapeuzinho e a caracteriza como uma garotinha ingênua. Não faz parte do saber transmitido à menina o que é o lobo.

Ingenuamente a menina responde à pergunta do lobo, explicando-lhe onde mora a avó:

—Chapeuzinho, onde mora sua avó?

— A casa dela é mais para dentro da floresta, a um quarto de hora daqui, sob três grandes carvalhos. Mais para baixo, está aquela fileira de nogueiras, *como você já deve saber* – disse Chapeuzinho Vermelho. (p.10)*

O que se destaca nessa passagem, além do fato de a menina explicar onde mora a avó, é a afirmação “como você já deve saber”, o que pode indicar um conhecimento prévio do lobo do caminho a ser seguido; talvez por ser um animal da floresta e conhecer bem o espaço em que habita. Assim a menina pode supor que ele já conheça o caminho por onde se chegaria à casa da avó. O verbo “deve” no presente indica uma afirmação do conhecimento sobre o local e o “já” reforça que a informação transmitida ao lobo não é nenhuma novidade para ele. O “já” está ligado ao tempo de conhecimento anterior à informação dada pela menina, ou, também, pode indicar uma expressão que a alivia da responsabilidade de ter indicado a casa da avó ao lobo, pois esta ação, segundo a interpretação psicanalítica, trata do desejo de vencer no sexo, livrando-se de um competidor mais experiente que nesse caso é a avó. Por outro ângulo, a informação dada pode conotar que a menina esteja dizendo que a avó é mais experiente que ela e poderá lidar com o lobo.

Falar com o lobo, ser interrogada por ele e fornecer-lhe informações configuram as funções de transgressão, interrogação e informação na análise proppiana, favorecendo a ação nefasta do vilão.

Após as informações dadas ao lobo sobre a localização da casa da avó, a personagem feminina, apesar dos esforços da mãe, escuta os conselhos do lobo; para ele a floresta é divertida, mostrando a menina o que ela estava perdendo: “Você anda tão direitinho, como se estivesse indo para a escola e, no entanto, aqui na floresta é tão divertido.”. Nesse parágrafo, marcado pela fala direta do lobo, os advérbios intensificadores têm a função de ampliar a beleza do espaço para distrair Chapeuzinho: “Os pássaros cantam *tão* bonito ... aqui na floresta é *tão* divertido.” E é justamente depois dos conselhos do lobo que a menina passa a enxergar o outro lado da floresta. Seu olhar agora é de quem percebe a natureza e passa, como o lobo, a ver com intensificadores e adjetivos: “Chapeuzinho Vermelho *abriu bem os olhos* ... estava tudo *tão* cheio de flores *tão* belas...”. O lobo, sujeito do fazer persuasivo, estabelece no

* O grifo em itálico é meu.



discurso da manipulação por meio da sedução o contrato do fazer crer nos valores que prega. A menina deixa-se manipular, aceitando o contrato e rompendo o outro, o da interdição.

Nesta passagem o lobo é a chave que desperta a menina para outras dimensões da vida. E o faz com sutileza: “Acho que você nem está ouvindo como os pássaros cantam tão bonito.”. O emprego da palavra “acho” admite a possibilidade do ouvir, como também do não ouvir o canto, uma estratégia para induzir a personagem a uma mudança de atitude sem responsabilizar-se por tal. A mudança ocorre, o destinatário aceita o jogo persuasivo, possibilitando que se libertem seus desejos trancafiados pelas regras e medos sociais. O olho aberto da menina só agora vê a natureza e apraz-se com ela e, assim, usufruindo do espaço, colhendo flores para a avó, distrai-se enquanto o lobo corre para a casa de sua avó. O lobo na figura do agressor engana a sua vítima, porém ela também se deixa enganar ao ser convencida pelo lobo e distrair-se. Estamos diante das funções de engano e cumplicidade, que possibilitarão a próxima ação, a da malfeitoria.

O lobo na casa da avó de Chapeuzinho é todo ação, pensa e executa com a presteza de quem conhece e sabe o que faz, revelando sua experiência:

-gira a tramela

-vai direto para a cama da avó

-devora-a

-veste as roupas dela

-deita-se

-cerre o cortinado.

Não há diálogo com a avó, comprovado pelo contar do narrador: “e, sem dizer palavra, foi direto para a cama da avó e a devorou.” (p.10), pois o interessante para esta história é apresentar um discurso com mais detalhes quando as ações e atenções se referem à Chapeuzinho. O maior interesse está em enganá-la para que se distraia e dessa maneira crie um “clima” antes de devorá-la. E assim, Chapeuzinho, depois de colher muitas flores, retoma o caminho da casa da avó e espanta-se ao encontrar a porta aberta e achar “tudo tão estranho” na sala. Este “tudo tão estranho” não é especificado em relação ao espaço, há uma elipse sobre o que é visto por Chapeuzinho e não é informado ao leitor. Como esse sabe do lobo, deduz que sejam

coisas espalhadas, ou fora do lugar costumeiro; ou ainda uma simples intuição de algo errado no “ar”. Chapeuzinho sente medo, mas revela que mesmo assim gosta muito de estar ali. O espaço, a casa da avó, é conhecido e indica proteção; o estranhamento por parte da menina revela que a proteção pode deixar de existir. Ocorre uma modificação em um estado julgado permanente, o espaço que protege: passa a existir neste âmbito da percepção do espaço físico a ambivalência das coisas.

A cena do encontro dos dois, lobo e menina, na casa da avó, é apresentada em discurso direto, permitindo a teatralização do ato de contar:

—Bom dia – ela disse, mas não recebeu resposta. Dirigiu-se, então, para a cama e abriu o cortinado. Lá estava a avó com a touca cobrindo a rosto, e *parecendo* muito estranha.*

—Credo, vovó que orelhas tão grandes você tem!

—É para poder ouvir você melhor.

—Credo, vovó, que orelhas tão grandes você tem!

—É para poder ouvir você melhor.

—Credo, vovó, que olhos tão grandes você tem!

—É para poder ver você melhor.

—Credo, vovó, que mãos tão grandes você tem!

—É para poder pegar você melhor. ... (11)

Observa-se que antes do diálogo o narrador focaliza a avó através da visão de Chapeuzinho: “... a avó com a touca ..., e *parecendo* muito estranha.”. É só para a menina que a avó está parecendo estranha, pois o narrador já sabe do acontecido e também o leitor, que acompanhou o ato de devorar. Narrador e leitor já sabem que se trata do lobo disfarçado, e aquele conta o estranhamento de Chapeuzinho: a personagem não descobre o engodo e dá asas à sua curiosidade no intuito de descobrir o que há de estranho. Já que o leitor sabe mais que a personagem, o que importa é a expectativa que se cria em torno da reação dela, e essa situação é intensificada com o afastamento do narrador, que cede lugar à cena na qual lobo e menina travam um diálogo de descoberta e encobrimento: a menina tenta descobrir o porquê de seu estranhamento e o lobo dissimula, adiando a descoberta.

No confronto entre o conhecido e o desconhecido a imagem da avó é desestabilizada, revelando que as aparências nem sempre são iguais ao ser, por isso a

* O grifo em *itálico* é meu.



necessidade de aprender a ler o mundo. Ao final do diálogo o narrador retoma o contar e finaliza a cena com o lobo devorando a menina. A mudança da cena dialogada, mostrada, para a cena contada, permite que o narrador manifeste um certo envolvimento afetivo com a personagem ao adjetivá-la pela ação sofrida: “engoliu a *pobre* Chapeuzinho Vermelho”. No entanto, quando a ação de devorar relacionava-se à avó não há qualquer comentário de reprovação ou tristeza pela senhora, mas para Chapeuzinho o narrador se posiciona com uma certa predileção, talvez pela ingenuidade da menina, fruto da tenra idade, ou dos mimos recebidos.

Como se trata de uma versão dos Grimm, logo em seguida aparece o caçador que diante da casa da senhora se aconselha: “... Você deve ir ver se ela está precisando de alguma coisa”. E, como na passagem anterior referente ao lobo, o “eu” do caçador se distancia, criando um outro “eu” na segunda pessoa, o “você”, que distanciado o aconselha. É esse desdobramento das instâncias que salva as duas mulheres. Nesta situação ocorreu um bom conselho da segunda pessoa, porque o caçador, também no saber popular, representa a proteção, o socorro, o único capaz de eliminar o animal e sua ferocidade.

O caçador assim que vê o lobo deitado exclama: “—Ah, *velho malandro* — disse ele — aqui te encontro eu, que há tanto tempo ando te procurando!”. A expressão “velho malandro” conota um sentimento de familiaridade com as ações do lobo em outras épocas. O adjetivo “velho” é indicador de tempo no sentido prático de uma ação que se repete, e a ação é aqui substantivada na figura daquele que pratica a malandragem, o malandro. Daí, a idéia iluminada do caçador, que não mata logo em seguida o lobo e sim raciocina que ele poderia ter devorado a avó. Essa idéia que salva as duas mulheres tem função de mediação, funcionando como um pedido de socorro. O caçador corta a barriga do animal e tira de lá a avó e a neta, conjugando as funções de vitória, pois o agressor é vencido, e a de reparação do dano, com o salvamento das duas mulheres.

Há que se salientar que o caçador não mata o lobo; quem o faz é a menina, que enche com pedras a barriga do animal, que morre em seguida. Assim, a prática dessa ação simboliza a aprendizagem de lidar com a sedução.

Após o final vitorioso sobre o lobo, os irmãos Grimm apresentam uma continuação das aventuras de Chapeuzinho. Em outra ocasião, ela vai à casa da avó e um outro lobo vem falar com ela. Chapeuzinho, mais esperta depois da primeira

experiência, não se distrai e vai direto à casa da avó. O lobo vai até lá e, como o outro, tenta passar-se pela menina, mas as duas mulheres dentro da casa não abrem a porta e planejam livrar-se do lobo fazendo com que ele caia dentro de um tina de água fervendo. Depois da vitória, Chapeuzinho volta para sua casa sem que ninguém lhe faça nada.

Nesta segunda experiência a avó está mais decidida, pois é ela que as salva do lobo, explicitando suas intenções no discurso direto:

—Vem – disse a avó – vamos trancar a porta para ele não poder entrar. ...

— Ontem cozinhei lingüiça, Chapeuzinho Vermelho; pegue o balde e traga toda a água onde elas fervem e despeje na tina. ... (p.12)

A avó, além dos mimos, ensina à neta a esperteza diante da “sedução”, ou diante de problemas que a vida pode apresentar.. Por isso não é punida como na primeira experiência, ao ser devorada pelo lobo.

Ao final das duas histórias, o destinatário do texto proposto pelo título *A História* aceita como fazer interpretativo o contrato do enunciador sobre a leitura de uma história, cujo final, por meio de um elemento maravilhoso, é de felicidade com a recuperação do dano sofrido pelo herói. A proposta de *Era uma vez...*, como texto ficcional, se cumpre. O esquema narrativo tradicional dos contos maravilhosos, conforme análise de Propp (1983), faz prever pelo destinatário a reparação do dano, depois do qual a história finaliza. Restabelece-se o equilíbrio após a punição do malfeitor.

O contrato do parecer e ser verdadeiro se concretiza, uma vez que o leitor espera entrar num mundo maravilhoso e o faz ao ver no texto avó e neta saírem vivas da barriga do lobo.

Resta ainda uma incógnita: a escolha do título *A História* em vez da apresentação direta do título mais conhecido, *Chapeuzinho Vermelho*. Revela-se nessa escolha uma intenção na proposição de sentidos ainda não desvendados. Parte do enigma prossegue.

Passamos então à segunda parte do romance: *A Desistória*, cuja composição discursiva analisaremos no próximo capítulo.

II – OS SENTIDOS ENGENDRADOS PELO FAZER DISCURSIVO

1. Ilusão de Realidade

Ler um texto é exercitar-se na construção das possibilidades de sentido. O texto, produto de um “fazer” que gera sentidos apreendidos pelo destinatário, pressupõe um gerador, um sujeito que faz o sentido existir. Para Erick Landowski (1992) a chave do dispositivo que dispara o sentido é o “fazer” que relaciona um “sujeito competente” com o sentido. Assim, propõe substituir o verbo “fazer” pelo verbo “enunciar”, mecanismo que define a enunciação como o “ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser” e o enunciado como “o objeto cujo sentido faz o sujeito ser” (1992, p. 167). A enunciação seria, portanto, a instância que coloca em movimento o conjunto de elementos, espaço, tempo e pessoa, transformando-os em discurso e gerando efeitos de sentido para o texto construído. O colocar em movimento a língua e criar sentidos para o enunciado é também, numa relação biunívoca, revelar traços desse ato de enunciação, nesse “fazer movimentar”.

Quando a enunciação produz um enunciado, subentende-se um acordo de crença entre enunciador e enunciatário, no qual o enunciado deve ser entendido da maneira como foi dito, ou seja, entende-se “X”, se as marcas discursivas direcionam para uma interpretação “X”, ou “não-X”, se as marcas direcionam para uma interpretação “não-X” (Fiorin, 1999). O texto, num complexo jogo de manipulação, afirma a sua verdade e pretende fazer o destinatário acreditar no valor que prega. Há ainda, situações em que o discurso “X”, deve ser entendido como “não-X”; como nos casos em que “o enunciador diz algo que deve ser compreendido como seu contrário” (Fiorin, 1994). Em algumas situações, a manipulação da verdade causa sensação de estranheza para o destinatário do texto, que, dependendo de sua posição (ingênuo talvez), não se dá conta do problema da ilusão realista imposta pela enunciação.

A “ilusão de realidade” envolve o leitor, mesmo quando este reconhece a natureza ficcional do texto porque há na natureza da ficcionalidade correspondências com as estruturas do mundo externo, real. É uma situação de difícil desvencilhamento,

apontada por Tomachevski: “Mesmo os leitores conhecedores das leis de composição artística não podem libertar-se psicologicamente desta ilusão.” (1978, p.187).

O jogo de “efeito de real” argumenta-se com a escolha e variações da focalização ou ponto de vista, ou seja, com o enfoque de algo como o sujeito percebe. Uma história será contada do ponto de vista deste ou daquele personagem, nem sempre visível na história, segundo uma questão de técnica da narrativa que criará o sentido de verossimilhança. E, como já dissemos, a manipulação enunciativa na construção da verossimilhança pode fazer o “leitor ingênuo” crer totalmente no relato (Tomachevski, 1978, p.187).

Quando um discurso “X” direciona o leitor para a crença do valor que prega e depois o frustra em suas expectativas, sabe que o leitor pode reconhecer o jogo para o qual foi convidado. Sobre essa situação Umberto Eco chama a atenção para os contratos de leitura entre texto e leitor. Segundo o teórico, todo texto pressupõe dois destinatários: o leitor ingênuo e o leitor crítico. O primeiro é “vítima das estratégias do autor”; o segundo “avalia as estratégias postas em ação pelo texto”, avalia o fazer parecer verdadeiro (1989, p.129-30).

Neste capítulo observaremos os recursos utilizados na construção do “efeito de real”. Tomando o início da segunda parte do romance *A Desistória*, é preciso salientar um ponto já comentado: o livro *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* traz na primeira página o subtítulo *A História* e em seguida o conto *Chapeuzinho Vermelho*. Depois, na segunda parte do romance, o leitor se depara com outra página em que se destaca o subtítulo *A Desistória*, assinalado por um asterisco que remete o destinatário a uma nota de rodapé onde se explicam a tradução e a organização de manuscritos para serem publicados. O “eu” que narra, o editor, constrói um discurso de apresentação de manuscritos traduzidos. Segue a nota:

*O texto que se segue, tão intrigante em sua origem como em seu conteúdo, está fadado a provocar muita celeuma, pelas revelações inteiramente inesperadas que traz. O exaustivo trabalho de tradução dos manuscritos originais, bem como a organização do volume em forma adequada à publicação, devem-se ao eminente juriconsulto Dr. Renato Meleiro Dutra que, em primorosa Introdução, conta-nos da origem e do interesse dessa obra. (Nota do Editor). (Oliveira, p.13)

O discurso do enunciador apresentando o trabalho de outro nos deixa a impressão de um discurso “objetivo”. Tal fato é reforçado pela nota não vir assinada com o nome do autor, mas pela função que exerce no contexto editorial. Essa primeira impressão, porém, distancia-se à medida que perscrutamos a construção do texto e vamos reconhecendo a utilização de verbos e locuções verbais no presente que caracterizam a presença enunciativa pelo comentário pessoal, procedimento esse que coloca o autor da nota próximo dos acontecimentos revelados pelo manuscrito.

Observando a passagem seguinte extraída da nota, percebe-se que o desempenho das formas verbais revela o direcionamento para espaços e tempos de enunciados diferentes: “O texto que se *segue* ..., *está* fadado a provocar ... revelações inteiramente inesperadas que *traz*. O ... trabalho de tradução ... a organização do volume ... *devem-se* ao... que, ... *conta-nos*... .”^{*} Os tempos verbais no presente marcam o tempo da escritura da nota, tempo da enunciação, e também se referem a fatos pertencentes a outro enunciado, distante deste momento de escritura. Subentende-se que os acontecimentos estão em outro espaço e tempo anteriores à escritura da nota do editor.

Um olhar aguçado para a nota revelará um fazer intencional para despertar uma reação no enunciatário, conforme pode ser constatado pela escolha lingüística na passagem do primeiro período: “O texto ... *tão intrigante* ... pelas revelações *inteiramente inesperadas* ...”^{*}. Destaca-se uma afetação no discurso por apreciações caracterizadas pelo uso de advérbios e adjetivos que indicam advertência ao leitor e envolvimento do enunciador, afastando, portanto, a impressão de distanciamento em relação ao discurso. Acrescenta-se que o enunciado tal como se compõe lança a curiosidade no espírito daquele que lê, com a seguinte afirmação inicial da nota: “... *está* fadado a provocar *muita celeuma*, pelas *revelações inteiramente inesperadas* que *traz*”^{*}. A palavra “fadado” engendra o sentido de destino já marcado, certo, que é justamente o destino do texto que vai ser divulgado, prevendo-se, assim, a reação do futuro leitor do texto, conforme avaliação do enunciador. Constrói-se um efeito de suspense e interesse sobre o manuscrito mencionado.

^{*} O grifo em itálico é meu.



As informações veiculadas nesta nota devem ser observadas dentro de um contexto considerado válido para que as informações sejam apreciadas como propõe o sujeito enunciador, o que implica um contrato relacional entre esse sujeito e o enunciatário, desdobrando-se no destinatário do texto. A credibilidade construída está solidificada pela inscrição “(Nota do Editor)”, que funciona como uma assinatura, remetendo o destinatário a um possível sujeito na “realidade”, que avaliza o texto encontrado e traduzido a que a nota se refere. Essa nota assinada pelo editor resulta num efeito de real, pois o que está para ser revelado como história verídica é apresentado por um sujeito enunciador, cujo discurso, ao ser assinado como do editor, consolida-o como um ser inserido no mundo social. Destaca-se a sua função de publicar livros; e tal ancoragem permite ao destinatário reconhecer como “existente” o editor, cuja função possibilita a divulgação de um texto antes restrito a um pequeno grupo.

A enunciação elege o “saber” como ponto determinante de persuasão que garante o sentido de real veiculado pelo texto. O “saber” torna-se aceitável quando proferido por um sujeito autorizado. Essa autorização deve ser previamente reconhecida e o reconhecimento estabelece-se na hierarquia das funções, ou seja, o cargo possui as qualidades determinadas como competentes para este ou aquele julgamento de valor (Chauí, 1981). O editor qualificado como competente para avalizar o manuscrito encontrado, estabelece, assim, o receptor como “incompetente” neste “saber”, restando-lhe, portanto, crer naquilo que lhe informam.

A apresentação do sujeito responsável pela descoberta do manuscrito faz parte do processo de construção de sentidos pelo enunciador. No segundo período da nota, o editor esclarece que a organização e tradução do material publicado deve-se a um eminente jurisconsulto, o Dr. Renato Meleiro Dutra. A seqüência léxica utilizada: *eminente, jurisconsulto, Dr.*, confere efeito de importância “legal” quanto à tradução e organização do manuscrito, dando-lhe credibilidade para ser apresentado, uma vez que passou pelo crivo de um homem versado em ciência jurídica. O editor conta, então, com o reforço de outro ser inserido no mundo social, cuja atuação profissional, a área jurídica, é do conhecimento do destinatário. Amplia-se, dessa maneira, a ilusão de realidade, tornando verossímil a versão da existência do manuscrito.

Ainda neste período, o editor ressalta o momento da enunciação ao afirmar que o jurisconsulto “conta-nos” a origem do manuscrito. O verbo no presente se refere a três momentos distintos: “conta” no sentido de “já contou”, referindo-se à

leitura do manuscrito pelo editor, portanto, anterior ao momento da escritura da nota; “contará” ao destinatário da nota, se este, porventura, persuadido pelo enunciador, continuar a leitura do texto, marcando, assim, uma ação posterior ao momento da escritura da nota; e o “conta” que permite a visualização do enunciador em seu momento de escritura do texto. O momento da enunciação é o ponto de referência para a organização das relações temporais em suas respectivas informações.

O texto como está composto resulta numa proposta de crença no discurso do editor e na credibilidade do manuscrito encontrado. Reconhece-se no enunciado um fazer persuasivo para convencer o destinatário sobre a importância da publicação assumida pelo editor.

Como vimos na citação, a presença dos advérbios, adjetivos e verbos no presente remete-nos à instância enunciativa em seu fazer persuasivo. Somam-se a este recurso, além da composição da página com título acrescido de asterisco que nos envia à nota do editor, outros três: a caracterização do ato produtor do enunciado em forma de nota, visando à persuasão do destinatário sobre a importância do manuscrito encontrado; o efeito de realidade construído pela ancoragem de referente no mundo exterior, como a função do editor e legalidade instaurada pela pessoa jurídica do jurisconsulto; e a escolha do subtítulo *Desistória*. A visualização desse subtítulo pelo destinatário leva-o a se lembrar do subtítulo anterior – *A História* - e da proposta de crença na ficcionalidade do texto anterior. Diante do outro subtítulo (*A Desistória*), aliado ao contexto da nota do editor, novo contrato solidifica-se. Agora não há mais possibilidade de o leitor entrar em um mundo maravilhoso, já que o novo contrato se firma na crença de que acontecimentos reais serão revelados. Pressupõe-se que não se trata mais de uma história para o público infantil. A palavra *Desistória* pode – seguindo o fazer interpretativo proposto pelo enunciador – engendrar vários sentidos construídos pelo destinatário, preparando seu espírito para uma narrativa diferente daquela nos moldes analisados por Propp, como por exemplo a falta do elemento maravilhoso que possibilita a reparação do dano sofrido pelo herói. Na verdade o enigma só será totalmente esclarecido após a leitura do texto, situação que serve para aguçar a curiosidade do leitor. Por fim, se o destinatário não estabelecer este tipo de relação, o mínimo a acontecer é relacionar o texto que virá após o título *Desistória* como uma narrativa que não faz parte da linha de acontecimentos a que está acostumado ao ler

contos maravilhosos, pois o título propõe não perpetuar o percurso tradicional da narrativa maravilhosa.

As estratégias do fazer discursivo levam-nos a concluir que a instância produtora de sentidos não está apenas interessada no contar do fabular, mas sim em realçar o fazer discursivo. Há na disposição dos títulos situações diferentes de enunciados, acordos distintos entre enunciador e enunciatário. Diante d' *A História* que parece ficcional, o destinatário a considera ficcional, acredita na proposta do enunciador. Ou ainda, se está diante do outro texto – *A Desistória* – que não parece ser ficcional, considera verdadeira esta segunda proposta, já que os textos confrontados apresentam situações diferentes de introdução à história, e o que é apresentado ao destinatário até aqui está adequado ao seu conhecimento e experiência anteriores. A estratégia da crença constrói-se justamente com os recursos de conhecimento do leitor: o título prepara, a voz do editor solidifica e o texto da nota completa a estratégia narrativa de construção da verossimilhança. O leitor acaba por envolver-se. Engendra-se também uma imagem de comportamento ético por parte do enunciador, já que prepara o leitor para uma narrativa inusitada, eximindo-se sutilmente de qualquer frustração posterior que o destinatário possa sofrer: “O texto que se segue ... está fadado a provocar muita celeuma, pelas revelações inteiramente inesperadas que traz.”

Inicia-se nesta página o jogo lúdico com o leitor, que vai se desdobrando mais e mais nas páginas seguintes, como veremos.

2. Fronteiras Nebulosas: Realidade/Ficção

A página seguinte à da nota transcrita apresenta, em primeiro plano, um fac-símile da capa do manuscrito em que consta o título em alemão, o nome do autor do manuscrito e a data de 1858. Logo abaixo, lemos a tradução dos dizeres da capa: *Achados e Reflexões sobre a Estranha Morte de Vera Fenneger*, Êphebo Tostes, 1858. Assim como na página anterior, há um asterisco que remete a outra nota, esta assinada pelo próprio jurisconsulto Dr. Renato Meleiro Dutra, que, apresentado anteriormente

pelo editor e respaldado pelo seu discurso de pessoa competente para tradução e avalização do texto, explica que tal fac-símile é a capa do manuscrito, reafirmando que o autor é o Sr. Êphebo Tostes. Veja-se a nota:

* Esta ilustração é um facsímile da capa do manuscrito e revela com clareza sua autoria. Em outras passagens onde é mencionado, Êphebo Tostes poderia passar por nome fictício de personagem. A existência desta página mostra a intenção do autor de publicar o material que, com sua morte, acabou por abandonar inconcluso. (Nota de R.M.D.) p. 15

O primeiro período da nota inicia-se com uma afirmação encabeçada pelo dêitico que chama a atenção para a capa do manuscrito, particularizando e conferindo a ela valor de documento. Além dessa função de mostrar, o pronome “esta” sugere uma aproximação com o espaço e o momento do enunciador que, mais próximo da ilustração, pôde certificar-se de sua autenticidade, e ao fazê-lo estende sua certeza ao destinatário no momento de escritura. Convergindo para esse sentido que busca persuadir em favor da autenticidade da capa do manuscrito, o período apresenta ainda verbos no presente, cujo valor sugere ou indica a natureza do saber, uma vez que evita qualquer possibilidade de dúvida: “Esta ilustração *é* um facsímile da capa do manuscrito e *revela* com clareza sua autoria”.

O jurisconsulto, ciente de sua posição de investigador científico e competente, elabora sua interpretação com discurso que tenta comprovar a cientificidade da tarefa. Para tanto, procura ausentar-se do texto ao escolher verbos (é, revela, mostra) que apresentam por si o texto ilustrativo da capa do manuscrito, ou, então, tenta persuadir com as conclusões a que chega, como por exemplo, a assinatura de Êphebo Tostes na capa do manuscrito, interpretada como a assinatura do autor do manuscrito. A conclusão do jurisconsulto pode ser comprovada pela construção do enunciado: “Esta ilustração ... *revela com clareza* sua autoria.” O verbo “revelar” enuncia uma verdade e, acompanhado da locução adverbial “com clareza”, fortalece a verdade da interpretação sobre a autoria.

No segundo período da nota, “Em outras passagens onde é mencionado...”, o verbo ser no presente denota a posse do conhecimento do conteúdo do manuscrito pelo jurisconsulto. Por isso, de posse dos fatos referentes ao objeto

pesquisado, pode afirmar que o nome Êphebo Tostes encontra-se inserido no desenrolar dos acontecimentos do manuscrito, o que significa que além do nome Êphebo Tostes estar na capa indicando-o como autor, também aparece na história, criando-se assim, para um leitor “desatento”, a possibilidade de ser Tostes um personagem, portanto um ser ficcional. O espírito do destinatário no momento de leitura deste trecho citado: “Em outras passagens onde é mencionado, *Êphebo Tostes poderia passar por nome fictício de personagem.*”, é sobressaltado pelo “não parecer ser verdade”. No entanto, a continuação do período utiliza como recurso persuasivo para “fazer crer ser verdade” a locução verbal “poderia passar” com valor de futuro não realizado: “... Êphebo Tostes *poderia passar* por nome fictício de personagem. ”. A interpretação proposta pela sequência explicativa desmente a possibilidade do Sr. Êphebo Tostes ser um personagem; ele é mencionado, mas não se trata de um ser ficcional, desconstruindo-se, assim, a impressão errônea do destinatário. O verbo “poderia”, no futuro do pretérito, sugere uma hipótese que é logo descartada pelo sentido emanado do terceiro e último período da nota, no qual se retoma a construção com verbo no presente, afastando a dúvida de ser o autor também um personagem. Aliado ao verbo no presente, utiliza-se a palavra “autor” relacionando deste modo o nome Êphebo Tostes existente na capa à autoria do texto: “A existência desta página *mostra* a intenção do *autor* de publicar o material ...”. Essa passagem da nota conota um percurso de construção do sentido que por meio da evidência do saber procura obter o domínio sobre aquele que lê a nota. Com essa estratégia discursiva, o jurisconsulto, situando-se no lugar do leitor durante a leitura da nota, antevê a possibilidade da indagação nessa passagem hipotética e, assim, conduz a argumentação e antecipa uma resposta à dúvida do destinatário.

A nota se estrutura de maneira que o destinatário aceite a proposta de dever acreditar, pois o enunciado ao dizer “a existência desta página”, referindo-se à ilustração que ele, leitor, pode ver, praticamente materializa a ação da autoria: tem-se a capa do manuscrito e a assinatura do autor na capa. Assim interpretado pelo jurisconsulto, apenas um leitor “desatento” poderia, após iniciada a leitura da história, confundir Êphebo Tostes com um personagem. À dúvida insinuada com o verbo de sentido hipotético, apresenta-se o terceiro período que intenciona selar no espírito do destinatário a informação primeira.

A visualização da capa é um dos recursos persuasivos para fazer-crer na existência do texto encontrado. O destinatário, aceitando esse contrato, acredita estar



diante de um fac-símile, pois esse é a extensão do objeto, uma cópia do real. Sua função é a de ancorar a ilusão de realidade.

No terceiro período da nota, além do propósito de remeter à visualização da capa do manuscrito, encontram-se outras informações importantes. Numa delas, o jurisconsulto revela o desejo do autor em publicar os escritos: “A existência desta página *mostra a intenção do autor de publicar o material* que ...”; numa outra, sabe-se que o autor morreu antes de terminar a história: “A existência desta página mostra a intenção do autor de publicar o material *que, com sua morte, acabou por abandonar inconcluso.*” Com a morte do autor, o material não concluído passa a pertencer àquele que se interessar em publicá-lo.

Na construção de sentidos destacados nessa passagem, a escolha da expressão “acabou por *abandonar*” sugere em seu sentido usual a atuação de um sujeito e um processo de escolha: abandonar algo, deixar desamparado ou, ainda, abrir mão de direitos. Esse sentido parece adequado às intenções do jurisconsulto, o que lhe permite agir como tutor do manuscrito. Na leitura deste espaço interdito revela-se a posse do manuscrito pelo jurisconsulto, na qual o sentido de “abandonar algo” depois de morto é uma construção forjada, com a qual o jurisconsulto se exime de responsabilidades quanto à manutenção, aquisição e tradução “fiel” do texto de outrem, ao mesmo tempo em que usufrui de todos os direitos sobre o texto, assinando inclusive a nota.

A passagem em análise apresenta duas linhas que norteiam a construção do sentido quanto à autoria do texto. Ao mesmo tempo em que se respeita a figura do autor - talvez por imposições sócio-históricas, em que a autoria deve sempre ser preservada e divulgada – e persuade-se sobre a autoria do manuscrito, num fazer reiterativo que mostra a assinatura no fac-símile, na tradução e nas referências ao autor na nota, se camufla a verdadeira intenção, que é a de dissimular a posse do manuscrito pelo jurisconsulto, como seu dono e segundo autor.

No universo discursivo desta nota ocorre um direcionamento do sentido estruturado na forma das imagens, das representações que o enunciador e o enunciatário têm de si, e da imagem que um tem do outro (Kerbrat-Orecchione, 1986, p.28). O jurisconsulto se mostra competente e o poder da sapiência gera a confiabilidade na sua interpretação do objeto: a autoria do manuscrito. Ciente da ética que regulamenta o direito da autoria que implica a construção de significados, e da sua imagem divulgada no âmbito social perante o outro, vê-se como tradutor e especialista em leis e descobre

que se tornou o único entendido no texto. O enunciatório, por sua vez, confirma a imagem que o jurisconsulto lhe apresenta e a aceita, já que, não sendo um especialista, não pode questionar o que a imagem do outro lhe possibilita acreditar.

Pode-se concluir: o universo ficcional de *A Desistória* vai compondo um pacto de crença na verdade daquilo que é exposto pelo discurso que se articula de tal forma reiterativa que envolve e direciona o leitor para uma “ilusão de realidade”. Este, orientado agora por essa segunda voz, a do jurisconsulto, e pelas orientações da segunda página percebe a ampliação do jogo lúdico, no qual se vedam pouco a pouco as possibilidades de descrédito à verossimilhança construída.

2.1. *Metalepse: opção enunciativa*

Gérard Genette, ao referir-se aos níveis narrativos no capítulo *Voz do Discurso da narrativa* (1995), considera que personagens e ações estruturam o nível diegético ou intradiegético. Quando um ato narrativo nesse nível introduz uma outra situação narrativa (uma narrativa no segundo grau), tem-se a passagem para outro nível imediatamente superior, denominado por Genette de metadiegético.

A passagem de um nível narrativo a outro precisa ser articulada pelo discurso que proporciona, numa situação, o conhecimento de outra. Essa diferença de níveis, cada qual com seu acontecimento, e a passagem de um para outro fazem parte da opção enunciativa em ressaltar algum aspecto de relação entre os níveis. O segundo nível pode, às vezes, receber a função de revelação da intriga da narrativa primeira ou, ainda, ter a função de distração, a exemplo de Xerazade, em *Mil e uma noites*, que para evitar sua morte conta histórias várias ao sultão. Os acontecimentos desses níveis, no caso, não têm relação explícita; a função do nível metadiegético é a de distrair o sultão e adiar a morte de Xerazade.

Já a opção enunciativa de quebrar o trânsito entre as passagens, assegurado pelo ato do contar, que introduz uma nova situação, é denominada por Genette de metalepse (1995, p.233). Nesse caso a transgressão pode ocorrer quando uma personagem do nível metadiegético passa a tomar parte dos acontecimentos do



nível diegético ou, ainda, quando personagens de quadros ou fotos passam a participar da narrativa primeira e nela influem.

A opção pela transgressão reforça, no fazer discursivo, o poder manipulador do sujeito responsável pelo contar, explicitando suas intenções na criação de sentidos. Refletindo sobre os sentidos projetados pela transgressão de níveis, observaremos a composição da quarta página, verso da terceira, na qual está o fac-símile. A articulação dos níveis narrativos é intrigante e para a observação da página em análise não podemos esquecer o percurso anterior das apresentações dos enunciadores – editor e jurisconsulto – que através de seus discursos criaram um “efeito de real”. A página traz um enunciador que se apaga diante do enunciado, pois o texto se apresenta por si e é similar às páginas de qualquer livro editado. Evidenciam-se a data, 1987, e o nome do jurisconsulto, Renato Meleiro Dutra, cedendo os direitos autorais a Lólio Lourenço de Oliveira. Os dizeres da página mostram, ainda, um agradecimento do jurisconsulto aos que lhe deram assessoria lingüística, histórica e literária, como podemos observar na passagem a seguir:

Tradução e organização do texto por Renato Meleiro Dutra que agradece, pela assessoria lingüística, histórica e literária, a E. Bock, I. Kohl, M. Kohl, M. Lifchitz, M. Pinsky, F. Rosenberg, M. V. Ausrufer e E. Trexler. (p. 16)

Entre os nomes consta o de Mirna Pinsky, ser do mundo real e diretora da Coleção Contexto Jovem da Editora Contexto, estabelecendo dessa maneira um jogo entre fantasia e veracidade no qual um ser ficcional agradece e se dirige a pessoas reais. Outro aspecto transgressivo evidencia-se nessa página quando o autor real do romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, Lólio Lourenço de Oliveira, é apontado como aquele que recebeu os direitos de divulgação da história do Dr. Renato Meleiro Dutra, a quem pertence a tradução e organização do manuscrito, publicado no universo ficcional. O autor real, Lólio, insere-se na apresentação da página como suporte de referente do mundo real, situação que reforça uma vez mais, como pessoa do mundo real, o jurisconsulto, que cedeu (conforme indica a página) sua descoberta para publicação, embora ele seja um ser ficcional.

As instâncias interpenetram-se, dando forma ao estratagema da apresentação da página que contém créditos institucionais obrigatórios em todos os livros. Nesse processo persuasivo recorreu-se a “imagens do mundo” do livro, para que o destinatário as reconheça como parte de seu universo de leitura, estreitando ainda mais o espaço da dúvida quanto à veracidade do que vai ser revelado.

Da caracterização da página emana veladamente um efeito irônico, nesse jogo autoral em que Renato Meleiro Dutra, personagem ficcional, inverte os papéis da criação literária, colocando-se na posição de autor do romance. Materializa-se, assim, no mundo real e nesse jogo envia sua mensagem: já que o autor o criou como personagem competente para traduzir o manuscrito encontrado, nada mais natural assumir a identidade criada para ele no mundo e ser, agora, aquele que vai ceder “seu texto” a outro autor real.

A composição da página, assemelhando-se àquelas pertencentes ao mundo editorial concreto: “Copyright 1987”, indica a possibilidade de um fazer-criar por meio da ancoragem temporal e visual. A persuasão no fazer-criar solidifica-se na construção da página marcada pela impessoalidade, já que há um ele que não se liga a nenhuma pessoa em referência e que pode ser o editor, o criador do texto ou simplesmente um redator final do texto. Acrescente-se ainda que o jogo entre “não-ser” (Renato Meleiro Dutra não é um ser do mundo concreto) e o “parecer” (mas a disposição da página apresenta-o como sendo um ser concreto) dissimula o aspecto ficcional, tentativa de driblar o destinatário e talvez confundi-lo com a interpenetração das instâncias, escapando-lhe o jogo ficcional.

Toda essa manipulação do convencimento torna a página em análise importante dentro do contexto do romance: primeiro, porque induz o destinatário do texto a crer nas informações daquele que narra, pois se esse não perceber desde a primeira página (Nota do Editor), a proposta do jogo de criação de efeito de real, esta página servirá apenas para solidificar a intenção do enunciador: a crença na verdade sobre o que está para ser revelado com a leitura do manuscrito. O destinatário, para construir o significado da página, o fará relacionando o seu conhecimento anterior de histórias lidas e os formatos das páginas como semelhantes; segundo, porque ao mesmo tempo que a página se esforça para presentificar toda a encenação no mundo real, revela a transposição do limite da verosimilhança pelo excesso da presentificação denunciando o jogo irônico por seguir o mesmo padrão da apresentação de direitos autorais. Um

outro exemplo se evidencia no agradecimento do jurisconsulto aos assessores. O verbo no presente “... Renato Meleiro Dutra que agradece ...” atualiza o agradecimento a cada leitura da página, pois, se atentarmos para a data do evento ou produção final do texto na editora, temos o ano de 1987, como a data em que se dá o agradecimento. Portanto, é um presente daquele passado 1987, mas, por uma questão funcional, o verbo no presente atualiza o agradecimento numa talvez “eterna” gratidão aos colaboradores.

2.2. *As Funções do Narrador*

Podemos perceber, até este momento de leitura do texto, que três narradores cumprem o papel de darem forma ao romance. Segundo Gérard Genette (1995), pode-se atribuir a um narrador outra função, além daquela de contar a história. O narrador pode, por exemplo, ter a função de evidenciar a situação narrativa, tal como ocorre com a participação do editor ao publicar sua “nota” em *A Desistória*. O narrador-editor não conta a história, a dos acontecimentos, e sim estabelece o elo entre ele e o narratário virtual (possível leitor), lembrando a função conativa, numa intenção de convencer o destinatário da importância da história. O editor é um narrador que tem apenas um papel discursivo de apresentação do texto, não tem existência no mundo da história que vem a seguir. Sua importância no papel discursivo está nas condições proporcionadas, por intermédio de sua função editorial, de levar a público uma história que publicou. Seu papel discursivo materializa-se com a escritura da “nota”, ato público de comunicação, em que apresenta o livro. O editor é na sequência discursiva a autoridade máxima que possibilita a existência dos narradores e personagens que vêm após sua fala.

O outro narrador, o jurisconsulto, além da função conativa, acumula as funções de “testemunho”, por indicar a fonte de onde tirou a história, e de “regência”, por ser um organizador das vozes que surgem na diegese (Genette, 1995, p.254). Esse narrador tem maior controle sobre o manuscrito, já que a organização do texto pertence a ele. Caracterizado pelo discurso anterior do editor como um entendido em leis, será o responsável pela sua própria voz e orientará a leitura do texto feita pelo destinatário.

A quarta página, já mencionada, apresenta um narrador aparentemente ausente. A página como está disposta destaca a função conativa, pois a atenção evocada ao leitor constrói-se com intenção de manter a verossimilhança da leitura da página ao confrontar-se com outras leituras de páginas semelhantes. Caracterizada pela transgressão entre os níveis da ficção e da realidade, busca a intensidade de efeito de verossimilhança e explicita o quanto é frágil a fronteira que demarca o mundo ficcional do mundo real.

3. A Matéria do Ficcional

As primeiras páginas analisadas de *A Desistória* revelam que a linguagem literária aparta-se da referencialidade prática e volta-se para si mesma num movimento centrípeto, anunciando-se como arte. Trata-se de uma linguagem que, ao compor o discurso, procura emitir sentidos que ultrapassam a precisão da linguagem cotidiana, causando ao destinatário a impressão de estar em presença de um “certo real” (Lefebvre, 1980, p. 42). A linguagem literária consiste em tornar mais presentes para o destinatário as coisas de que fala e para tanto seu universo expressivo manipulado pelo sujeito enunciatador intenciona persuadir sempre.

Os segmentos citados do romance parecem ter sido construídos com a intenção de presentificar e materializar o espaço e ações das personagens da história. A construção do fazer discursivo envolvido pelo aspecto lúdico faz refletir sobre os aspectos da realidade apresentados pelo texto. *A Desistória*, tentando fazer parte do “mundo real” com a transgressão de níveis, explora a hipótese de sermos nós parte de um mundo irreal, talvez personagens manipuladas por um sujeito à procura de sentidos em seu mundo, ou ainda o apelo ao efeito de real faz nessa inversão uma contestação da narrativa enquanto apenas apresentação de acontecimentos reais. Procura na inversão a afirmação do ficcional, da narrativa estruturada pelas figuras do tempo, espaço e personagens. O texto literário é gerado nesse instante em que a comunicação se altera numa perturbação que não recebe respostas prontas e imediatas.



Confirmando essa perturbação própria do texto literário, o capítulo denominado *Introdução*, cuja autoria, já mencionada pelo editor, pertence ao jurisconsulto Renato Meleiro Dutra, é a imagem subentendida e representada na escrita do labor da pesquisa e do processo de criação do texto. Este capítulo, marcado pela presença explícita do narrador, discute o material com que é feito o romance, envolvendo nessa discussão a relação ficção/realidade. Neste espaço *Introdução* discute-se, ainda, o processo de criação de sentidos no texto via tradução.

As abordagens referentes ao processo de criação do texto literário não ocorrem como dissertações teóricas no corpo narrativo da *Introdução*, mas sim confundem-se nele por apresentar em seu espaço explicativo o duplo movimento da obra literária: “o centrífugo” e o “centrípedo” (Lefebvre, 1980, p.14-5). O primeiro se abre aos problemas do mundo exterior, representado pelo labor da pesquisa efetuada pelo jurisconsulto, numa ligação explícita com o cotidiano (o fazer do texto); o segundo, tende a fechar a obra sobre si mesma, apoiada num certo uso da linguagem criando seu próprio funcionamento de sentido, explicado no processo de criação desse sentido, no caso, a insistente proposta de efeito de real, na utilização de elementos da linguagem para o convencimento do leitor. O duplo movimento torna, assim, este texto único em seu mundo próprio de significação.

Esses aspectos abordados na *Introdução* são possíveis por causa da natureza do texto encontrado, o manuscrito, que impôs ao jurisconsulto um trabalho árduo de transformação daquilo que é opaco para a dimensão de um trabalho clarificado, próprio para a publicação.

O primeiro parágrafo desse capítulo é construído em tom de esclarecimento, quase de desculpa pelo atraso da entrega do material traduzido à editora. O primeiro período como está composto atualiza o processo de escritura da *Introdução*, aproximando o narratário do problema vivido pelo jurisconsulto para a escritura do texto. A marca temporal dos verbos no presente e os pronomes demonstrativos estabelecem essa aproximação entre narrador e narratário, num diálogo do “agora” do narrador que se volta para o narratário numa explicação da dificuldade em compor o texto. É o momento contemporâneo da ação (Genette, 1995, p.216):



*Pedem-me os editores uma introdução para este volume, cujos originais, em sua organização final, tenho prontos há três dias para remeter-lhes. E se, por esses três dias, ainda não o fiz, foi exatamente ...** (p. 17)

O verbo “Pedem-me” e o demonstrativo “este” sugerem a visualização do volume do livro, próximo do espaço e tempo do jurisconsulto, como se o momento realmente fosse o “agora” da escrita. A relação temporal entre o ato de escrever, num diálogo que explica o atraso da escritura da *Introdução* do livro, com verbos no presente, é assim atualizada pela referência do narrador a acontecimentos em outro tempo, o passado da organização já elaborada dos originais do texto. O tom de desabafo numa exorcização do cansaço permite que o construir da *Introdução* se realize durante o relato das dificuldades encontradas para a organização do manuscrito. O primeiro parágrafo, então, é caracterizado pela determinação temporal do momento narrativo da composição da *Introdução*. A posição deste capítulo na fábula evidencia que o momento de escritura já ocorreu, num claro efeito de escritura que forja um presente de enunciação, em que o narrador, o jurisconsulto, encontra-se “sem forças” para fazer a *Introdução* solicitada pelos editores:

*Pedem-me os editores uma introdução para este volume, cujos originais, em sua organização final, tenho prontos há três dias para remeter-lhes. E se, por esses três dias, ainda não o fiz, foi exatamente por não ter conseguido fazer essa introdução, devido ao profundo esgotamento que esse estranho material me causou, de várias maneiras. *(p.17)*

É importante salientar que este presente da escritura da *Introdução* é já um passado, pois o livro já foi editado, como se pode comprovar na leitura anterior da nota do editor, seguida da página em que os direitos autorais são cedidos. Este presente é um passado anterior à nota do editor. O primeiro parágrafo contribui também para reafirmar o sentido de mistério que o manuscrito desperta em seus leitores, confirmando, assim, as palavras do editor, pois é no enunciado da *Introdução* que o mistério se ressalta em virtude da escolha de substantivos e adjetivos que vão influir no

* O grifo (—) é meu.



espírito daquele que lê o texto, como na passagem a seguir: “*devido ao profundo esgotamento que esse estranho material me causou*” (p. 17). Esta influência é reforçada pelo fato de o narrador tornar-se visível aos olhos do leitor, fazendo este lhe parecer real por causa da aproximação entre ele e o narrador do texto.

Teoricamente, não é a menção ao material que cria a possibilidade da crença no que expõe o narrador, mas a apropriação individual da linguagem, o “como” narrar é que possibilita a “visibilidade” e a “sinceridade” dessa voz que se integra ao corpo da narrativa e a ela dá vida. Trata-se da utilização da técnica em função do bom contar de uma história: despertar o interesse.

Falar do esgotamento no momento de escritura da *Introdução* é um recurso que vem dos primórdios da história do romance. Já o fez o narrador de D.Quixote no prólogo do romance. Também lá, faz um “desabafo” sobre a dificuldade de compor a história sobre o cavaleiro de La Mancha, considerando tarefa de mais dificuldade a de compor o prefácio, pois este costuma trazer elogios ao texto (Saavedra, 1955, p.7-8). Assim, o narrador de D.Quixote dá forma ao prefácio ao falar de suas dificuldades durante a escritura do texto e o alonga registrando também os conselhos de um amigo. São atitudes do ato narrativo que criam a presença do sujeito da escritura, estreitando laços com o leitor.

No segundo parágrafo o jurisconsulto ressalta seu trabalho, a pesquisa que está fazendo na área da criminologia, portanto os verbos estão demonstrando o prolongamento da ação do seu fazer: “*Estou trabalhando há perto de catorze meses em laboriosa pesquisa na Biblioteca do Instituto de Altos Estudos de Criminologia, de Frankfurt...*”, “*Nesse labor estive buscando documentação de meu interesse...*”. A indicação espacial e o motivo do fazer laborioso do narrador marcados no enunciado pela referência à cidade e à pesquisa intitulada “*O processo criminal e o cumprimento da justiça: o caso alemão*” direcionam o destinatário para a origem geográfica dos acontecimentos tratados pelo manuscrito, bem como para o tipo de trabalho realizado pelo jurisconsulto.

O terceiro parágrafo destaca, por sua construção inicial, o achado do manuscrito como um acontecimento casual: “*Ao explorar o material existente no Arquivo de Documentos Municipais, foi que encontrei...*”. O fazer persuasivo que cria o sentido de acaso para o achado iniciou-se com a apresentação da rotina de trabalho do jurisconsulto através da locução verbal “*Estou trabalhando ... em laboriosa*

pesquisa...”. Foi durante a busca de documentos de interesse para a pesquisa sobre o processo criminal que o jurisconsulto se deparou com um “*pacote envelhecido*”. Tem-se assim a informação do lugar onde o manuscrito foi encontrado: “... *Biblioteca do Instituto de Altos Estudos de Criminologia ... no Arquivo de Documentos Municipais ... última gaveta de um de seus grandes armários de mogno...*”, e após breve leitura de algumas folhas que o deixaram fascinado levou adiante a leitura de todos os papéis. Descobriu nessa leitura que o texto não tratava apenas de transcrição de processos criminais, mas considerou seu inegável valor para outras áreas além do Direito. Este parágrafo evidencia um dos elementos narrativos proposto pelo narrador, a discussão de ficção/realidade. Pretende-se que a existência “real” de um documento que relata um crime confira verdade ao romance. A evocação de objetos e lugares como os arquivos municipais, a Biblioteca especializada em criminologia, papéis, remete o destinatário do texto a situações que formam o nível referencial, dando a ilusão de real. A linguagem exprime os elementos da realidade, das estruturas do mundo exterior e propõe ainda a realidade científica, aquela que é passível de verificação. Entretanto, o leitor que participa desse jogo sabe que a proposta é a de questionamento sobre o referente, aquele que se refere ao objeto exterior, real, e que pertence ao discurso cotidiano. Já neste caso, o referente (papéis, biblioteca, arquivos...) que está próximo do cotidiano não é eliminado, mas gera outro, o que pertence ao mundo da ficcionalidade, e que embora não possamos crer em sua realidade, vemos como real, pela nossa experiência de mundo. O propósito não é a justa comunicação de uma verdade com um referente de uso prático, o que se busca é um efeito de real para persuadir o leitor.

Essa busca, que também faz parte do contexto da história da narrativa, pode ser lembrada pelo apego à historicidade documental, um recurso de afirmação da “autoridade” do narrador, e novamente apelamos para o exemplo em D. Quixote, cujo narrador afirma que sua fonte se baseava em documentos de arquivos, alguns inclusive precisaram de tradução, ocorrendo portanto o desdobramento de outros narradores (Saavedra, 1955, p.498). Discute-se sob a capa do fazer introdutório o processo de criação do texto ficcional, destacando, como centro dessa construção que impulsiona os sentidos, a figura do narrador que, tecendo a linguagem, constrói essa realidade que aprisiona o destinatário.

Realçando ainda o poder de presença de uma realidade, o jurisconsulto esclarece ainda que não conseguiu informação satisfatória sobre o autor do manuscrito,



embora tenha pesquisado por toda a Alemanha. A única informação encontra-se no registro da necrópole de uma aldeia perto de Frankfurt:

Êphebo Tostes, homem, idade aparente 45 anos, sem documentos, sem manifestação de parentela, desconhecido no distrito, transportado a braço por populares que encontraram seu corpo sob a ponte norte de Ruberstrasse; o nome foi relatado por um dos populares que com ele conversara no dia anterior a sua morte; sem lesões ou ferimentos, suposta causa mortis mal do coração; sepultado em vala comum de indigentes, junto ao muro leste. Pertences, além da roupa do corpo: três moedas de cobre, inúmeras folhas de papel escrito, uma pena de pato para escrever, um tinteiro de estanho lavrado, cinco folhas de papel em branco, metade de um pão de trigo amanhecido, tudo recolhido, segundo a lei, ao depósito municipal. (assinatura ilegível) (p.19)

Ao se registrar em a *Introdução* os dizeres que constam nos registros da necrópole, constrói-se um enunciado de outro tempo e de outro enunciador. O registro descreve Êphebo Tostes, bem como seus pertences. A letra, que vinha em tipografia itálica ressaltando o discurso do jurisconsulto, altera-se para marcar esse outro discurso que apresenta tipografia comum e é de um sujeito não identificado, já que sua assinatura está ilegível. Com este recurso da ilegibilidade da assinatura do autor do texto, procura-se manifestar a autenticidade na apresentação em um tipo de registro que identifica e insere o autor do manuscrito em um espaço. O texto é semelhante aos dos registros de documentos oficiais sobre dados de pessoas que faleceram e não são procuradas por familiares. A assinatura ilegível que vem logo após os dados do Sr. Êphebo Tostes direciona o sentido para a ambigüidade: o registro é uma informação “concreta” sobre a existência do autor, mas a assinatura ilegível não autoriza a afirmação no registro, já que seu responsável não pode ser identificado. A esse aspecto que levanta suspeitas sobre a fidedignidade da autoria do manuscrito, acrescenta-se a ausência do autor no meio intelectual. Permanece o jogo de afirmação/negação no processo de construção da narrativa. Tem-se então um suposto autor do manuscrito, o Sr. Êphebo Tostes, que não terminou de concluir a história. E o período de tempo entre a morte de Êphebo e o achado do manuscrito pelo jurisconsulto levanta a suspeita de não ser o jurisconsulto o

único a ordenar os papéis. Segundo ele mesmo, “os papéis estavam inteiramente desordenados, como se estivessem sido juntados ao acaso por alguém que não os conhecia...”.

Embora insista na documentação da história, esta passagem confessa-se em atitude ficcional: não há uma única verdade para o texto. Impregnado de várias vozes, propõe-se livre de uma única significação.

O jurisconsulto, ao expor toda a situação que envolve a descoberta do manuscrito, posiciona-se estrategicamente em nome da “honestidade”, apresentando “às claras” todas as informações sobre os papéis encontrados, confirmando sua atitude de narrador fiel à verdade, já que ele pertence ao mundo das leis e, portanto, deve ter um comportamento ético quanto às suas investigações. As minúcias provam sua preocupação, como por exemplo a transcrição do registro da necrópole.

3.1. *O Interdito: Interpretação-Tradução*

O capítulo *Introdução* esbarra em outro ponto como a preocupação com uma pretensa “fidelidade” ao texto “original”. Essa concepção atribui ao leitor a tarefa de “descobrir” os significados “originais” do texto, considerando o texto como um objeto definido por significados estáveis (Arrojo, 1993, p.15-6). A essa tradição opõem-se algumas correntes de pensamento que discutem se o significado de um texto é “produzido” e, para tanto, o sujeito que o “produz” ou faz a leitura de um texto, está “formado” por sua maneira de perceber o mundo real, ou seja, a sua percepção está presa às circunstâncias de seu tempo, sua ideologia, sua formação e visão de mundo.

Nessa segunda concepção, o leitor/tradutor, ao estabelecer uma relação com o texto a ser traduzido, passará por mediador num processo de interpretação “criativo”. O significado será delineado pelo ato de interpretação sustentado pelos padrões éticos, estéticos, históricos e psicológicos do grupo a que pertence o mediador (Arrojo, 1993, p.19). Diante dessas concepções, tentaremos compreender à qual delas o jurisconsulto adere na tradução dos manuscritos.

Após encontrar os antigos papéis manuscritos o jurisconsulto inicia a leitura de algumas folhas. Na leitura dessas poucas identifica a aparente natureza do

texto encontrado, situação que o leva a ler todos os papéis. Nessa segunda leitura, a do conjunto dos papéis, identifica duas naturezas de conteúdo do manuscrito e conclui que a natureza geral do texto fugia do interesse de seu trabalho, porém a leitura do manuscrito o fascinou e fez passar para a decifração total do texto. O jurisconsulto diz ainda que:

...os textos são de diversa natureza, como se constituindo o agrupamento de diversos escritos paralelamente desenvolvidos: simples anotações, folhas de registro datado, como um diário, transcrição de textos e documentos e alguns relatos perfeitamente acabados, até mesmo com certo cuidado literário. (p.18)

As duas naturezas de conteúdo referem-se, pela leitura da passagem, ao recurso de ilusão de realidade caracterizado pelos documentos e, à outra natureza, pertencem os textos “*com cuidado literário*”, pressupondo serem matéria ficcional que convive com outros considerados não ficcionais: diário e transcrição de documentos.

Para a organização desses textos de naturezas diferentes o jurisconsulto fez várias leituras para descobrir qual justaposição do conjunto de textos o tornaria mais coerente para seu entendimento. Após ordená-los, seguiu-se a tradução. Ressalta ainda que a tradução foi realizada “... *com o mais absoluto respeito aos originais, embora a tenha realizado com ampla liberdade, no que se refere à modernização da linguagem*”. Tal proposta de tradução soa irônica, pois ao refletirmos sobre o exposto em relação às concepções apresentadas anteriormente sobre tradução, percebe-se que não combina nessa fala o “*absoluto respeito aos originais*” com “*ampla liberdade, no que se refere à modernização da linguagem*”.

Considerando também que se fizeram várias leituras para a justaposição dos textos, ocorreu desde esse momento uma interpretação que impossibilitou a cópia fiel do significado do texto. O jurisconsulto revela, mais, que numerou e titulou os papéis do manuscrito, como se fossem capítulos, porém sem separar os textos pela natureza, ou seja, não separou os de aspecto literário dos não-literários, e mesmo depois de escrever sobre as alterações conscientes que fez no texto, o jurisconsulto diz que não deturpou em nada o texto do autor. Ao mesmo tempo que admite a interferência no texto, “*invoca-se o princípio de fidelidade às intenções originais do autor*” (Arrojo,

1993,p.81). Esse recurso permite que o tradutor se liberte de um sentimento de culpa por haver interferido no texto que traduz e assim não passe por usurpador. Num jogo de prática da fidelidade e infidelidade ao autor e ao texto original, o jurisconsulto revela que impõe ao texto significados de seu próprio interesse em virtude das circunstâncias de seu tempo. Nesse jogo o jurisconsulto recupera seu lugar autoral na tradução, tornando visível sua presença no texto traduzido: *“Ocasionalmente, apenas quando julguei absolutamente indispensável, após algum comentário esclarecedor, como nota de rodapé, ou na abertura de algum “capítulo” ou texto.”** A sua visibilidade no texto traduzido permite ser avaliado e reconhecido pelo trabalho que fez e isto resulta em futuras reivindicações sobre a utilização desse trabalho. Une-se a esse pensamento a página em que o jurisconsulto cede os direitos autorais para o autor real do livro, imitando-se uma situação na realidade, que é a da valorização daquele que traduz um texto.

3.2 A Introdução e o Retorno às Origens dos Contos Populares

Por fim, atendendo à expectativa do leitor de *A Desistória*, o jurisconsulto divulga no último parágrafo o que vai ser narrado após a escritura da *Introdução*. Propondo novamente um fazer narrativo que discute realidade e ficção, pretende provar agora que a primeira dá origem à segunda, ou ainda, pretende que seja a ficção uma das formas de conhecimento do real. Para tanto, chama a atenção para a problemática realidade/ficção ao definir o assunto, um dos elementos que dão forma ao romance, como *“a revelação de um dos mais interessantes casos de criminologia européia, do qual só se conhece a versão mundialmente difundida como conto infantil.”* Ou seja, propõe que um dado da realidade, o crime, assunto do manuscrito, se torne matéria de ficção, porém ressalta que a expressão artística de um dado real não encobriu a verdade, apenas a realizou de forma inusitada, sob a capa do elemento maravilhoso.

O conto infantil, ao distanciar-se do real e definir-se no subentendido, faz com que a literatura exiba os acontecimentos sob camada do ficcional e do simbólico, revelando o real sob um outro enfoque, o da fantasia, que sugere novas reflexões sobre

* O grifo (–) é meu.



acontecimentos da realidade. E é justamente este jogo do entrelaçamento realidade/ficção que o jurisconsulto evidencia, ao alertar que dentro do conto infantil está a origem, a verdade dos fatos, porém camuflados pela linguagem das tradições populares: “*Poderá ver-se que a verdade dos fatos permaneceu oculta na versão literária, sob a capa da fantasia e de expressões simbólicas...*”.

Este parágrafo também discute o crime que, como matéria da ficção infantil dos contos maravilhosos, nos remete ao mundo adulto caracterizado pela violência em uma época da história da humanidade, em que a violência fazia parte do mundo adulto, e remete-nos também às origens dos contos maravilhosos onde se tratava do convívio violento entre os homens. Com o tempo, os compiladores foram alterando parte da violência, filtrando-a segundo os interesses da comunidade que as registrava. Porém o texto da *Introdução* evidencia que as primeiras histórias infantis se originaram de temas violentos na realidade, conforme escreveu Charles Perrault nos *Contos da mãe gansa* em 1697, contos em que a violência não sofre punição e com o burilamento adquiriram uma capa simbólica que falseia a violência.

O narrador propõe, então, que o conto infantil na versão difundida é a união de duas tendências da natureza humana: o apego ao verdadeiro, em que se mantém o assunto, o crime; e o maravilhoso, ou seja, a apresentação do crime sob a capa da ficção simbólica.

Fechando este capítulo, que tratou à exaustão da “intenção de real” nas primeiras páginas do romance, não poderíamos deixar de lembrar um texto do teórico Anatol Rosenfeld (1992, p.18-20). Nele trata da “verdade” do texto ficcional, relacionada ao padrão de funcionamento de cada texto, como por exemplo o “padrão do conto da carochinha” que, segundo explicações do autor, não pode ser aplicado “a situações que pretendem representar a realidade cotidiana”. E mesmo quando a capa do livro não traz especificado que se trata de um romance ou novela, o esforço em dar aparência de realidade, como revela a intenção ficcional, torna o leitor “parceiro da empresa lúdica”.

Veremos, então, no capítulo seguinte, como o conto *Chapeuzinho Vermelho* desfolha sua capa de narrativa que esconde o fato real sob o enfoque do simbólico e nos leva a viver a experiência dos acontecimentos anteriores à versão divulgada como conto infantil.



III – AS VOZES QUE TECEM O EMARANHADO DISCURSIVO

1. Seqüências Diegética e Discursiva

Este capítulo propõe investigar a montagem discursiva do romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, lembrando que a história, segundo proposta dos primeiros narradores mencionados anteriormente, corresponde a um acontecimento real divulgado posteriormente como fantasia, como conto infantil. Na análise abordaremos aspectos teóricos que envolvem elementos estruturantes da narrativa, como o discurso, a diegese, a voz, que entrelaçados lembram molduras específicas; a narrativa policial e o conto de fadas. Esses mesmos elementos que compõem a narrativa servem de suporte para a discussão do processo de composição do romance.

Iniciamos pelo que entendemos por discurso.

O discurso, “suporte expressivo da história e domínio em que se consuma a sua representação”, é resultado direto do “labor do narrador” (Reis,1988, p.225). Refletindo sobre essa definição, concluímos que é do trabalho do narrador sobre a camada denominada história que resulta o discurso da narrativa. É por meio desse discurso verbal que conhecemos um mundo concebido como real, composto pelo espaço, tempo, personagens e ações, denominado diegese (Lefebve,1980,p.171). A diegese entendida em seu “sentido restrito” como aquilo que pode ser denotado ou, num sentido amplo, “os acontecimentos (físicos e mentais), tais como podem ser reconstituídos na sua seqüência lógica, preenchendo as lacunas ou elipses inevitáveis” (Lefebve,1980,p.191), abrangendo ainda nesse campo de significação a ideologia e os valores.

Para apresentarmos a diegese de *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* adotaremos o sentido de diegese como a apresentação de uma seqüência de situações e ações num certo lugar e desenrolando-se durante um certo tempo (Lefebve,1980,p.196): Uma menina apelidada Chapeuzinho Vermelho morava com seus pais numa pequena cidade da Alemanha. Ela ia, toda sexta-feira à tarde, levar mantimentos a sua avó

materna que vivia numa casinha na floresta. Numa sexta-feira, a menina não retornou como sempre fazia e seus pais pediram ajuda à guarda municipal da cidade que indicou grupos de busca. Dois caçadores que integravam um dos grupos foram à casa da avó e lá encontraram a senhora morta e a menina em estado de choque. Depois disso seguiram-se as investigações e vários depoimentos dos envolvidos, sem que nada descobrissem sobre o criminoso. O pai da menina, alvo de suspeitas por não gostar da sogra, desentendeu-se com um dos caçadores e ambos morreram. Logo depois, mãe e filha deixaram a cidade e o inquérito foi arquivado. Anos depois, um senhor em viagem ficou sabendo dos acontecimentos e resolveu investigar, com a pretensão de publicar a história, mas morreu antes de concluir seu trabalho. Seu manuscrito foi encontrado anos mais tarde em uma biblioteca por um juriconsulto que, depois da organização e tradução, publicou a história.

Esses acontecimentos em *A Desistória* estão agrupados em três narrativas que se encontram emaranhadas na sequência discursiva. Para se chegar ao desvelamento das três, considerou-se como narrativa principal ou primeira da diegese a que trata da morte da avó da menina, segundo se observa no esquema a seguir:

Sequência diegética:

Narrativa Primeira ou Principal

- 1 Friedrich Beuler e Emma conhecem-se. Casam-se. A Sra Fenneger, mãe de Emma, vai morar com eles em Armbaum após o nascimento da neta.
- 2 Desentendimentos. A avó (Sra Fenneger) passa a morar sozinha na floresta e a neta, Chapeuzinho Vermelho, leva-lhe comida todas as sextas-feiras.
- 3 Numa sexta-feira, Joseph Mendel (caçador mais novo) vai buscar sua carabina na casa de Friedrich e conversa com Chapeuzinho.
- 4 Chapeuzinho vai à casa da avó. No caminho encontra um homem com quem conversa.
- 5 Friedrich Beuler fecha a oficina mais cedo e dirige-se à floresta.
- 6 Irmão Jean sai do convento e também vai à floresta.

- 7 Chapeuzinho chega à casa da avó e a encontra morta. Não retorna no horário rotineiro.
- 8 Pai e mãe de Chapeuzinho vão à guarda municipal.
- 9 O guarda Spilch é designado para a busca e no caminho encontra os caçadores Joseph e Joachin. Vão juntos ao sítio da Sra Fenneger e encontram-na morta. A neta, abobalhada.
- 10 Morte do lobo.
- 11 Irmão Jean, do convento dos franceses, sai da cidade.
- 12 Chapeuzinho Vermelho vai morar com uma tia materna em outra cidade.
- 13 Morte de Friedrich, pai de Chapeuzinho. Morre também Joachin, o caçador mais velho.
- 14 Partida da Sra Emma Beuler (mãe de Chapeuzinho).
- 15 Arquivamento do caso.

Segunda Narrativa

- 16 Anos depois, o Sr. Tostes, durante uma viagem, toma conhecimento da história do crime e decide investigá-la.
- 17 Em Armbaum, o Sr. Tostes colhe relatos dos moradores da cidade e transcreve depoimentos e ofícios arquivados na Prefeitura.
- 18 O Sr. Tostes decide falar com Chapeuzinho para confirmar a identidade do assassino.
- 19 Após o encontro com Chapeuzinho, o Sr. Tostes é encontrado morto com os manuscritos.

Terceira Narrativa

- 20 Ao realizar pesquisas sobre crimes, o jurisconsulto Renato Meleiro Dutra encontra em um arquivo municipal alemão um pacote com antigos papéis manuscritos.
- 21 Renato M. Dutra ordena o material em capítulos e depois de traduzi-los publica a história sobre o crime da avó de Chapeuzinho.



No capítulo *Ordem em Discurso da narrativa*, Genette (1995,p.31-2) esclarece que há o tempo da coisa contada (diegese) e o tempo da narrativa (discurso). No confronto entre a ordem temporal de uma narrativa e a ordem da disposição dos acontecimentos da diegese pode acontecer de as ordens não coincidirem, e a essas discordâncias, o teórico denomina anacronias narrativas. Com essa informação, observaremos a seqüência discursiva do romance, que segue a seguinte trajetória:

Título: *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*

<i>A História</i>	<i>A Desistória</i>		
-----/	/	/	/
Chapeuzinho Vermelho	3ª Narrativa	2ª Narrativa	1ªNarrativa
	-nota do editor	-parada da diligência	-história da morte da
	-capa do manuscrito	-história do bêbado	avó de Chapeuzinho
	-introdução elaborada	-Sr.Tostes investiga o	
	pelo jurisconsulto	Crime	

3. O Labirinto das Vozes

Comparando a seqüência diegética com a seqüência discursiva de *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, nota-se que o narrador preferiu ordenar os fatos do fim para o começo, situação denominada nas teorias da narrativa de *in ultima res*. Essa prática para a composição do discurso fará com que o narrador apresente os fatos na medida em que narra, mantendo suspense sobre o acontecimento principal, que é o de esclarecer a identidade do assassino.

Como a ordem do discurso segue caminho inverso ao da diegese, os acontecimentos da narrativa primeira, que tem como assunto a morte da avó da menina, são revelados por analepses, ou seja, é através da retrospectção expressa nos

depoimentos e registros nos arquivos que vão, na medida em que são narrados, possibilitar o conhecimento dos fatos no passado. Já as notas do editor e jurisconsulto, nas primeiras páginas do romance, funcionam como prolepses na ordem do discurso por darem indícios ao destinatário de que a história a ser contada apresentará algo que poderá chocar os leitores. A prolepse alerta para um acontecimento referente à seqüência da apresentação da narrativa, em que somos orientados para suspeitar de que antes de chegarmos ao fim da narrativa saberemos que algo inusitado acontecerá. As prolepses designam-se por “toda manobra narrativa que consiste em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (Genette,1995,p.38). Há nessas estratégias da inversão temporal e da predestinação das prolepses uma preocupação com o suspense no romance, possível pelo fato de o narrador que organizou o texto, o jurisconsulto, saber antecipadamente sobre os acontecimentos e assim fazer alusões ao futuro do discurso. Um exemplo de prolepse que alude ao futuro da disposição discursiva se encontra na epígrafe abrindo o romance, que, assim como este pede uma decifração:

Sim, Senhor Alfred, seu pedido (...)
Frährian confirmou (...) (p.21)

A epígrafe nos envia a uma situação na diegese que não se esclarece, confirmando a necessidade de decifração do enigma proposto pelo texto.

2. O Labirinto das Vozes

A estratégia da inversão temporal sustenta o suspense na montagem do discurso que, aliado a outros elementos, liga *A Desistória* ao universo das narrativas policiais, já que o tema central é o mistério sobre um assassinato que se configura como suporte para a composição do romance.

As relações entre o detetive, a vítima e um crime misterioso constituem o alicerce da narrativa policial (Narcejac,1991).Considera-se importante o papel do

detetive que não pode falhar e nada lhe pode acontecer (Todorov, 1970, p.90). Durante a investigação ele é o responsável pelo montar de um quebra-cabeça, que a cada peça encontrada precisa de outra para complementá-la, mantendo o suspense, que nada mais é que a suspensão no tempo da revelação do enigma: a identidade do culpado.

Entre os romances policiais há o denominado “romance de enigma”, que contém duas histórias: a do crime e a da investigação do crime (Todorov, 1970, p.95-6). A segunda, a da investigação, vai revelando a primeira e é justamente na apresentação da investigação que se “arquiteta” o “como” revelar os acontecimentos, o percurso narrativo escolhido.

Pode-se dizer que no romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* existem dois universos: a matéria policial, suporte do nível ficcional, e a problematização do discurso romanesco, suporte do nível teórico.

O discurso romanesco, na concepção de Bakhtin (1990,p.73-4), apresenta uma característica que lhe é peculiar e que o torna um conjunto harmonioso de unidades menores de estilo. Essas unidades são os mais diversos tipos de discursos, entre eles o discurso individualizado das personagens, ou as diversas formas de narrativa escrita como as cartas, o diário, os escritos filosóficos, as informações protocolares, ou ainda, a narrativa direta do autor.

Essas unidades menores de estilo formam o todo do conjunto que dá a forma do romance, “uma diversidade social de linguagem organizada artisticamente” (Bakhtin, 1990,p.74). A sociedade apresenta uma diversidade social de linguagens pelos grupos diferenciados que a formam, sejam eles definidos pelos grupos profissionais, pela fala das gerações ou da idade, pelo grupo das autoridades, dos círculos familiares, enfim, cada aspecto da linguagem desses grupos pode constituir unidades de composição do romance. A combinação de linguagens que formam o romance evidenciam sua composição híbrida.

O aspecto híbrido em *A Desistória* evidencia a individualização criativa da enunciação por compor o texto em unidades narrativas que se intercalam, ora como anotações no diário de um personagem-narrador que registra suas investigações e expectativas, ora em discurso direto de alguns personagens com suas narrativas intermediárias esclarecedoras dos acontecimentos no dia do crime, ou ainda, a apresentação de cartas, laudo médico e depoimentos arquivados em gabinetes municipais. Também se encontra a narração de um contador com pretensões literárias.

Essas diversas formas narrativas somadas compõem o romance, que mantém como elo de ligação entre as unidades o contar e identificar o causador da morte da Sra. Fenneger, avó de Chapeuzinho, numa combinação labiríntica de estilos. Essa multiplicidade de unidades está a serviço do estilo do todo marcado pelo suspense, por dúvidas e incertezas sobre os acontecimentos e depoimentos; um labirinto preparado para ser percorrido pelo leitor.

Para uma reflexão dessa diversidade discursiva que compõe *A Desistória*, voltaremos ao discurso entendido como encadeamento de elementos organizados num tempo. É em função desse encadeamento que emanam os sentidos como resultado do “labor do narrador”.

A composição organizacional do discurso como objeto de sentido pode ser estudada quanto ao aspecto da voz, da instância narrativa. A voz, considerada em relação ao sujeito, que pode ser aquele que realiza ou sofre a ação, e ainda aquele que relata a sua ação ou do outro (Genette, 1995,p.212). A situação narrativa é estudada no tecido das relações entre o ato narrativo, os protagonistas, as determinações espácio-temporais e, ainda, na relação dessa situação narrativa com outras implicadas numa mesma narrativa (Genette, 1995,p.214).

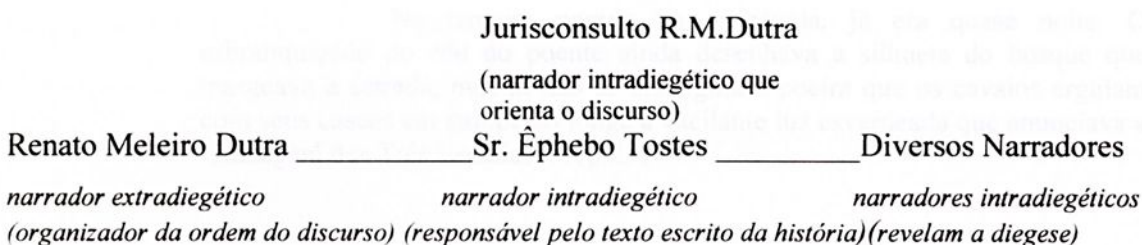
Para o estudo da situação narrativa, ou da voz, levaremos em conta o tempo da narração, os níveis narrativos e a pessoa que narra. O tempo da narração é considerado em relação à história, de maneira que a voz que narra pode situar-se posteriormente aos acontecimentos da história, ou ocupar uma posição anterior, como ocorre nas narrativas preditivas. Essa posição geralmente focaliza um determinado episódio com valor de antecipação. Há ainda a voz contemporânea à ação, numa coincidência entre diegese e discurso. E, por último, a narrativa intercalada, em que a voz em seu tempo invade o tempo da história, numa intercalação de várias instâncias, a exemplo do relato de acontecimentos passados e ao mesmo tempo o seu julgamento no “agora” da narração.

A voz que narra pode criar espaços para outras vozes narrarem em um nível diferente do qual está. Um acontecimento contado por uma voz está num primeiro nível denominado extradiegético; e o que é contado no interior dessa narrativa de primeiro grau está num nível superior, denominado intradiegético. A narrativa originada neste segundo grau chama-se metadiegeese. É o terceiro grau da narrativa.

Outro aspecto da voz a ser apresentado é o referente à pessoa. A presença explícita ou implícita do narrador implica uma atitude narrativa. Ele pode contar a história não participando ou participando dela, numa identificação entre narrador e personagem. O primeiro tipo de narrador é denominado heterodiegético; e o segundo, homodiegético. Há ainda uma outra classificação, um narrador pode contar uma história que não é a sua, o herói é outro; a presença desse narrador é um pouco distanciada por ocupar um papel secundário de observador. Trata-se do narrador homodiegético. Já o narrador, herói de sua história, é denominado autodiegético (Genette, 1994, p.243-4).

Em *A Desistória* encontramos em algumas passagens uma profusão de vozes que assumem seu discurso em meio a outras, sem indicação clara de pessoa responsável por seus dizeres, numa voz que se assemelha mais à de uma função pública.

O primeiro narrador, já comentado, a aparecer no discurso é o personagem Renato Meleiro Dutra, responsável pela organização de uma história investigada e escrita por outro narrador, o Sr. Êphebo Tostes, que colheu depoimentos e transcreveu dados de registros oficiais arquivados em uma pequena cidade na Alemanha. Há uma relação de dependência entre as vozes para que a história possa ser revelada, vir à tona. O jurisconsulto depende do que descobriu o narrador intradiegético Êphebo Tostes para organizar o livro e esse, por sua vez, só toma conhecimento daquilo que as outras personagens vão lhe contando sobre a vida da avó de Chapeuzinho e os acontecimentos da sexta-feira em que ocorreu o crime. O esquema a seguir demonstra a relação de dependência:



O Dr. Renato Meleiro Dutra é um narrador extradiegético tendo por função apresentar uma história que não é de sua autoria, nem da qual participa como personagem da diegese. Depois de iniciada a narrativa, assume a posição de narrador intradiegético, e nessa posição, em diversos momentos, interfere no início dos capítulos com explicações. Trata-se de um organizador do discurso preocupado em manter o contato com o leitor, atitude que corresponde a uma função que lembra a fática (testar o contato), verificando se o leitor está atento ao encadeamento do discurso; e a função conativa (agir sobre o destinatário), alertando o leitor sobre as falhas na apresentação dos fatos que são de responsabilidade do outro narrador (Êphebo Tostes), pois a diegese não lhe pertence. Suas intervenções são em forma de discurso explicativo; e a revelação da fonte de suas informações, de seu conhecimento, faz parte da função ideológica e moral enquanto narrador extradiegético que talvez, por publicar uma história sobre um crime não solucionado, não queira responsabilizar-se por nenhuma revelação ou indício deste ou daquele que possa ser o criminoso. Após o capítulo *Introdução*, o narrador Renato Meleiro Dutra afasta-se, deixando que a narração seja conduzida por Êphebo Tostes, autor da história, apenas intervindo, como já foi mencionado, no início de alguns capítulos. Vejamos, por exemplo, a passagem que inicia o primeiro capítulo:

O texto que constitui este primeiro “capítulo” é talvez o mais formalmente bem acabado de todo o conjunto: pela correção do estilo e da linguagem, deve ter sofrido trabalho cuidadoso de revisão e polimento, o que parece confirmado pela limpeza da transcrição, em folhas uniformes, escrita regular e sem erros de grafia. A impressão é que Êphebo Tostes teria por aí iniciado seu labor de dar forma final a seus escritos não tendo tido tempo para completá-lo. Em outros trechos, observa-se também algo desse cuidado com a escrita, mas em nenhum desses outros a estrutura é tão bem amarrada como aqui ... (Nota de R.M.D.)

Na terceira parada da diligência, já era quase noite. O esbranquiçado do céu do poente ainda desenhava a silhueta do bosque que margeava a estrada, mas já não se distinguia a poeira que os cavalos erguiam com seus cascos em galope ao longe a vacilante luz esverdeada que anunciava a Estalagem das Três Espadas. ... (p.23)

A passagem em destaque faz parte do primeiro capítulo intitulado “Uma História Vaga e Estranha”. O texto em itálico pertence ao jurisconsulto, e serve para que

este emita sua avaliação sobre o texto seguinte, escrito por Tostes. Para o jurisconsulto o primeiro capítulo – resultado do labor de Tostes na posição de escritor -, é bem elaborado, opinião que deixa explícito seu modo de compreensão do processo de criação literária, para quem o discurso literário é entendido como aquele que utiliza uma linguagem formal, com eliminação das características da linguagem oral. Tal visão faz parte da convenção sobre a escritura do romance, que não deve identificar traços da fala, e a linguagem apurada deve priorizar a construção do enredo. A opinião avaliativa do jurisconsulto revela também a preocupação do outro narrador, Tostes, em sua intenção de amoldar a uma forma expressiva adequada os fatos vividos por ele e os que lhe foram contados, tornando-os fatos literários. Para o jurisconsulto, ainda, a estrutura do texto é “bem amarrada”, o que supõe uma concepção de literatura que obedece ao princípio de que a construção de um enredo que mantém o suspense e alinhava os acontecimentos é sinônimo de boa narrativa. Adequar o ato de narrar à leitura através de uma boa escrita governava a composição do romance em seu aspecto de literariedade. No entanto, a organização final do romance, tal como ficou, desmente a convenção sustentada na voz do jurisconsulto. O discurso de *A Desistória* apresenta vários narradores com suas falas individuais e por intermédio delas se organiza a diegese. Não há apenas um narrador condutor do enredo, nem se prioriza o padrão verbal e a sobriedade no narrar.

A disposição do discurso inicial do jurisconsulto, tal como está na composição tipográfica da página, coloca o personagem e a sua fala numa posição de destaque. Além desse aspecto da visibilidade, salientado pelo fato de apresentar seu texto em itálico no alto da página e no final dele as suas iniciais, ressalta ainda, nesse caso, a sua posição de “autor”, e essa posição lhe confere autoridade para desvelar o processo de criação do texto literário. Vislumbram-se os procedimentos do ficcionista na voz do jurisconsulto que aponta para o como o sujeito criador transforma fatos do mundo extraliterário em matéria ficcional com os recursos da linguagem. Esta “aparição” do jurisconsulto pode ser observada também em outro capítulo, sempre com atitude sancionadora a respeito da literariedade do texto escrito pelo Sr. Tostes:

A. RELATO DE ALFRED

Este trecho, em papel separado, parece ser uma versão trabalhada por Éphebo Tostes do que lhe contou Alfred



sobre o envolvimento de Friedrich nos acontecimentos. Nota-se nesse texto (como no Capítulo I) a preocupação literária de Tostes (Nota de R.M.D.).

Mesa suja do bar, sem toalha, madeira engordurada do chouriço posto ali sobre um papel grosseiro, escorrida de cerveja das canecas transbordantes. Cachecol escuro jogado frouxo em torno do pescoço ... (p.67)

A intervenção aliada à emissão de um juízo de valor dá ao jurisconsulto o poder de quebrar a magia da narrativa fechada da ficcionalidade, do espaço onírico criado pelo outro narrador e que está logo em seguida, num desvelamento da criação do texto com aspecto literário, em que se incorporaram acontecimentos reais. O jurisconsulto quer deixar claro que acontecimentos reais foram incorporados ao texto de Tostes, que se pretende ficcional, como se as outras partes do romance não fossem de caráter ficcional.

Os capítulos narrados por Êphebo Tostes apresentam as características assinaladas acima: ora Tostes assume o papel de escritor com intenções literárias, voz heterodiegética, afastada dos acontecimentos e mais próxima do seu papel de escritor, como na passagem acima: “Mesa suja do bar, sem toalha ...”; ora participa dos acontecimentos, tornando-se um narrador homodiegético quando a ação principal pertence a outro personagem. Essa atitude se justifica pela posição de Tostes na história. Sua participação se insere na história da investigação do crime, daí sua posição homodiegética. Após a escritura do manuscrito, tinha intenções de transformá-lo em texto para publicação, um romance talvez. Assim, podemos acreditar que os papéis do manuscrito continham relatos e anotações de diário e textos reescritos com intenções literárias de fatos investigados. A voz é a mesma, as atitudes diante do narrar são diferentes, pois as intenções são diferentes. No estudo da *Introdução* de *A Desistória* o jurisconsulto apontou para a dificuldade na organização dos papéis do manuscrito atribuído a sua natureza diversa, esboçando talvez a idéia de que a arte literária pode não ser produto puro da inspiração, de o ato criativo surgir do “nada”.

Falávamos do primeiro capítulo, “Uma História Vaga e Estranha”, que tem a característica de criar para o leitor uma grande expectativa sobre o enigma a ser desvendado. O assunto “crime misterioso” passa a ser o ponto central que permite a evolução da narrativa e todo mistério se inicia com uma viagem em que Sr. Êphebo

Tostes está. A atmosfera que envolve a viagem proporciona ao leitor uma leitura demoníaca referente à configuração do espaço, imagens construídas, aliás, para indicar que algo estranho, um evento do passado ou do futuro no fluxo da narrativa, está prestes a ser revelado. Êphebo Tostes segue viagem em uma diligência com outros passageiros por uma estrada poeirenta, quando chegam à Estalagem das Três Espadas, à beira da noite. Era a terceira parada e ali, na parede da sala do lugar, avista um quadro em que um lobo tenta escapar de dois caçadores e de uma matilha de cães, como se o lobo tentasse escapar do quadro e quisesse entrar na realidade da estalagem. É nessa atmosfera, a terceira parada na Estalagem das Três Espadas e diante da imagem da caçada, que o Sr. Tostes ouve contar a história do crime.

Os passageiros reunidos após o jantar para o relato de histórias, em torno da lareira, apreciavam as histórias “sempre verídicas”. O aparecimento de um bêbado motiva a narrativa central do romance. Sem relatar nada de concreto ele prepara o mistério com referências vagas sobre um crime ocorrido à luz do dia. Uma interrogação permeia suas divagações: “...a verdadeira verdade vivida, quem acaso a saberá inteira?” (p.26). As referências ao crime são assumidas pela voz do bêbado que em discurso direto dá ênfase à curiosidade de todos, especialmente à do Sr. Tostes:

— Se a noite está mesmo para histórias essas, não podem passar então sem conhecer uma de que sei, embora na verdade não a sei como história... poderia saber se alguém por acaso tivesse podido um dia contá-la como você aí as conta tão bem – assim amarradas, entalhadas e matizadas. ... (p.25)

— Foi muito longe daqui que aconteceu, naquela cidade meio cinza, encravada na grande curva do rio, bem para lá... norte ou sul... não sei, não importa... (p.26)

— Não foi nas sombras da noite o crime terrível que abalou a cidade, à luz do sol... Nem sempre é a sombra que gera o horror... (p.26)

— Vejam, não adianta... não sei contar a história... nunca a ouvi contada é difícil construir a teia toda... (p. 25-7)

Dentre as palavras do bêbado chamam a atenção aquelas que se referem ao contar. Para ele, saber contar uma história é antes tê-la escutado nos moldes das

histórias contadas, o que nos remete à tradição oral dos contos maravilhosos que encantavam e distraíam as pessoas à noite ao redor das fogueiras ou lareiras. O contar que se repete a cada noite possibilita ao ouvinte a posse da história e a condição de passá-la adiante para as outras gerações. A história, segundo o bêbado, deverá ser contada por alguém que sabe “amarrá-las e encaixá-las”; e, mais uma vez, lembra-nos as funções apontadas nos contos maravilhosos, onde os heróis enfrentam obstáculos, motivação que prende a atenção do ouvinte. Há ainda nessa fala o prenúncio de que a narrativa não terá a linearidade costumeira dos contos orais, compromete-se a sequência de começo, meio e fim, com a resolução de um problema porque o bêbado diz que é difícil construir a teia toda, pois nunca a ouviu contada.

A fala do bêbado dialoga com o fato de a narrativa escrita não ser sensível ao aspecto da fala. Walter Benjamin (1987,p.198-201), em seu ensaio sobre o narrador, distingue o romance de outras formas de prosa – contos de fadas, lendas, provérbios – porque aquele não processa a experiência própria ou relatada, como nos moldes da narrativa oral. Nessa, as histórias narradas eram resultantes da vivência pessoal do narrador ou dos relatos que ele ouvia que depois se transformavam novamente em histórias para os ouvintes. O contar era uma manifestação da memória coletiva e é justamente este aspecto, experiência e tradição, que se ressalta na fala do bêbado. Evidencia-se o aspecto do saber para relatar, ou do ter ouvido contar para saber contar, ressaltando a memória popular.

Este quadro do saber para contar, delineado pelo discurso do bêbado, é um indício proléptico em relação ao modo de apresentação da história. Se Tostes, autor do manuscrito, propõe-se a contar a história sobre os acontecimentos daquela sexta-feira, deverá como um bom contador saber da história por experiência, ou então deverá escutá-la tantas vezes quantas forem necessárias para torná-la parte de sua experiência em relatos. É o seu intento. Porém, no seu contar dará espaço para o contar de outras vozes, deixando de lado a característica de narrador experiente. Essa situação nos remete a um contar que não será fruto de um só narrador, numa ruptura essencial com a tradição oral, com os contos maravilhosos, a exemplo de *Chapeuzinho Vermelho* que abre o romance em análise. O próximo contar será resultado do entrecruzamento das informações de diversos narradores, pequenas peças que estruturam a narrativa policial, como já dissemos, e a investigação tenderá a apresentar os pontos de vista dos envolvidos no acontecimento daquela sexta-feira.

Entre as confusas informações do bêbado, um nome ressalta, o da cidade onde ocorreu o crime, Armbaum. Para Êphebo Tostes foi o suficiente. Movido pela extrema curiosidade, decide iniciar uma investigação, primeiro saber se a cidade realmente existe e depois se o acontecido é real.

Pode-se dizer que Tostes não assume o papel de “detetive” dentro dos padrões clássicos da narrativa de enigma. O que o impulsiona ao ato investigativo não é sua ligação com a investigação institucionalizada, mas o estar preso ao arquétipo da curiosidade, que o move na história e representa a curiosidade que impulsiona o leitor a seguir adiante na narrativa para saciar também a sua curiosidade de desvendamento do enigma.

Retornemos novamente à nota introdutória escrita pelo juriconsulto, em que considera o primeiro capítulo como o melhor em sua estruturação em confronto com os demais. Tal opinião se justifica, pois é neste capítulo que centra o ponto de partida da trama representada pelo encontro entre o Sr. Êphebo Tostes e o mistério que exalta a curiosidade para a busca de uma decifração. Nessa busca acompanharemos o Sr. Tostes que, na sua ânsia de investigar a história da morte da Sra. Fenneger, avó de Chapeuzinho, se deparará com o discurso de várias testemunhas que levantam pistas para decodificação do mistério. A parcialidade das revelações mantém o suspense, fio condutor da narrativa, num permanente jogo revelação/ocultação, até o encontro final do Sr. Tostes com Chapeuzinho Vermelho, já idosa.

3. Nas Pegadas do “Caçador”: Separando os Fios da Teia Discursiva

Nas próximas páginas deste trabalho vamos acompanhar Tostes na pele de investigador que desfolha o crime, fonte do conto infantil.

A história principal, a do crime, é contada no passado através da investigação do Sr. Tostes. Para contá-la esse narrador adota a narração intercalada: quando se refere ao fato investigado e reescrito por ele, o faz numa linguagem que tenta se adequar às convenções da escritura do romance ou à dos textos literários, adotando a

narração ulterior. Quando faz anotações em seu diário, a narrativa está no presente, numa linguagem que tem características da oralidade. A vivência entre estas duas temporalidades, o ontem (na escrita dos acontecimentos da investigação) e o hoje, marcado pelas anotações no diário, faz com que o intervalo entre a história e a narração se reduza, a ponto de a narrativa ter aspecto de simultaneidade à medida que este narrador revela seus sentimentos:

Frankfurt, 20/Julho, noite

Cheguei hoje, ... Achei curioso que os outros companheiros da estalagem não se tivessem tocado tanto quanto eu. ...

Frkt. 21/ julho, manhã

Acabei não indo ao concerto ontem: encontrei Hellmuth Brandt ... Hoje, deixei-me ficar deitado até agora, já são quase onze horas. Quanto tempo perdido!

Frkt. 21 Julho, noite

Estou atordoado! ... A tal cidade realmente existe! ... Pois encontrei! Foi na Encyclopaedia Histórico-Geográfica Austro-Húngara. Copiei o verbete.

ARMBAUM, cid. Na região da Floresta Negra, situada à margem do rio do mesmo nome; 1.100 hab.; vinho, lenha, cereais; pequeno porto fluvial para navegação regional; cidade natal de Wilhelm Copertius; poeta do séc. XVII; conserva ruínas de edificações do tempo da dominação romana. (Mapa R-17)

Estou excitadíssimo: não posso pensar em outra coisa. Estou convencido de que é um assunto que não posso perder. ...

Arm, 2/agosto, noite

Então eu estava certo! A história do bêbado Frährian na Estalagem das Três Espadas não era uma simples conversa de bêbado. ... Talvez deva, de fato, investigá-los. (p.28-9)

As passagens estão no segundo capítulo, “À Procura de Armbaum”, em que, na forma de diário, o Sr. Tostes registra seus anseios e descobertas. Nessa situação narrativa, Tostes assume a função de narrador autodiegético; seu conhecimento é limitado e esse fato permite ao leitor acompanhar apenas o que ele sabe e narra. As anotações no diário nos permitem conhecer suas expectativas diante do que vai descobrindo sobre a cidade, seus moradores e o crime.

A escrita no diário engendra o sentido de anotação da realidade, do acontecimento no dia-a-dia, das descobertas, como por exemplo o registro sobre o verbete Armbaum encontrado na Enciclopédia Histórico-Geográfica, cuja função é de introduzir na narrativa o referente do real geográfico, embora a menção ao poeta Wilhelm Copertius, do século XVII, apegue-se novamente à questão do literário. Na intenção da construção do efeito de real, reitera-se o jogo proposto pelo enunciador: realidade/ficção, uma barreira tênue, pois no apelo ao referente real a presença do narrador que direciona as informações, denuncia a narrativa literária.

A forma diário aproxima o narrador Tostes do leitor numa relação que beira à cumplicidade, pelo tom confessional que imprime à escrita. Revelam seu estado eufórico os registros na camada expressiva pontuada pela exclamação: “Estou atordoado! ... Pois encontrei! ... Então eu estava certo!...”. A narração manifesta-se íntima do leitor, colocando-o a par das descobertas do narrador-personagem Tostes.

Este mesmo narrador-personagem manifesta-se por meio de uma focalização externa em alguns relatos e descrições, omitindo alguns detalhes que o leitor só vai saber mais adiante, quando Tostes retoma sua posição de narrador autodiegético e externa na escritura do diário o que disse ou pensou. O segundo capítulo é um exemplo desse desdobramento do personagem Tostes, que se expressa sob duas formas narrativas: o diário e o contar com marcas literárias, na pele de um narrador mais distante.

Um exemplo do jogo enunciativo revelar/esconder está no encontro de Êphebo Tostes e a Sra Wundt, proprietária do albergue onde se hospedará Tostes em Armbaum. A dona do estabelecimento faz-lhe muitas perguntas para saber a identidade do novo hóspede, que ao narrar o encontro nos revela apenas parte de suas respostas:



Uma senhora alta ... Foi muito gentil, mas bastante cautelosa neste primeiro contato, procurando estender uma conversação geral que lhe permitisse obter o máximo de informação sobre quem eu era, de onde vinha, fazer o quê, por quanto tempo, indagando ora de um modo, ora de outro, como para conferir umas respostas com outras. Ao final, pareceu satisfazer-se ... * (p.31)

O narrador, embora participe dos fatos, posiciona-se sem muito envolvimento e esconde dos outros personagens sua verdadeira intenção. Mais adiante, por intermédio do registro em seu diário, somos informados de que Tostes disse à dona do albergue que era um professor, sem o ser. Só o leitor, a quem é dado conhecer o conteúdo do diário, sabe desses detalhes:

Armbaum, 23/julho, noite

Enfim, aqui estou eu, lançando-me nisto que não sei bem o que será ... *Apresentei-me à Sra Wundt como professor universitário em Hamburgo*, dizendo-lhe que vim para o sul em busca de repouso após longa enfermidade. *Essa versão certamente vai circular rapidamente pela cidade.** (p.32)

O diário revela a essência de Tostes, não esconde seus interesses e presentifica a ação de escritura no agora de sua narração.

Esse narrador-personagem continuará omitindo informações a seu respeito até o final da história, sem que saibamos quem ele é. Com marcas de personagem das histórias de detetive, Êphebo Tostes é uma incógnita, assim como a fonte do seu dinheiro. Seu trabalho, não revelado, dá-lhe tempo suficiente para as investigações. Por assemelhar-se ao narrador das histórias de detetive, aparenta inocência, embora seu ato narrativo transpirando sutilidade confunda o leitor, pois o leva “a suspeitar de quem não é culpado e a desconfiar de quem não é o criminoso” (Kothe, 1994,p.78-80). Sua ação, caracterizada pela decifração intelectual de um crime cujo autor se desconhece, envolve o mistério que adia o deciframento. Os narradores da história de detetives têm algo de “marginal”, pois a fonte de seu dinheiro não é

* O grifo em itálico é meu.



explicada, não está ligada a nenhuma função de trabalho explícita no sistema capitalista, portanto não está preso a horário rígidos, o que lhe permite liberdade para ir e vir em sua investigação. Nestas características se enquadra perfeitamente o narrador-personagem Êphebo Tostes. Sabe-se que tem dinheiro para receber de um representante e depois que o recebe envia ao representante um bilhete no qual diz que voltará a “trabalhar” em dois meses. Depois, vai para Armbaum. Seguem algumas passagens do diário que exemplificam as características desse personagem que não é um detetive declarado, como já ressaltamos, mas age como tal:

Frankfurt, 20/Julho, noite

Cheguei hoje, para receber aquele dinheiro que Gullberg ia mandar-me de Berlim. Ainda não chegou, o que me prende pelo menos até depois de amanhã, quando virá nova mala de correspondência ao representante daqui.

Frankfurt, 22/Julho, noite

Estive no representante de Gullberg hoje à tarde: o dinheiro chegou. Na verdade, Gullberg mandou-me o dobro do que estava combinado! Deixei-lhe de volta, um bilhete, dizendo que só torno a procurá-lo daqui a dois meses. *Parto amanhã para Armbaum!* * (p.27-9)

As anotações no diário dão referências sem muita clareza das atividades de Tostes. O que ressalta na passagem acima é a disponibilidade para a ausência no trabalho para seguir intuições de sua curiosidade.

No relato da chegada de Tostes à cidade, as informações denunciam a intenção de objetividade e veracidade na descrição detalhada sobre sua entrada em Armbaum. A essa intenção se alia a representação cartográfica da região onde está a cidade: um mapa visualiza-se na página entre as informações do diário, sem nenhuma indicação de sua presença na escritura do texto. Sua posição na página aparenta a de um encaixe entre as anotações de Tostes que mais se aproximavam das referências aos lugares da região. A informalidade do mapa lembra um desenho infantil, desmentindo a

* O grifo é meu.

proposta implícita de cientificidade. O desmentido encontra reforço no último parágrafo do segundo capítulo, no qual Tostes, já em seu quarto no sótão do albergue, olha a cidade e a descreve. O ato de abrir a janela e olhar expressa uma das questões que envolve o ato narrativo quanto à focalização. A cidade, tal como é descrita, próxima do seu real referente, enfatiza o olhar que vê e este, ajudado pelas palavras que descrevem o que vê, faz crer, porque acreditamos nas palavras e no ver (Chaui, 1988). Torna-se, assim, um mundo verdadeiro. A visão depende de nós, se origina em nosso olhar e é fonte de conhecimento. Êphebo Tostes abre a janela e vê a cidade, conforme passagem do relato:

Abri a janela e olhei, assim do alto, a paisagem à minha frente. À direita, o grande prédio cinzento e depois as flores; à esquerda, o início do casario mais denso da cidadezinha. O sol, ainda alto, marcava claros e escuros de gravuras sobre as paredes e sobre o chão. A torre da igreja deu quatro horas.(p.32)

Olhar para Tostes é, neste momento, tomar conhecimento. Logo depois, nas anotações do diário, a Sra. Wundt, dona do albergue, dá-lhe mais esclarecimentos. Da janela dele mostra-lhe novamente a cidade. O olhar dela nesse momento é para dar conhecimento, informar. Acresce, assim, detalhes sobre o aspecto da cidade e alia o aspecto visual ao conhecimento histórico do local, minuciando a rotina de alguns moradores:

Armb. 24/julho, noite

Fiquei sabendo que o grande edifício cinzento aí defronte, pelo qual passei ao chegar, é um antigo convento em que vivem duas dezenas de frades franceses na mais completa reclusão: apenas um deles, o ecônomo, sai para fora dos muros do convento, a cada sexta-feira, para buscar suprimentos ... *Tudo isso a Sra. Wundt me mostrou da janela de meu quarto.* Também explicou que umas seiscentas jardas mais para a direita do convento passa o rio Armbaum descendo na direção sul, sendo cruzado, pela estrada que passei, a

cerca de uma milha adiante do cemitério. Na direção de Birmstad, na Ponte dos três Olmos e, ao norte da cidade, na Ponte Norte ... Para a esquerda do albergue, olhando pela minha janela, começa a parte mais habitada da cidade por onde já andei ao chegar e, mais além saindo pela extremidade leste, encontram-se as velhas ruínas romanas ... e que a Sra. Wundt mencionou apenas como “uns muros muito estragados de casas de tempos antigos, que ninguém conheceu, coisa de estrangeiros”. * (p.32-4)

Observando as duas descrições da cidade de um mesmo local, alto da janela, notamos que a de Tostes é de uma certa maneira limitada, porque limitada é a sua focalização para aspectos além do ver o objeto. A descrição da Sra. Wundt mais detalhada e com acréscimos da vida local permitem que o autor do manuscrito tenha o conhecimento das coisas do lugar pelo olhar dela. Esse aspecto é um prenúncio de que os fatos descobertos pela investigação de Tostes dependerá da visão dos fatos dos moradores do lugar. A de Tostes, ausente, um verdadeiro estrangeiro, “verá” aquilo que lhe possibilitarem “ver”.

O aspecto da focalização está expresso metaforicamente quando Tostes diz: “Tudo isso a Sra. Wundt me mostrou da janela *de meu quarto*”. A voz que narra é a de Tostes por isso a referência ao seu quarto, mas o mostrar, o dar conhecimento é da Sra. Wundt, a focalização é dela que tudo mostra através do contar dele. Essa passagem aponta para uma questão da narrativa que envolve os modos do narrar, entendendo aqui a explicação de Genette para quem narrar não apresenta só as diferenças de relatos que afirmam, ordenam ou desejam, mas aponta para as diferenças que se estendem aos graus na afirmação, na ordem e no desejo. A gradação da informação está relacionada ao ponto de vista que considera a ação. Ainda segundo Genette, “a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores ... e assim parecer manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta” (1995, p.160). Pode também escolher o filtro segundo a capacidade de conhecimento de uma personagem da história, da qual se adotará o ponto de vista, dando assim esta ou aquela perspectiva à história.

Os próximos capítulos mantêm a voz narrativa de Êphebo Tostes, que num mesmo ritmo intercala os relatos de acontecimentos, discurso direto das personagens nos diálogos, e registros em seu diário. Lembramos que ainda não estamos diante da primeira narrativa, aquela que tem como motivo central a morte da Sra

* O grifo é meu.



Fenneger. Estamos diante da composição da segunda narrativa, aquela que é movida pela curiosidade de Tostes.

O quarto capítulo, denominado “A Primeira Notícia”, sobressai-se pela primeira informação sobre a morte da Sra. Fenneger, avó de Chapeuzinho na cidade onde está Tostes. Os dias na cidade desde a chegada de Tostes foram monótonos até que numa tarde após ser convidado para conversar na cervejaria da cidade, o Sr. Alfred, construtor da Ponte Norte, trouxe à mesa de conversação o assunto da morte da Sra. Fenneger. Foi interrompido por outros companheiros, mas a oportunidade para Tostes havia chegado. Combinaram um encontro para conversarem.

Nesse capítulo destaca-se, além da informação principal para a investigação, o local onde ocorre o encontro dos companheiros, a cervejaria. Tal qual no primeiro capítulo, o espaço foi propício ao assunto. No primeiro capítulo, na estalagem, havia o bêbado e sua embriaguez; neste, a cerveja e o Sr. Alfred, saudoso. A embriaguez do primeiro capítulo é um “pretexto para o exercício de linguagem” (Chevalier, 1993, p. 364). Naquela ocasião, o bêbado sob o efeito do álcool, que é “símbolo do fogo da vida” e da “inspiração criadora”, é a fonte em que vai beber Êphebo Tostes. O impulso dado à narrativa veio do devaneio do bêbado que “preparou” o espírito de um dos personagens que se deixou embriagar pelas suas palavras confusas. Elas foram a fonte de inspiração para o ato investigativo. No pensamento místico cristão e muçulmano a embriaguez é sinônimo de conhecimento, pois as faculdades mentais se libertam do mundo exterior e entram em contato com outros mundos (Chevalier, 1993, p. 364), que neste capítulo e no primeiro pode conotar a liberdade para a criação literária e a capacidade de conhecimento de uma das facetas do real que a literatura pode trazer ao homem. No plano da diegese, a bebida impulsiona Tostes à investigação; no plano teórico é o fio condutor da narrativa.

No encontro com o Sr. Alfred, o narrador Tostes dá espaço à voz desse personagem que em discurso direto oferece sua visão sobre a relação familiar do amigo, pai de Chapeuzinho, em conflito com a sogra Sra. Fenneger, avó da menina. Os acontecimentos pertencem ao passado na juventude dos dois amigos, Alfred e Friedrich, pai de Chapeuzinho. Para contar, o personagem, agora, um novo narrador, utiliza-se do recurso da analepse de longo alcance (cerca de cinquenta anos).

Sabemos que a analepse pertence às relações do tempo da história e do discurso. A questão do tempo da narrativa em relação à história envolve a questão da

ordem, e a ordem cronológica dos acontecimentos na diegese mantém-se rígida; porém o mesmo não ocorre com a ordem dos acontecimentos no discurso, que pode “arranjar-se” a contento do narrador. Ao se confrontarem as duas disposições dos acontecimentos, pode ou não haver identidade e, quando não, ocorrem as anacronias, ou seja, “as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (Genette, 1995, p.34). Já ressaltamos que, considerando nesse romance a narrativa principal a dos acontecimentos que envolvem o crime, a ordem dos acontecimentos na diegese está proporcionalmente inversa no discurso, ocorrendo o que se chama de narrativa *in ultima res*. Porém, as relações temporais são diversas, manifestando-se uma subordinação entre narrativas de um mesmo romance, ou seja, em trechos curtos do romance ocorrem as retrospectões ou anteposições de acontecimentos para as intenções do arranjo discursivo que necessita explicar este ou aquele fato que ocorreu. As antecipações denominam-se prolepses (“toda manobra narrativa consistindo em contar ou enviar de antemão um acontecimento ulterior”); e as retrospectões se chamam analepses (“toda ulterior evocação de acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”) (Genette, 1995, p.38).

Essa abordagem teórica nos orientará sobre o encontro entre o Sr. Tostes, autor do manuscrito, e o Sr. Alfred. Em sua retrospectão, Alfred revela as circunstâncias do casamento do amigo (pai de Chapeuzinho), a ida da avó para a floresta, o porquê dos conflitos entre o amigo e a sogra. Com o seu relato tenta inocentar o amigo, sem, contudo, dar maiores esclarecimentos sobre o caso, alegando que havia jurado segredo. O Sr. Alfred sabe mais do que revela: sua retrospectão denota preocupação com a inocência do amigo e culpa a sogra pela falta do entrosamento familiar.

O início dessa analepse segue o modelo das narrativas de acontecimentos de viagens: as duas personagens caminham conversando por uma rua da cidade e ao entrarem na estradinha que os levaria à ponte, o Sr. Alfred inicia sua narração sobre o que sabia do relacionamento entre Friedrich (pai de Chapeuzinho) e a Sra. Fenneger (a avó). Durante a caminhada o Sr. Tostes instiga Alfred a contar o segredo, porém, ao chegarem à ponte, saindo da estrada, o relato embaralha-se com outras lembranças e mágoas e mais uma vez, mantendo-se o suspense, não é dado ao leitor saber do ocorrido, modo de exposição que se repetirá em encontro futuro entre os dois. Algumas passagens a seguir comprovam as informações e o suspense que se mantém quanto ao



responsável pela morte da Sra. Fenneger. As falas são do personagem Alfred:

— Sou o único que pensa diferente deles todos. Porque sou o único que conheceu bem Friedrich e sei que ele não podia ter nada com aquilo. Sei que ele não teve nada a ver. ...

— Claro que não gostava da sogra: ... mas ela não era mesmo uma boa mulher. ...

— Elas não eram daqui, sabe? Friedrich conheceu Emma, sua mulher, quando esteve em***, fazendo seu aprendizado numa ferraria. Muita gente de lá preveniu-o, Na verdade, ela era uma boa moça, dedicada... . O problema era a mãe dela.

— A Sra Fenneger era famosa em *** como “A Bela Vera”: dançava num cabaré da cidade. ... Podia ter-se recuperado com a idade Mas não, continuou como sempre fora... tinha uma maldade por dentro! ...

— ... Um ano depois, quando estava para nascer a filha, a Asra. Fenneger chegou á cidade, com suas roupas escandalosas, muito pintada, trazendo grande bagagem, com pretexto de fazer companhia para a filha ... Acabou ficando por anos e anos... Com o tempo, a vida dele tornou-se um inferno, a ponto de não agüentar mais e querer mandar embora a sogra. Acabou atendendo aos pedidos da mulher, concordou que ela ficasse, mas morando na casinha da floresta, que fora do velho Beuler, pai de Friedrich, e que estava desocupada

— Lá ela morreu. A filha de Friedrich ia toda semana levar suprimentos para a avó. Foi justamente num dia desses... Mas Friedrich não teve nada a ver com o que aconteceu. Ele me contou tudo, muito claro... Só não posso dizer, porque lhe prometi jamais contar para ninguém (p.41-2)

A função dessa analepse é a de esclarecer Tostes, investigador dos acontecimentos, e o leitor sobre as personagens envolvidas nos fatos. Além desses esclarecimentos, ressalta-se a função de desencadear a primeira suspeita: pode ou não, o pai de Chapeuzinho, Sr. Friedrich, ser o responsável pela morte da sogra? Defende-o dessa velada acusação, seu amigo, Sr. Alfred, mas adia o porquê de sua defesa, nada mais esclarecendo. As demais personagens suspeitam da possibilidade do responsável pela morte ser Friedrich, conforme se pode inferir do comentário de Alfred no início do diálogo que precede a analepse:

— *Sou o único que pensa diferente deles todos. Porque sou o único que conheceu bem Friedrich e sei que ele não podia ter nada com aquilo. Sei que ele não teve nada a ver.* * (p.41)

* O destaque em itálico é meu.

A afirmação desse personagem funciona como a força de um centro que tenta convencer pela repetição do saber sobre o outro, é a voz da certeza: “Sou o único que pensa diferente ... sou o único que conheceu bem Friedrich ... e sei que ele não podia ... Sei que ele não teve ...”. Ela confronta-se com a voz sumariada da maioria dos moradores da cidade e, portanto, apesar da repetitividade da informação de Alfred, as outras vozes sumariadas e inseridas no discurso dele se destacam pela força que detém o grupo que na breve referência desperta a suspeita no destinatário da leitura do romance: “Sou o único que pensa *diferente deles todos*.”

Os recursos para a composição da narrativa, como por exemplo as analepses, vão configurando o ato criativo que dá o efeito de suspense: conta-se, mas não tudo.

3.1. *Desfiando Vozes*

No sétimo capítulo, Tostes, autor do manuscrito, ausenta-se do cenário discursivo como personagem-narrador. Nesse capítulo, os fatos são referentes a acontecimentos da primeira narrativa: a morte da Sra. Fenneger. A função de Tostes é revelar, em seu ato de escritura do manuscrito, os acontecimento da diegese da primeira narrativa por meio da transcrição de documentos oficiais da Prefeitura. Aqui se inicia a pesquisa policial que com o recurso da representação de documentos configura a “ilusão de realidade”, o crime como verdadeiramente ocorrido. Inicia-se também o processo de construção do suspense na narrativa que mapeia a leitura com índices que tentam ser provas; às vezes índices que frustram por serem parcialmente reveladores e que dão o movimento da narrativa. Pensa-se a todo instante que a revelação está por vir e cada vez mais próxima, porém uma suspensão adia a certeza final.

A ausência da voz de Tostes dá passagem para as vozes que compõem os documentos. Porém, uma nota do Dr. Renato Meleiro Dutra, que antecede a transcrição, evidencia a sua voz como do narrador que selecionou e agrupou os documentos transcritos por Tostes. Enfim, a seqüência dos documentos faz parte da organização narrativa do jurisconsulto:



Respeitando a ordem das ações do Prefeito Municipal de Armbaum, separamos em dois capítulos a transcrição de documentos feitos por Êphebo Tostes, agrupando em cada um deles aqueles que presumivelmente corresponderiam ao encaminhamento feito pelo ofício de que os fazemos preceder. (Nota de R.M.D.) (p.46)

Os documentos arquivados na Prefeitura apontam para um espaço que aprisiona o saber histórico do lugar, protegendo-o do tempo. Esse pensamento paira sobre os personagens. Para eles o saber oficial é aquele que está no registro, resguardado contra a ação do tempo. Essa atitude é comprovada na cena em que alguns moradores da cidade estão reunidos na cervejaria quando, pela primeira vez, a história do crime da Sra. Fenneger vem à tona. O Sr. Alfred, que havia introduzido o assunto na conversa, é interrompido bruscamente por um companheiro da cidade. Tostes, querendo saber o que acontecera, dissimula interesse pela história da cidade: indicam-lhe os arquivos da Prefeitura. Essa visão aponta o descrédito nas narrativas orais quanto à verdade que elas veiculam, conotando que a “verdade controlada”, tida como certa e única, seria aquela escrita em documentos considerados oficiais, de um poder institucionalizado. Os personagens confiam à forma escrita a transmissão fiel de fatos.

Muito pode-se dizer dessa passagem. Primeiro, a tradição oral tem como função a diversão, pelo aspecto de ficcionalidade que a envolve; a escrita tem como função resguardar “a verdade”, registrar o factual, de maneira a “controlar o imaginário”, eliminado, assim, o elemento fabuloso. Nessa fidelidade ao real, tenta-se manter a idéia de que o sujeito responsável pelo discurso e registro escrito não altera a significação dos fatos, na passagem do relato oral para o escrito por meio de um intermediário. O sujeito intermediário é a referencialização exigida dentro de uma forma fixa determinada: ofícios, depoimentos, relatos, relatórios.

É uma falácia que a narrativa de *A Desistória* desmascara quando enfoca alguns registros no diário de Tostes. Com o diário ficamos sabendo que durante a procura de Livros dos arquivos que registrassem o crime, Tostes encontra um interessante registro no Livro XXVI, 75: “... chegada a Armbaum do “ilustre Senhor Professor Êphebo Tostes, digníssimo catedrático da Universidade de Hamburgo”!!).” As aspas que ressaltam a importância do cargo do professor podem ser do responsável

pela escritura do registro do dia, ou ser do autor do diário, Êphebo Tostes. O que não apresenta ambigüidade quanto à responsabilidade do registro na escritura são os dois pontos de exclamação. A surpresa por receber nobre elogio é sem dúvida marcada, após a primeira escritura de outro sujeito, por Tostes em seu diário. O registro, que exalta as pseudoqualidades de Tostes: “ilustre Senhor Professor..., digníssimo catedrático....”, foi elaborado por um sujeito cujo cargo o habilita a utilizar a linguagem própria para este tipo de registro e anotar a informação que lhe foi dada como verdadeira. Essa ilusão só o leitor desvenda. Sabemos que o Sr. Tostes não é um ilustre professor de Hamburgo. Ilusão também desmentida pela proposta dos moradores da cidade, para os quais a investigação em arquivos é o melhor modo de conhecer a história de um lugar, pois os arquivos para eles aprisionam e resguardam a memória da história da cidade. No entanto, tudo ocorre numa predição de que nem o registro oficial de um acontecimento está livre das alterações por parte daquele que o escreve e da fonte que o informa. O registro, neste caso, não é fiel à realidade do fato, o que resulta numa situação desconfortante para a proposta inicial de um contrato de veracidade entre enunciador e enunciatário quanto aos fatos narrados, já que o autor do manuscrito tenciona descobrir “a verdade” dos fatos por meio da transcrição dos documentos oficiais.

As vozes neste sétimo capítulo são das funções exercidas nos cargos autorizados para a escritura de documentos, que seguem a ordem elaborada para ser enviada ao juiz da Província. A linguagem formal denuncia o registro lingüístico adequado a cada tipo de texto. O primeiro documento é um Ofício ao qual se anexaram Documentos do Dia da Ocorrência, Laudo do Dr. Wilhelm Zähler e Documentos de Dias Posteriores à Ocorrência. O Ofício, cuja autoria nos indica o Prefeito de Armbaum, reproduz no texto as formas lingüísticas específicas ao protocolo da instância jurídica:

O OFÍCIO

Eminente Senhor Juiz Provincial,

Respeitosamente dirijo-me a Vossa Excelência para encaminhar-lhe uma série de cópias de registros municipais e de documentos adicionais relativos ... (p.46)

A forma específica da linguagem jurídica não pertence ao personagem,

mas a um momento específico de comunicação entre autoridades: “Eminente Senhor Juiz Provincial ... Respeitosamente ... Vossa Excelência ... encaminhar-lhe ...”, são palavras utilizadas em momentos próprios para este tipo de comunicação.

Os Documentos do Dia da Ocorrência compõem-se da súmula dos acontecimentos registrados no Livro XV e do Laudo do Dr. Wilhelm Zähler. O registro da súmula dos acontecimentos é realizado por um personagem-narrador cuja função é da escritura oficial dos dados dos acontecimentos. Para a escritura da súmula, recorre às declarações dos munícipes e do relato verbal a ele feito pelo Guarda Municipal Johannes Spilch. O primeiro parágrafo do Livro XV, Folhas 57, contém essas informações com o registro lingüístico apropriado ao estilo do documento. É a voz da função que sobressai. Em seguida, nos parágrafos subseqüentes, o que se percebe é uma profusão de vozes dos personagens envolvidos e cada um com seu discurso sobre os fatos. Não há uma indicação formal da voz de cada personagem, elas estão dissimuladas e coordenadas pela fala oficial. Seguem-se trechos para observação:

1. Livro XV, Folhas 57 e seguintes – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, aqui registro a súmula dos acontecimentos ocorridos nesta data em território desta comuna, preparada a partir da declaração de vários munícipes ...

Já haviam soado as nove badaladas da noite na torre da igreja, quando fui procurado por Friedrich Beuler e sua esposa que, muito preocupados, solicitaram a ajuda do Corpo de Segurança Pública para a busca a filha, conhecida pela alcunha de Chapeuzinho Vermelho ... Tendo saído pela manhã, como sempre tem feito às sextas-feiras, para visitar sua avó materna que reside em propriedade rural na estrada de Birmstad, pouco após a Ponte dos Três Olmos, não regressou a sua casa ... Sua mãe, ... ficou temerosa de que houvesse ocorrido algum acidente à filha, tendo, então, ido em busca de seu marido que se encontrava na companhia de amigos na cervejaria do Hans, para onde imaginava ele se tivesse dirigido diretamente ao sair do trabalho. Como a essa altura já estivesse bem escuro, o Sr. Beuler decidiu ser preferível pedir auxílio ao corpo de segurança. ... Indagado pelo Sr. Prefeito, informaram que sua filha, ao dirigir-se à casa da avó, portava pequena cesta contendo comestíveis ... Mais não lhes foi perguntado, por ser de pleno conhecimento das gentes da cidade as características de Chapeuzinho Vermelho, bem como as de sua avó.

Assim sendo, o Sr. Prefeito Municipal tratou de desencadear as providências cabíveis, fazendo chamar o Guarda Spilch, àquela hora já recolhido a sua residência ...

Segundo seu posterior relato, o guarda Spilch munuiu-se de uma lanterna, de sua garrucha de dois canos e de seu porrete, e encaminhou-se para a saída da cidade ... Ocultando-se por detrás de alguns arbustos viu que se tratava dos irmãos Joseph e Joachin ... Ao enérgico brado de autoridade de Spilch, ambos deixaram cair suas armas no chão ... (p.47-8)

Na passagem do texto podemos observar que as vozes dos personagens estão articuladas numa seqüência que permite identificá-las, embora estejam a comando da voz que efetua o registro utilizando o tempo do relato ulterior. Com essa estrutura discursiva, o leitor toma conhecimento dos fatos da diegese e dos personagens que dela participam. Os vários discursos coordenados pela voz oficial podem ser agrupados como segue o exemplo:

1- *1. Livro XV, Folhas 57 e seguintes* – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, aqui registro a súmula dos acontecimentos ocorridos nesta data em território desta comuna, preparada a partir da declaração de vários munícipes ...

Na composição desse discurso, a voz oficial pode ser identificada pela adequação lingüística às informações contidas nesse tipo de documento: “Por ordem ...registro a súmula... território desta comuna...”. O estilo marcado pela formalidade da expressão no contexto jurídico é preparado pela construção do título do documento em itálico, dando-lhe a importância de registro oficial. É a voz de um funcionário institucionalizado. Já a passagem seguinte instaura dúvidas quanto à sua autoria:

2- Já haviam soado as nove badaladas da noite na torre da igreja, *quando fui procurado* por Friedrich Beuler e sua esposa que, muito preocupados, solicitaram a ajuda do Corpo de Segurança Pública para a busca a filha, conhecida pela alcunha de Chapeuzinho Vermelho ...

A voz responsável por essa informação nos envia a uma autoridade, talvez o Prefeito da cidade, ou alguém do Corpo de Segurança Pública. A dúvida quanto à identificação da voz está na construção marcada pelo verbo na primeira pessoa “fui procurado”, que pode remeter-nos ao próprio escrevente, como se esse fizesse parte do Corpo de Segurança, mas também pode ser do Prefeito, num lapso do escrevente que não transformou em discurso indireto a fala do Prefeito, já que no início do registro diz ter feito a súmula das declarações e acontecimentos. Segue outra declaração:

3- Tendo saído pela manhã, como sempre tem feito às sextas-feiras, para visitar sua avó materna que reside em propriedade rural na estrada de Birmstad, pouco após a Ponte dos Três Olmos, não regressou a sua casa ...

Sua mãe, ... ficou temerosa de que houvesse ocorrido algum acidente à filha, tendo, então, ido em busca de seu marido que se encontrava na companhia de amigos na cervejaria do Hans, para onde imaginava ele se tivesse dirigido diretamente ao sair do trabalho.

Essas informações pertencem à mãe de Chapeuzinho. O estado de espírito revelado pela mãe está na construção “Sua mãe, ... ficou temerosa ...”, numa estrutura que pode ser substituída por “eu fiquei temerosa ... fui em busca de meu marido...”. O escrevente apenas passa para a terceira pessoa o discurso da mãe, mantendo a imagem dela pelos detalhes da descrição da rotina de sua filha.

Na passagem seguinte assume a voz escrevente que, interpretando as ações do Prefeito, registra-as para dar sequência às demais declarações:

4- Assim sendo, o Sr. Prefeito Municipal tratou de desencadear as providências cabíveis, fazendo chamar o Guarda Spilsch, àquela hora já recolhido a sua residência ...

A composição desse capítulo, com as anotações no documento do dia da ocorrência, transmite o jogo de fronteiras da palavra do outro, e nesse jogo explícito, que considera a palavra individual de cada personagem, propõe-se uma retórica da persuasão na crença de um real apoiado em documentos referentes ao discurso da instância jurídica. Para Bakhtin é justamente a multiplicidade das falas que forma o romance, dando-lhe uma característica intrínseca ao gênero: o homem, sua fala e a apreensão pelo texto de sua entonação e seus gestos. No documento da ocorrência, a fala é a da função social, mas através dela transparece a imagem de cada personagem responsável pelo seu relato, com sua atuação na família ou na sociedade. Durante a leitura é possível associar o discurso ao sujeito que o faz, como na descrição dos mantimentos levados para a avó de Chapeuzinho. O rigor das quantidades, bem como o conhecimento detalhado e a seleção do que fora enviado só podem ser da ordem da filha zelosa de sua mãe: “... continha cinco onças de manteiga, seis maçãs, um pão de trigo e outro de centeio, uma porção de sal, duas libras de açúcar e *um saquinho de lentilhas suficientes para cinco pratos de sopa*, um bolo e uma garrafa de vinho.” A referência à quantidade de lentilhas para cinco pratos é de alguém que cuida do outro. Delineada

também está a imagem do guarda Spilsch, quer seja pela apresentação de seus apetrechos de trabalho: “Segundo seu posterior relato, o guarda Spilsch munuiu-se de uma lanterna, de sua garrucha de dois canos e de seu porrete...”; quer pela característica imanente da função de autoridade exercida na cidade e expressa em sua fala reescrita pelo escrevente: “Ao enérgico brado de autoridade de Spilsch, ambos deixaram cair suas armas no chão ...”.

O responsável pela escritura dos acontecimentos neste espaço de representação dos fatos registra aquilo que lhe foi contado, procurando eliminar os matizes da fala de cada morador. Ocorre uma ênfase à representação, pelo rigor da escrita, por tratar-se de documento jurídico. Alguns traços dos personagens (mãe de Chapeuzinho, guarda Spilsch) evidenciam que o discurso é deles, como por exemplo o discurso indireto utilizado na fala dos pais de Chapeuzinho. O modelo adotado quanto à escolha do léxico está apropriado à função do escrevente: “Indagado porém, pelo Sr. Prefeito, informaram que sua filha, ao dirigir-se à casa da avó, portava pequena cesta contendo comestíveis, com que costumavam semanalmente suplementar os recursos alimentares da referida senhora ...”. Certamente os pais da menina não utilizaram em suas declarações palavras como: “comestíveis”, “suplementar os recursos alimentares”, “referida senhora”. Constata-se que as informações são dos personagens, mas estão moldadas pela mão do escrevente que cuidadosamente insere na fala deles a sua expressão escrita, presa à função que exerce. Assim o discurso do outro nessa situação é submetido à situação de enunciação desse narrador escriba.

Outro exemplo da multiplicidade das falas com intenção persuasiva observa-se no laudo do Dr. Wilhelm Zähler, cuja composição se faz por verbos na primeira pessoa, reforçando o reconhecimento do médico em sua profissão de legista, e pela exposição detalhada dos ferimentos que apontam para a causa da morte da Sra. Fenneger::

2.Laudo do Dr. Wilhelm Zähler – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, examinei, nada data de hoje, às dez e trinta minutos da noite, o corpo de uma mulher, identificada por testemunhas como Sra. Vera Fenneger ... Dispensei a realização de autópsia, dada a evidência dos motivos causadores de sua morte. Verifiquei a existência de ferimentos generalizados em seu corpo, causados por instrumento cortante, especialmente em seu rosto, mãos e pescoço ... e no abdômen, violenta desventração ... O globo ocular esquerdo encontrava-se arrancado ... todos os ferimentos observados podem ter sido causados por

*qualquer tipo de instrumento cortante de peso leve, tal como faca, punhal, facão doméstico, canivete, e pequena foice, havendo possibilidade também que tenham sido produzidos pelas garras de algum animal feroz. (...) ** (p.49-50)

Nessa forma narrativa a expressão verbal denuncia a adequação lexical ao tipo de texto produzido, ou seja, esse narrador, ao utilizar expressões como “fratura óssea”, “equimoses acusadoras da existência de golpes”, “globo ocular”, “instrumento cortante de peso leve”, remete o destinatário a um campo específico de função profissional. O título, *Laudo do Dr. Wilhem Zähler*, faz parte desse conjunto de elementos formadores de sentidos, preparando o destinatário ao tipo de texto que poderá encontrar. Aliado ao vocabulário aparentemente específico, encontra-se o nome do médico em alemão, remetendo-nos ao espaço geográfico já mencionado anteriormente na história. Todos esses aspectos integram o rol dos recursos de convencimento do leitor sobre a veracidade das informações quanto à morte da Sra. Fenneger.

3.2. Os Fios da Suspeita na Voz Oficial

O Laudo do Dr. Wilhelm Zähler, cujo tempo de escritura é posterior ao exame, é caracterizado por duas funções na narrativa: ancorar o efeito de real proposto pelo enunciador e apontar indícios que levem ao culpado do crime. Os indícios estão codificados pelos locais de ferimentos na Sra. Fenneger: rosto, mãos, pescoço e ventre; e pelo tipo de instrumento utilizado: “instrumento cortante de peso leve, tal como faca, punhal, facão doméstico, canivete e pequena foice ...”.

A codificação de indícios, que enviam a suspeita para outras situações mais adiante na narrativa, deixa aflorar um traço de estilo que mantém o suspense: pequenas informações que se repetem. Elas formam círculos que não se fecham, e à pequena abertura liga-se outro círculo de informações que retoma parte do anterior, faz acréscimos e deixa pequenas sugestões para a interpretação do destinatário. Essa

* O grifo é meu.



retórica discursiva da repetição, com acréscimos de novas informações, também pode ser observada no “Relatório da diligência do Guarda Spilch ao local do fato”, texto que está após o Laudo. Nesse relatório, o guarda responsável pela escritura do texto, menciona informações dadas anteriormente por outro narrador: repete sobre as galinhas mortas perto da casa da Sra. Fenneger; repete sobre as manchas de sangue em uma das almofadas no sofá (antes eram nas almofadas) e acrescenta nova informação: o crucifixo de madeira caído na cama que foi “respeitosamente” pendurado pelo guarda. Aqui, o acréscimo é índice para as relações de suspeita.

São imagens recorrentes que expressam a problemática da focalização. No relatório da diligência, as informações foram escritas pelo próprio guarda, narrador-personagem presente na ação da diligência, portanto escreveu sobre o que percebeu no espaço do crime. As informações anteriores, aquelas que foram repetidas, pertenciam ao escrevente de outro relatório que, para a escritura do texto, sumariou três narrações: as dos caçadores e a do guarda. Tal situação permite concluir que algum detalhe foi omitido anteriormente. Situação oposta ocorre no relatório do guarda, no qual o campo de visão e o domínio do texto escrito são do próprio personagem.

Outras imagens de suspeita são criadas pela voz dos registros. Neles estão qualquer acontecimento na cidade, caracterizando um controle, um vigiar entre os moradores de Armbaum:

2.Livro XV, Folhas 60 e 61 – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, registro aqui a ocorrência que hoje alegrou em muito os moradores da cidade e arredores. Trata-se do aprisionamento e posterior morte de grande lobo que, segundo se suspeita, terá sido o animal que, em tempos recentes, tem causado inquietação e prejuízos a nossa população ... (p.51)

3.Livro XV, Folhas 63 e 64 – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, para que não fique sem registro tal fato, faço aqui constar que foi observado por diversos moradores da cidade que o Irmão Jean, ecônomo do convento dos franceses, apareceu na cidade na Quarta-feira, fora de seu dia habitual, dirigindo-se para o armazém ... logo após se dirigiu ao embarcadouro, tendo tomado a barca que se dirigia para o norte ... (p.52)

4.Livro XV, Folhas 67 – Aqui transcrevo, para registro, correspondência dirigida ao Sr. Prefeito Municipal ...

“Senhor Prefeito Municipal de Armbaum, dirijo-me a sua autoridade para fazer comunicação necessária... Devo comunicar-lhe que, a partir desta data, assume o exercício da função de ecônomo deste Convento ... Irmão Gerard ... uma vez que seu antecessor, o Irmãos Jean, por motivos graves de consciência, teve que cumprir o doloroso dever de desligar-se da

ordem e partir, como de fato partiu, em busca do destino mundano que Deus lhe reservou. Saúda-o em Cristo ... ** (p.52-3)

A voz dos registros está sob ordem da autoridade local, o Prefeito. Em alguns é possível destacar duas vozes: da autoridade, “Por ordem do Sr. Prefeito Municipal ... para que não fique sem registro tal fato ...”; e a dos moradores que são sumariadas e representadas pela voz da escritura dos registros: “... foi observado por diversos moradores da cidade que o irmão Jean ... apareceu na cidade ... fora de seu dia habitual ...”. A voz dos moradores é um índice de suspeita por evidenciar a saída do ecônomo da cidade. Nesse caso, o escrevente não tem responsabilidade sobre o saber divulgado daquilo que registra. Sua visão dos fatos é a dos moradores da cidade. E aqui nos lembramos de uma passagem no início desse trabalho (tópico 3), na ocasião em que Tostes abre a janela e vê a cidade; logo depois a Sra Wundt abre a janela e mostra a Tostes o que vê. Tostes tomou conhecimento através do que ela viu. Falamos também que essa era a imagem proléptica do andamento discursivo, da dependência dos narradores, daquele que vê e conta ao que registra.

Em outros registros, a voz do escrevente fica ainda mais distante do saber, como no caso da transcrição da correspondência recebida pelo prefeito, o registro 4. Assim como os leitores, esse narrador, o escrevente, toma conhecimento da diegese ao transcrever a correspondência. As aspas indicam a mudança de narrador, do escrevente para a autoridade eclesiástica, e o léxico cria a imagem da voz responsável pela correspondência: “relações deste Convento ... casa religiosa ... desligar-se da ordem ... destino mundano ... Saúda-o em Cristo ...”. Há ainda, nessa voz, um tom de lamento pelo que ocorreu: “... o irmão Jean, por motivos graves ... doloroso dever ...”.

O registro 4 traz ainda as marcas formais da comunicação escrita entre autoridades: “Senhor Prefeito Municipal de Armbaum, dirijo-me a sua autoridade para fazer comunicação ...”; e o vocabulário que se segue denuncia algumas palavras que fazem parte da linguagem eclesiástica, na qual a saudação e a assinatura têm como objetivo comprovar a fidedignidade da autoria da correspondência.

Observa-se que o discurso se articula de tal maneira que dá preferência às informações veiculadas pelas autoridades. A menção à ausência do ecônomo veio

O grifo é meu.



primeiro pela “boca do povo”, mas a validação veio depois, com o escrito eclesiástico, numa imposição da tradição que rejeita o saber vindo do povo, do contar de “casos”, que pertence ao gênero discursivo da oralidade. Assim, após o registro 3, que traduzia a voz do povo, colocou-se a correspondência do prior do convento, o registro 4, validando na informação escrita o comentário popular.

Esta situação encontra referência no pensamento de Bakhtin (1990, p.139) no tema do sujeito que fala. No cotidiano, fala-se sobre aquilo que os outros dizem, ora julgando as palavras dos outros, ora transmitindo, ou ainda apenas se referindo a elas. É importante na opinião pública o que um diz e o que todos dizem, numa transmissão que pode ser de forma direta ou indireta como: “disseram”, “ouvi dizer”. Na passagem comentada, temos a situação do “todos dizem” no registro que se refere à partida do Irmão Jean: “... foi observado por diversos moradores ...”. Ver, observar, implica comentar com o outro aquilo que viu e estranhou. O registro seguinte, a correspondência do superior do convento, trata do mesmo acontecimento, porém ocorrem procedimentos diferentes de transmissão da mesma informação: no primeiro, o escrevente anota aquilo que falaram, moldando a fala dos moradores ao discurso adequado à função: “... o Irmão Jean, ecônomo do convento dos franceses, apareceu na cidade na quarta-feira, *fora de seu dia habitual* ...”, ou seja, na intenção do registro preciso, o discurso dos moradores é submetido à palavra transformadora do escrevente. A expressão “fora de seu dia habitual” não é uma fala comum no cotidiano. Já no segundo registro, respeita-se a palavra da autoridade institucionalizada mantendo seu discurso entre aspas: “Senhor Prefeito Municipal...”. Este aspecto do dialogismo nas representações das vozes do cotidiano e na tensão entre o oral transmitido e a convenção da regra escrita marca uma característica da construção desta narrativa, por isso a confirmação do comentário vem de uma autoridade em forma narrativa escrita.

O sétimo capítulo mostrou estar composto de unidades que são caracterizadas pelo léxico apropriado ao estilo de cada uma. O Ofício, os Documentos do Dia da Ocorrência, o Laudo, o Relatório do Guarda Spilch e os Livros de Registros são textos de narradores diferentes que, harmonicamente, fazem parte do projeto de sentido emanado pelo todo do romance. As formas narrativas variadas, os discursos de diferentes narradores e a movimentação do tema que passa entre as várias vozes dão a base da composição do romance nas unidades que se complementam e dialogam entre si, sem desviarem a linha mestra que é o suspense mantido pelas múltiplas informações

(Bakhtin, 1990, p. 74-5). Ele nasce daquilo que os personagens falam, contam, sussurram e não esclarecem.

O efeito de suspense emanado pela voz oficial dos registros pode ser melhor observado no incidente entre o Sr. Friedrich Beuler, pai de Chapeuzinho, e o caçador Joachin Mendel. No registro do incidente, o escrevente ressalta que do ocorrido se sabe “segundo informações”, ou ainda, “segundo declarações da senhorita”, ou seja, é a palavra do outro que conta a história do incidente. Vamos ao resumo delas: O Sr. Friedrich estava na cervejaria quando chegou o caçador Joachin que se sentou em frente à mesa dele e disse algo parecido com “Depois do mal feito, não adianta beber”. Não há certeza sobre a frase ouvida pela garçonete; a certeza reside no estranhamento do teor da frase. O pai de Chapeuzinho ergue-se, o caçador também, e iniciam um diálogo violento que ninguém escuta. As outras personagens presentes na cervejaria observavam os dois, embora não pudessem escutar o que dissessem. E a interpretação do “violento diálogo em voz surda” se deve à observação dos gestos, das contrações da face. O caçador empurra o outro, dando uma risada escarnecedora. O pai de Chapeuzinho inesperadamente deu um urro animal, conforme se pode observar na leitura da passagem:

... num susto pelo grande urro animal que o Sr. Beuler soltou, ao mesmo tempo em que se lançou violentamente contra o Sr. Joachin Mendel. Alguns dos presentes chegaram a não perceber, mas outros afirmam Ter visto no exato momento que o *Sr. Beuler empunhava sua pequena faca de mato na mão direita erguida, com a qual passou a golpear seguidamente e com violência o rosto, o pescoço e o peito do Sr. Mendel*, ato que para alguns, pareceu, na ocasião, ser apenas um esmurramento. (p.54)

Em seguida o Sr. Friedrich Beuler cai, quebra o crânio e também morre.

O registro do incidente tem a função de despertar suspeitas sobre o pai de Chapeuzinho. A descrição do violento confronto entre os dois lembra imagens anteriores do enunciado: uma pequena faca de mato e golpes seguidos no rosto, pescoço e peito. O destinatário certamente se recordará do laudo e da avó.

A suspeita, no entanto, não se confirma, já que a focalização de uns não coincide com a de outros; uns vêem a faca, outros não; salvo concordarem que tudo se

passou de maneira tão rápida que ninguém pode evitar o incidente.

Os registros dependem da palavra de cada personagem presente que, depois dos relatos, serão condensados e interpretados pelo escrevente. No momento da escritura, já não se encontrarão mais em seu primeiro estágio, o de relatos. Em seguida, o Sr. Tostes irá transcrevê-los e quem sabe alterá-los de alguma maneira. Depois, o juriconsulto traduz o registro, e em sua tradução faz alterações de sentido. Por último, o leitor, que em sua leitura também dará a sua interpretação, construindo o seu sentido para o texto lido. Enfim, a suspeita pode não ser aquela que o discurso aponta.

3.3. *A Modalização*

O ato produtor do discurso leva em conta a seleção de elementos da língua que funcionam como indicadores das intenções e sentimentos na veiculação do conteúdo das informações. A apropriação de elementos, a escolha que indica intenções denomina-se modalização, por traduzir uma atitude apreciativa do enunciador em relação ao que sabe e que será verbalizado. O discurso modalizador, avaliativo na ordem do saber, é representado por várias expressões da língua, como por exemplo os verbos de opinião: parecer, julgar, ou ainda, alguns advérbios como talvez, certamente. Trata-se do modo como a informação, o saber é apresentado, um dizer “às escondidas”.

Examinemos então a Segunda Transcrição de Documentos que traz um documento intitulado: “Informações Sobre Os Envolvidos”, ao lado do qual se encontra um asterisco que remete a uma nota de rodapé do narrador-personagem Êphebo Tostes que nos informa sobre a procedência deste documento. Diferente dos outros, as informações sobre os envolvidos não estão nos registros do arquivo, mas em papéis avulsos. Tal situação levanta a hipótese de o documento ser prova forjada, com intenção de induzir à suspeita de alguns dos envolvidos.

No documento não se consegue identificar o narrador responsável pelas declarações. Pode tratar-se do mesmo escrevente, embora o início dos textos seja diferente dos registros anteriores, desfazendo assim a possibilidade. Ocorre uma mudança no estilo da apresentação de cada personagem envolvido na morte da Sra. Fenneger. As informações são sobre os irmãos caçadores, Joseph e Joachin Mendel. O

narrador conta fatos sobre a família, vida, morte, posses e trabalho: "... mãe, falecida por ocasião de uma quarta gravidez mal sucedida ... falecimento precoce de Julius Mendel que, há três anos ... veio a sucumbir a maldosa infecção na perna direita ... mantém em funcionamento o antigo estabelecimento de seu pai ... que nele se abastece dos gêneros não produzidos domesticamente ou nas plantações do município ... são também caçadores autorizados da comunidade ... " (p.55-6).

O narrador responsável pelas informações sobre o caçadores aparenta ser heterodiegético, indo além da visão externa dos dois personagens. Conta aquilo que sabe ou ouviu dizer a respeito dos dois moradores da cidade. A retrospectiva tem aparência objetiva, embora se perceba um discurso modalizante em que o narrador deixa perceber uma avaliação sutil do comportamento dos irmãos, sem, no entanto, assumir seu juízo de valor. Antes, transfere-o para os moradores de Armbaum. Quando se refere a Joachin, diz que por ser o mais velho e arcar com responsabilidades que coubera ao pai, é introspectivo, embora "não deixa porém de ser estimado ... havendo quem diga que a responsabilidade, que a morte do pai lhe acarretou, representa excessiva pressão contrária a seus naturais impulsos juvenis"; comentário que se pode questionar: o que seria para esse narrador "naturais impulsos juvenis"? Por fim, conclui que os antecedentes e comportamento "como cidadão", atribuídos a Joachin, "são positivamente favoráveis a sua inteira inocência".

Sobre o irmão mais novo, Joseph, afirma ser "Um pouco infantil para a idade, é extremamente expansivo", e logo após, apoiado em outras vozes, agrava sua afirmação: "há quem afirme que seu comportamento em relação às moças da cidade não é dos mais recomendáveis". Finalmente, atenuando seu julgamento, conclui: "Mas *provavelmente* não teria maior conhecimento direto da Sra Vera Fenneger. Sua ligação com o caso, como a de seu irmão, *parece apontar* mais para sua inocência total." (p.57).

O discurso desse narrador quando utiliza expressões como: "há quem afirme", "a notícia que se tem", "havendo quem diga", "parece", tenta desvencilhar-se da responsabilidade de julgamento, transferindo-a aos moradores da cidade. Em nenhum momento o narrador afirma saber de algo, o que sabe é através do outro, são as pessoas que conhecem os irmãos.

O modo como está construído o discurso, que compõe a analepse em estudo, induz o leitor a desconfiar de um dos irmãos como sendo o suposto assassino; tal hipótese é reforçada à medida que não se encontram no discurso informações a

respeito dos outros envolvidos. Essa omissão de dados sobre os outros moradores da cidade é justificada, pelo autor do manuscrito, como suposta perda de alguns registros. A analepse, de amplitude não muito extensa, mas convincente, por emitir um parecer daquele narrador, apresenta duas funções: uma intradieética, por se tratar de um registro enviado ao juiz; e a outra, extradiegética, por estar endereçada ao leitor, com o fim de confundi-lo quanto aos suspeitos.

Após o documento “Informações sobre os Envolvidos”, segue-se outro, intitulado Depoimentos, em que se retoma o estilo do escrevente anterior, marcado pela mesma introdução nos documentos: “Por ordem do Sr. Prefeito, registram-se a seguir, as súmulas dos depoimentos colhidos junto às pessoas que tiveram alguma ligação com o caso das morte da Sra. Vera Fenneger ...”. O estilo, marcado pela sobriedade das palavras, difere do anterior, “Informações”, pois não apresenta um discurso modalizante e mesclado de vozes que julgam o comportamento do outro. Nos Depoimentos, o primeiro registro é o do Sr. Friedrich Beuler que, em discurso indireto, torna o depoimento mais próximo do destinatário; o tom de sinceridade refuta qualquer suspeita sobre seu comportamento: “... Declarou, também, que não mantinha boas relações com a falecida ... mas que não proibia que sua esposa e filha com ela convivessem ...”. No depoimento há, ainda, uma fala direta do personagem entre aspas, como sugestão enunciativa da ausência de alteração no discurso do depoente: “... embora (textual) “não tenho neste momento nenhum sentimento de tristeza por ter ela morrido; na verdade, sinto até um alívio.”(p.58). Os parênteses indicam o aviso do narrador para a mudança de voz, cumprindo aqui sua função conativa e fática em relação ao destinatário.

O segundo depoimento, do Sr. Hans Schmidt, dono da cervejaria também apresenta passagens em discurso indireto que direcionam novamente as suspeitas para o Sr. Beuler, pai de Chapeuzinho:

Declarou que só tomou conhecimento do fato quando foram chamar o Dr. Zähler que se encontrava na cervejaria... *aliás o Sr. Beuler já chegara meio nervoso, ... pois ultimamente ele andava quase sempre assim, ... naquela ocasião ... entrou atabalhoadamente atrás do balcão para lavar uma pequena faca que trazia, com a qual disse ter estado colhendo ervas ... que de fato tinha em seu bolso ... Disse ainda que dos dois irmãos Mendel, apenas Joseph entrara na cervejaria ...* * (p. 58)

* O grifo em itálico é meu.

Entre os depoimentos, o único que não está em discurso indireto ou narrativizado é o de Joseph Mendel. Sua fala direta está entre aspas e é a mais longa, com detalhes sobre suas atividades durante toda a sexta-feira do acontecimento. Já o de Joachin, seu irmão mais velho, é resumido por conter, segundo informações do escrevente, as mesmas declarações do irmão, exceto em relação à separação deles. Essa divergência não foi apurada posteriormente, talvez pelo extravio de documentos, conforme nota de Êphebo Tostes no final do depoimento.

A nota de Tostes, narrador responsável pela transcrição de todos os documentos que contam a história, é ressaltada pela tipografia em itálico e recuo do espaçamento, destacando-se no corpo gráfico da página. A disposição da nota em tipografia diferente e entre dois depoimentos tem efeito de suspeita enviada ao leitor. O discurso de Tostes se sobrepõe ao discurso dos depoentes, despertando para a reflexão da informação contraditória quanto à imagem que se tem dos caçadores; a formada pela leitura dos contos maravilhosos e a outra, a da suspeita. O caçadores, heróis na tradição, encontram-se em situação desconfortável: questiona-se sobre uma informação não explicitada por eles no depoimento. Seguem trechos da página:

4. *Joachin Mendel:*

Suas declarações coincidem de modo geral com as de seu irmão, exceto que diz que, quando se separaram, foi Joseph que quis fazer caminho diferente ...

*A menção à separação dos irmãos não existe no depoimento de Joseph e, curiosamente, os interrogadores não se preocupam em esclarecer a divergência mencionada a seguir ... (Nota do E.T.) **

5. *Sra. Emma Beuler:*

Pouco disse, por estar naturalmente muito nervosa e preocupada em cuidar de sua filha, assim ... (p.61)

A nota de Tostes pode causar uma certa decepção no destinatário, pois pode ser que nessa história o caçador não seja um herói e tenha atuação contrária à tradição. A insinuação, de forma sutil, está na colocação do advérbio “curiosamente”, cujo sentido desperta a dúvida. Esta não é aceita pelo autor do manuscrito, pois seu papel é de procurar a verdade. Êphebo Tostes está a serviço da verdade, prática apropriada ao seu posto de investigador, o daqueles que sabem examinar e ordenar o que os outros, envolvidos nos acontecimentos, não notaram nos registros.

* O sublinhado é meu.

O não-dito, o suspeito criam uma cadeia de sentidos que se voltam para o destinatário, reclamando sua participação nessa cadeia de significados. Além dessa situação, os títulos dos capítulos desse romance criam enigmas a serem decifrados, constituindo discursos que apontam para significados, como o título Depoimentos, que engendra a significação de legalidade da narrativa, estabelecendo um contrato de crença naquilo que os depoimentos revelam, o que implica no valor de verdade do que é dito pelos depoentes. A verdade proposta pelo título é garantida pelo recurso de apresentação do eu que diz, é um eu que depõe, às vezes diretamente, se não indiretamente, mas sugere a verdade.

3.4. O que Contou Chapeuzinho: um Conto no Romance

Propomos no início do tópico 3 desse capítulo seguir o “caçador” Tostes e aqui chegamos. Tostes adentrou na primeira narrativa, tomou conhecimento dos fatos, porém, pela “peça” pregada no andamento discursivo, pouco se revelou com clareza, apenas sugestões que nos enviaram a este ou àquele personagem, que poderia ser o culpado.

Tostes procurou, então, a palavra final, aquela presente na “cena” da questão. As últimas explicações, que prometem ser reveladoras, encontram-se por estratégia discursiva no último capítulo do romance. Nele Chapeuzinho Vermelho conta sua versão dos fatos.

Como parte final do romance o capítulo apresenta características peculiares. No encontro entre Tostes e ela, surge o contar do narrador experiente. Chapeuzinho reconta a história, que sob seu ponto de vista funciona como um anexo explicativo à fragmentação dos acontecimentos na ordem discursiva. O contar assemelha-se à estrutura do conto: condensam-se os acontecimentos em uma voz; a situação dramática se desenvolve em um espaço de intimidade, o quarto de Chapeuzinho, o que permite a introspecção da personagem e o tom confidencial; prioriza-se o desfecho. Trata-se de um conto no romance.

Antecedem o último capítulo imagens que dão o tom da moldura: a ação

de contar inicia-se após pedido de Tostes que se prepara para a revelação final. As expectativas dele podem ser as do leitor: juntos formam o auditório de ouvintes que escutam histórias e aguardam pela solução do enigma: ocorre o “contar por alguém a alguém”.

A presença do interlocutor, Tostes, que embora se manifeste apenas no final do relato de Chapeuzinho, marca a fala dela com as orientações que evidenciam a função conativa: “E assim ficou o nome, e se chama assim, ainda hoje, não é? ... O senhor veja: eu não viera pelo trilho da floresta ...”.

Tostes demonstra e representa a ansiedade diante da contadora da história. Cria-se nessa cena, a do encontro, uma intenção de revelação, pois a personagem Chapeuzinho é a chave do enigma, a única que viu e presenciou os fatos. Espera-se, então, o desvendamento:

— Isso, Sr. Tostes. Pois, Sr. Tostes, vou contar-lhe toda a história. Apenas...

...

— ... o senhor está pensando que sou Anna, filha de Vera Fenneger, não é?

...

— Então...?!

— Sim: sou Chapeuzinho Vermelho.

Não pude dizer nada, *atônito com a revelação e, ao mesmo tempo, encantado com a perfeição de fecho que, imaginava, iria obter para meu trabalho.* *

Quando Tostes registra o encontro no manuscrito, deixa transparecer suas intenções de criação literária, o seu conhecimento da arquitetura do conto: “...*encantado com a perfeição de fecho que, imaginava, iria obter para meu trabalho.*” Revela-se na posição de escritor preocupado com o desfecho de uma construção narrativa, pensamento de função proléptica, já que o último capítulo do romance, em forma de conto, desenvolve o elemento chave de sua tessitura, a cena final: “a busca de um só efeito”.

Vamos então ao que contou Chapeuzinho, lembrando que a personagem é agora o narrador embuído de experiência, um contador de sua experiência vivida, possível, nesse momento, por causa do afastamento temporal (Benjamin, p.201-7). São

* O grifo é meu.



reflexões que só o tempo permite obter e tornar possível o contar de sua história. Nesse capítulo sua voz representa a unidade dos acontecimentos que até agora se apresentaram nas múltiplas vozes em fragmentos. Prepara-se então Tostes para o desvendamento, prepara-se o leitor para o desfecho do romance:

Ergue-se um pouco na cama, olhando pelo corredor na direção da sala, como se ouvisse um ruído.

— Não... Pensei que estava chegando o Sr. Jacob, mas não é. Pena, pois ele gostaria muito desta história. Mas não faz mal, *noutro dia conto a ele. Agora conto ao senhor.*

Ajeitou as cobertas sobre o peito, alisando-as com as mãos, em gestos simétricos aos lados do corpo, até assentá-las com perfeição. * (p.75)

Assim se inicia a história de Chapeuzinho Vermelho:

— Foi mesmo há muito tempo... Eu era, então uma garota muito meiga e graciosa de quem todos logo passavam a gostar, assim que me viam. Todos me chamavam carinhosamente Chapeuzinho Vermelho, porque eu sempre usava um lindo capuz de veludo dessa cor, que vovó fizera para mim e que me ficara muito bem ... (p.75)

A personagem, agora idosa, é o eu-narrante que distanciado dos fatos da juventude, reflete e interpreta suas ações e as daqueles que a cercaram nessa época. A narração homodiegética revela um narrador que procura no passado entender e saber se de fato conheceu a si mesmo e ao outro. Revendo situações, palavras e gestos daqueles com quem conviveu, paira sobre ela a suspeita de não ter percebido naquela época nem hoje, no agora da narração, o outro e seus motivos e reações. Evidencia-se uma enunciação bivocalizada, a voz da senhora (eu-narrante) inicia o contar e, no decorrer do relato das lembranças, uma outra voz invade a narração, tornando-se primeira: a voz da menina e suas percepções de outrora. Duas vozes se entrelaçam no contar: a do narrador-personagem adulto e a do narrador-personagem criança:

— Não fazia sol naquela manhã, amanhecera cinzento no redondo do céu ... “Dia de boina”, meu pai dizia em dias assim ...

— Pois é... Parei apoiada no seu parapeito, olhando a água lenta, a figura das árvores balançando... Bem ali é que ele veio ao meu encontro... — O senhor veja: eu não viera pelo trilho da floresta ... viera pelo

trilho que margeia o convento ... e agora ... *Mas ele não me amedronta, não, tem um ar gentil e tranquilo.* Só me perturbei porque seu vulto escuro se aproximando ... Mamãe me chamara cedo, pois era sexta-feira, e *hoje ela quer que eu leve também este bolo ...* — Que diferença fazia ir pelo trilho da floresta, ou pela estrada de Birmstadt? ... *Agora, por exemplo, ele não me amedronta,* mas neste momento em que o vejo se aproximando, quem me diz que não vai atacar-me ... * (p.75-6)

Os sentimentos se mesclam ao relato dos acontecimentos do dia em que foi à casa da avó. A personagem diante do ontem e do agora tenta entender o que sentiu por aquele ser que a abordou no caminho. Tais sentimentos ainda confusos apagam a distância temporal que parece fundir passado e presente: “Mamãe ... e *hoje* ela quer que eu leve também este bolo e este vinho ...”. O “hoje” é o ontem dos acontecimentos na dimensão da consciência. O tempo ziguezagueia acompanhando o relato; para a personagem-narradora a busca da verdade perdida no passado o torna “presente” de modo particular; vive-se o “agora” do “ontem”, perdendo-se a capacidade de delimitação entre ontem e hoje. Por exemplo, pode-se ver o ontem dos acontecimentos: “... eu não viera pelo trilho da floresta ...”, como também se pode notar a referência ao “agora” que pertence ao passado, como se a personagem se transportasse para o tempo e espaço de sua meninice, justificando assim seu comportamento: “... e agora... *Mas ele não me amedronta, não, tem um ar muito gentil ...*”. Chega-se à vivência interna da personagem.

A primeira leitura que Chapeuzinho Vermelho fez desse ser que se aproximou foi de não-perigo, porque aparentava não-perigo, talvez um ser não tão desconhecido, porém a insistência em justificar seu ato de aceitar dialogar com o outro é uma confissão de sua falta de ingenuidade explicada num outro momento da narração: “— ... Por que perigo entre as árvores e não na estrada? *Agora, por exemplo, ele não me amedronta,* mas *neste momento* em que o vejo se aproximando, quem me diz que não vai atacar-me ... ?” No hoje da narração, mais experiente, não sente o medo daquela época, mas sua leitura de mundo suspeitou do perigo naquele momento da aproximação: o “agora” e o “neste momento”, referentes a tempos diversos, ilustram a tênua barreira entre tempo e espaço no relato das lembranças e reflexões, e expõem o drama da personagem.

* O grifo é meu.



No retorno ao passado as vozes se entrecruzam, já que o narrador-personagem adulto se identifica com os sentimentos da menina que fora; e a distância imposta pelo tempo da visão adulta luta para se impor na narração:

Entrei, então, por entre as árvores, para colher as flores, avançando cada vez mais fundo na floresta, pois a cada flor que apanhava a seguinte me parecia mais bela ... Meu pai é que gostava de flores, antes sempre me levava pela floresta, aos domingos ... Eu ia montada em seus ombros fortes ... Era então um bom pai para mim, ou será que não o conhecia naquele tempo, *ou não o conheço agora, quando só me olha quando estou distraída, e acumula o terrível silêncio na cadeira escura da sala ... Não gosta que eu venha à casa da vovó, sei disso, ... me olha com ódio toda sexta-feira...* Só quando já não conseguia segurá-las, tantas eram elas, foi que me lembrei de novo da vovó que me esperava ... * (p.78)

O contar, diante de Tostes, ordena que a narradora volte ao instante de narração, ao seu presente e continue o relato. Encontra a avó morta na cama, sai correndo, tropeça, cai, encontra alguém, revela naquele “agora” do encontro seu medo e logo após desmaia. Nesse momento cessa seu elo com o passado. As vozes emudecem, a da senhora e a da menina. A narrativa retoma o ritmo de Tostes, que assume o posto de narrador do encontro dos dois e espera-se a solução do enigma:

— E chegou alguém?
 — Não, não veio ninguém. Talvez o Sr. Jacob ainda chegue ...
 ...
 — ...Sr. Tostes, sim, Sr. Tostes... Mas, afinal, meu caro senhor, veio a minha procura, por quê?

A pergunta que fecha o capítulo e o romance é crucial para manter o jogo de suspeição no qual o leitor está envolvido. Ela instaura a desordem nas propostas iniciais do romance. Uma delas configura-se com a apresentação do conto infantil - cuja situação de desequilíbrio é restaurada no final da história - antes de *A Desistória*. Tal disposição envolve o leitor, alimentando-lhe expectativas em relação ao final da próxima história. Aguardará um desfecho de resolução. O envolvimento na tessitura

* O grifo em itálico é meu.

discursiva que sugere a restauração do desequilíbrio é reforçada pela outra estrutura que compõe o romance e também sugere a solução do enigma no final do percurso narrativo: trata-se da narrativa policial que, embora adie a revelação, o faz no final da história. Pode-se dizer também que a apresentação da narrativa *in última res* com a abertura do romance na voz do editor, que sabe de antemão o que vai ser contado, sugere veladamente que o enigma é de conhecimento do editor e será revelado. A antecipação temporal cria essa expectativa de solução. No entanto, a pergunta que encerra o texto desorienta. A história terminou e o nome do culpado não foi revelado. Frustra-se o destinatário com a suspensão da continuidade do contar de Chapeuzinho e da possível revelação.

A interrogativa que fecha o romance propõe outras questões: Tostes na posição de investigador colheu relatos e tomou conhecimento das várias versões do fato por meio dos depoimentos que transcreveu, o que o tornou experiente. Com as investigações certamente descobriu o autor do crime e não revelou para manter o suspense até o instante possível da escritura da história. Pode ser. Sabemos, pelas primeiras informações, que estava escrevendo um livro sobre as investigações, porém a morte o abatera antes da conclusão do texto, morrendo com ele a clareza da revelação. Ocorreu nova desordem: a estrutura da narrativa policial prevê o desvendamento no final do texto e a imunidade do detetive, nada lhe pode acontecer. Mas isso não ocorre em *A Desistória*. O que ocorre é a desconstrução das representações cristalizadas no tempo.

A frustração dupla quanto ao desfecho de estruturas já conhecidas, o conto infantil e a narrativa policial, pode ser para o leitor um engodo. Porém, uma outra leitura pode ser realizada, aquela em que a personagem guardiã do enigma não trai a característica desse discurso narrativo, que se propôs desconstrução logo no início com a abertura pelo título: *A Desistória*.

A pergunta final de Chapeuzinho é endereçada ao seu interlocutor e ao destinatário do texto; é um alerta para a proposta do romance: a travessia pela história através da montagem discursiva, o convencimento da verdade do manuscrito, o espetáculo da representação enquanto ilusão de real, a quebra do espaço onírico criado nesse efeito de real, enfim, as possibilidades de construção da representação dos fatos por diversas vozes; a reflexão sobre a construção discursiva. Não há preocupação com um final idêntico aos textos que fazem parte do horizonte de expectativas do

destinatário. Este não pode se considerar enganado, pois foi alertado no início do romance, não só pelo título, como também pelos vários índices disseminados pelo texto, como por exemplo o rompimento entre as barreiras do real e do ficcional com a inclusão do nome da personagem Renato Meleiro Dutra entre os seres do mundo real, ou a inclusão do autor real entre os personagens, ou ainda as várias intromissões de narradores com o objetivo de alertar para o fazer discursivo que aprisiona o leitor em um mundo de ilusão. Pode-se acrescentar que o discurso conspira contra *A História*, aquela cuja estrutura reforça o horizonte de expectativas do leitor e o satisfaz.

A pergunta da senhora Chapeuzinho –

— ...Sr. Tostes, sim, Sr. Tostes... Mas, afinal, meu caro senhor, veio a minha procura, por quê?

– nos faz refletir sobre a intenção discursiva no romance, isto é, quem chegou até o final do romance apenas para saber quem é o culpado da morte da Sra. Fenneger se esqueceu que esse texto se realiza como processo de desconstrução: a avó não é uma avó da tradição, o pai foge ao arquétipo da proteção, antes é suspeito do crime, o caçador é um anti-herói, chega atrasado e não salva as mulheres; e o investigador da história, Tostes, mantém o trunfo do discurso e ironicamente alerta o destinatário para o desfecho quando diz no encontro com Chapeuzinho: “Não pude dizer nada, *atônito com a revelação* e, ao mesmo tempo, *encantado com a perfeição do fecho que, imaginava*, iria obter para meu trabalho. ” O discurso ironiza, ri daquele que não compreendeu sua mensagem.

Chegou-se ao final do jogo, porém nova proposta se solidifica, novo jogo se vislumbra: a releitura do romance para tentar identificar, nas entrelinhas, o culpado pela morte da Sra. Fenneger.



IV – A CONSTRUÇÃO INTERTEXTUAL

O projeto discursivo do romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* apresenta em primeiro lugar uma história presente no imaginário popular, o conto maravilhoso Chapeuzinho Vermelho, fruto da tradição oral. Este recurso indica o caminho para compreensão do texto seguinte, *A Desistória*, numa estratégia que impele o leitor a tecer reflexões sobre as relações de convergência e divergência entre aquela história presente em seu universo de conhecimentos e a outra, alvo de suas descobertas. Para a comparação, a base de apoio para tal relação está no conhecimento que se tem do primeiro texto, ou seja, aquele que leu primeiro, o conto, cujo título capitular denomina-se *A História*. Fixado na tradição, o leitor vai refletir sobre o segundo texto – *A Desistória* – à luz do primeiro – *A História*.

As relações de convergência e divergência entre as duas narrativas – *História* e *Desistória* – fazem parte de uma característica própria da literatura que condiciona um texto como literário. Trata-se da leitura do texto condicionada às relações que possa estabelecer com outros.

Esta relação fundamenta-se nas interferências que um texto, durante seu ato produtor, recebe, e tudo aquilo que a partir dele, depois de pronto, vai oferecer como interferência, como situação para repetição. Esse aspecto de receber e doar sentidos, próprio do texto literário, possibilita-lhe a compreensão de seus sentidos possíveis e de sua estrutura, o que se dá justamente no cruzamento com outros textos de vários âmbitos, além do literário. Também há que se ressaltar que não basta conhecer outros textos, há que se apreender no contato com a “longa série de textos” (Jenny, 1979, p.5); os elementos constantes que vão constituir a camada permanente que codifica a linguagem do texto literário, para que o leitor adquira conhecimento da especificidade do texto. Assim, a compreensão de um texto por meio das relações que se pode estabelecer entre ele e outros textos é facilitada pelo contato anterior e constante com esta “longa série de textos” variados que estabelecem uma espécie de linguagem literária. O conhecimento da linguagem específica se dá pela abstração dos elementos constantes nas longas séries de textos com os quais entrou em contato, situação que

possibilita, durante o ato produtor, receber influências dessa rede de fatores, entre eles, os conhecimentos partilhados entre sujeitos, conhecimentos que viabilizam a produção de sentidos e estabelecem entre os textos relações “de realização, de transformação ou de transgressão” (Jenny, 1979, p.5).

Para a compreensão da rede de relações entre os textos pressupõe-se a capacidade de leitura do leitor, situação que requer dele conhecimento enciclopédico, atitudes e crenças, para perceber as inter-relações de sentido. A experiência cognitiva e sociocultural do leitor são condições para aproximá-lo dos sentidos do texto (Koch, 2000, p.18) no ato da decodificação. A decodificação do código literário dá ao leitor o conhecimento do conteúdo formal do texto, o que estabelece uma dupla ligação de sentidos: a da forma do texto que o caracteriza como tal gênero e sua relação com os textos de seu conjunto, ou seja, com aqueles que possuem forma igual, e a relação dele com outras formas, com as quais pode ser de “identificação” ou “rejeição”. (Jenny, 1979, p.6). A escolha da forma pelo ato produtor pressupõe um conjunto de motivos, destacando-se um central, que vai precisar as escolhas dos meios lingüísticos que possibilitarão produzir o efeito de sentido desejado.

O diálogo entre os textos, definido por Julia Kristeva como intertextualidade, designa a “transposição de um (ou de diversos) sistema(s) de signos em um outro” (Kristeva, 1974a, p.59). A preferência pelo sentido de transposição se deve à exigência do termo que, na passagem de um sistema a outro, pede um novo posicionamento “enunciativo e denotativo”. Para Kristeva, ainda, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974b, p.64), o que torna o texto literário sem sentido fixo e uno, pois sua construção é fruto de um cruzamento de sentidos de diversos textos pertencentes ou não a um mesmo sistema de significação. A construção do texto com essa diversidade de sentidos (que o compõe) não o torna um texto confuso, pois o comando de um texto centralizador aponta a linha ordenadora do sentido.

Para Genette (1982, p.7-8), a relação “manifesta ou secreta” entre os textos é denominada de transtextualidade. Esse conceito genérico é dividido em tipos de relações transtextuais, entre elas a *intertextualidade*, definida pela “relação de presença efetiva de um texto em um outro” (citação, plágio, alusão); a *paratextualidade*, uma relação mais distante entre os textos, caracterizada pelas relações que fazem parte do conjunto da obra literária (título, prefácio, advertências, notas de rodapé, ilustração,

etc.); a *arquitextualidade*, definida pela relação que articula uma menção que pode ser titular ou de gênero (romance, conto, poema), cuja percepção pelo leitor o orienta quanto à recepção da obra (Genette, 1982, p.11). Denomina ainda de *hipertextualidade* a relação que une um texto (hipertexto) a outro, anterior (hipotexto), do qual deriva como resultado de um processo de “transformação”.

Para entender a noção de intertextualidade, Laurent Jenny (1979, p.14) propõe considerar num texto apenas “elementos anteriormente estruturados”. As relações entre os textos se estabelecem então, mediante conjuntos estruturados que podem se contradizer pelas relações de interversões de cenas alteradas pelo ponto de vista, por sentidos diferentes em situações correlatas e ainda por diálogos adaptados. Segundo Jenny, as contradições entre os conjuntos estruturados dos textos em diálogo não se dispõem ao acaso, mas em um trabalho simétrico. Os “elementos anteriormente estruturados” apresentam-se como uma “lei” numa periodicidade reconhecida culturalmente. Identificada a “lei”, inicia-se a análise que consiste em detectar o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza o processo intertextual. Tem-se nessa “ordem” identificada, um “corpus” de intertextualidade.

1. Desistência da Moldura Tradicional

Considerando os aspectos teóricos sobre intertextualidade até aqui apontados, ressalta-se a condição própria da literatura constituída pela relação explícita ou implícita entre os textos. Essa relação pressupõe um texto preexistente, ou ainda, como aponta Laurent Jenny, uma “periodicidade” conhecida do sujeito social.

O modelo preexistente pode ser copiado ou modificado, gerando um texto que é resultado de uma operação de “transformação”, sem necessariamente citar o modelo preexistente (Genette, 1982, p. 12). O “modelo” ou texto gerador pode ser um texto cuja codificação se ressalta em excesso e de tal forma que permite a um olhar crítico explorar a supercodificação, transformando-a segundo as intenções de sentido. Diante do exposto, pensemos numa “periodicidade” conhecida do leitor: a moldura narrativa dos contos maravilhosos, sua forma, condições psicológicas e sociológicas de

criação. Os elementos que emolduram a narrativa dos contos maravilhosos são aqueles que se repetem na série de textos maravilhosos, formando uma periodicidade ou o arquitexto desse tipo de contos. Os elementos são aqueles já comentados na primeira parte deste trabalho, definidos por Propp na constituição das narrativas orais: as funções que, complementadas pelas abordagens psicológicas e de existência histórico-social, foram direcionando o sentido dos contos ao longo do tempo (vejam-se as alterações no final da história *Chapeuzinho Vermelho*).

Como também já salientamos no primeiro capítulo desse trabalho, além das funções outros elementos fazem parte da codificação dos contos maravilhosos: a intervenção do maravilhoso para solucionar o problema ou a mafeitoria praticada pelo agressor; a apresentação de um narrador heterodiegético que não participa daquilo que ocorre na história; os personagens que não apresentam conflitos particulares, recebendo nomes comuns, apelidos ou sendo identificados por sua atividade como no caso do caçador. Todos estão relacionados ao herói, a exemplo do conto *Chapeuzinho Vermelho*, no qual identificamos quatro personagens: a mãe da menina, a avó, o lobo e o caçador, que existem por causa da heroína. A narrativa obedece ainda, à ordem cronológica dos fatos.

No romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, temos o texto-fonte ou, segundo Genette (1982, p.11), o hipotexto, que é o conto *Chapeuzinho Vermelho* dos Irmãos Grimm, cuja tradução é do mesmo autor do romance, o escritor Lólio Lourenço de Oliveira; e o texto seguinte, daquele derivado, ou o hipertexto *A Desistória*.

O hipotexto e o hipertexto estabelecem uma relação intertextual explícita, já que o enunciador do discurso deu preferência à escrita do conto *Chapeuzinho Vermelho* em primeira instância, citando assim a fonte, ou ainda, manteve a intenção de apresentar de antemão a fonte, adiantando ao leitor a recuperação do conto na memória para a construção do sentido do texto do romance (Koch, 2000, p.49). Esta estratégia de ordem cognitiva supõe que o sentido construído pelo destinatário dependerá de seu conhecimento enciclopédico. E, ainda, a inserção do conto *Chapeuzinho Vermelho* antes da história do romance cria uma atmosfera de intimidade, na qual o destinatário crê que o conhecimento do conto é partilhado entre ele e o emissor do texto (Koch, 2000, p.32).

O conhecimento partilhado inicia-se com a leitura dos elementos contextualizadores: autor, título e início do texto, ou a paratextualidade, conforme



denomina Genette. Na História temos *Chapeuzinho Vermelho*, dos Irmãos Grimm, com o início “Era uma vez...”. As três marcas (autor, título e início) orientam o sentido e reforçam a inserção do texto *Chapeuzinho Vermelho* na longa série de textos maravilhosos, delimitando um modelo que cria expectativas ao destinatário dos textos com este modelo. São indícios paratextuais, que têm valor contratual para o leitor, despertando-o para as possibilidades de sentido.

Considerando, então, os elementos que marcam a periodicidade dos contos maravilhosos, tentaremos fazer a leitura de *A Desistória* estabelecendo relações de sentido construído pela inter-relação entre este texto e aquele que faz parte da série de textos já do conhecimento do sujeito social e ainda outros não explícitos.

Após a leitura dos dois textos *História (Chapeuzinho Vermelho)* e *A Desistória*, damos-nos conta de que a segunda conta a primeira com alterações. Os aspectos da contextualidade como autor, título e início da segunda história oferecem as primeiras orientações sobre o sentido e a relação com o hipotexto. O nome do autor, Lólio Lourenço de Oliveira, não relacionado à tradição do conto maravilhoso, cria no destinatário a expectativa de um texto que difere daqueles da série de textos maravilhosos. O título, *A Desistória* (indício paratextual), reforça no horizonte de expectativas do destinatário que a história não terá soluções “maravilhosas” e, quanto ao início, foge aos padrões dos contos maravilhosos.

Numa situação inversa, as primeiras informações de *A Desistória* não nos levam ao encontro da fantasia, mas sim de aspectos do real, pois a configuração das primeiras apresentações da segunda história se ancoram em dados do mundo editorial. O editor do livro esclarece nas primeiras páginas que se trata da versão de um crime difundido como conto infantil, menção única que ata a segunda história à primeira pelo aspecto semântico da expressão conto infantil: “... a revelação de um dos mais interessantes casos da criminologia européia, do qual só se conhece a versão mundialmente difundida como conto infantil.”. As duas histórias se inter-relacionam numa posição semântica simetricamente inversa: a primeira apegase ao maravilhoso: *Era uma vez*, e a segunda se firma no real com a apresentação da nota do editor, na qual se divulga que a verdade dos fatos será conhecida. Tal situação de inversão modifica o efeito pretendido pela tradição passa-se do efeito de maravilhoso para o efeito de real, ocorrendo um estalo que perturba o clichê da moldura tradicional dos contos maravilhosos.



1.1 As funções distorcidas

O enquadramento narrativo dos contos maravilhosos prevê uma ordem cronológica na apresentação dos acontecimentos. Da situação inicial, a narrativa encaminha-se para o problema a ser solucionado e tem-se, depois, a vitória do herói ao solucionar o problema sozinho ou com a ajuda de outros personagens. Já em *A Desistória* há a desistência desta rígida ordem cronológica. O discurso *in ultima res* apresenta um núcleo de ações que se repetem ao longo da narrativa, como por exemplo, a saída de Chapeuzinho de sua casa para levar mantimentos à avó. Esta ação é contada por personagens-narradores diversos, alguns ligados à personagem feminina, outros mais distanciados. Estas duas situações mencionadas: ordem temporal inversa de apresentação dos fatos e a presença de vários narradores que contam a história, encontram-se simetricamente inversas quanto à apresentação da seqüência das ações e quanto à voz que apresenta as ações no conto maravilhoso. Do hipotexto (*Chapeuzinho Vermelho*) ao hipertexto (*A Desistória*) tem-se uma ampliação da voz narrativa e da seqüência das ações, alterada e acrescida por histórias encaixadas de outros personagens.

A seqüência das ações, unidades básicas dos contos maravilhosos, vamos encontrá-la no hipertexto modificada. Algumas ações foram ampliadas e outras totalmente invertidas, como por exemplo a situação inicial ou situação introdutória que no conto apresenta o personagem principal, seu espaço e indicação temporal dos fatos. Depois, volta-se à rigidez da ordem das funções. Em *A Desistória* ocorre uma quebra dessa rigidez seqüencial. No lugar da situação inicial do conto –

Era uma vez uma garotinha muito meiga de quem todos gostavam, assim que a conheciam. Mas quem mais gostava dela era mesmo sua avó, que não sabia mais o que fazer por ela. Certa vez, deu-lhe de presente um capuz de veludo vermelho que ficou tão bem, que ela nunca mais deixou de usar, e por isso passou a ser chamada de Chapeuzinho Vermelho. (p.9)



– tem-se um outro tipo de situação inicial, caracterizada pela retórica do convencimento da verdade do texto com a voz do editor e do juriconsulto, personagens que ancoram a credibilidade do texto. A situação inicial nos moldes da tradição não é a primeira apresentação discursiva no hipertexto, ela está muito mais adiante na narrativa e encontramos várias referências a ela, entremeadas no desenrolar dos acontecimentos discursivos. Algumas referências estão modificadas e apresentam especificidades como a introdução na história do pai de Chapeuzinho Vermelho. Para cada nova referência à situação inicial, tem-se um narrador diverso, até se chegar ao final da sequência discursiva de *A Desistória*, na qual a situação introdutória, assim com as outras funções, são recontadas pela própria Chapeuzinho. O conteúdo discursivo permanece (situação inicial), mudam-se os sujeitos da enunciação. Vejam-se as passagens:

1ª referência:

narrador, Sr. Alfred (amigo do pai de Chapeuzinho):

— ... *A filha de Friedrich* ia toda semana levar suprimentos para a avó. Foi justamente num dia desses... Mas Friedrich não teve nada a ver com o que aconteceu. ... prometi jamais contar para ninguém, para o bem de *Chapeuzinho Vermelho* – assim era conhecida sua filha. * (p.42)

2ª referência:

narrador, funcionário do Corpo de Segurança Pública:

... fui procurado por *Friedrich Beuler* e sua esposa que ... solicitaram ajuda ... para a busca de sua filha, conhecida pela alcunha de *Chapeuzinho Vermelho*, por sempre usar um dessa cor, a qual se encontrava desaparecida. * (p. 47)

* O grifo em itálico é meu.

3ª referência:

narrador, Joseph Mendel (um dos caçadores):

Minha carabina estava sendo consertada pelo *Sr. Beuler*, pois quebrara-se ... Dirigi-me, então *à casa do Sr. Beuler* para buscá-la; não o encontrei, porém nem a Sra. Beuler que saíra para fazer compras. *Chapeuzinho Vermelho, porém, recebeu-me*, e entrei para ver se encontrava a carabina ...
*(p.59)

4ª referência (a que mais se aproxima do conto tradicional, pela seqüência léxica utilizada):

narrador, Chapeuzinho Vermelho:

— *Foi mesmo há muito tempo...* Eu era, então, uma garota muito meiga e graciosa de quem todos logo passavam a gostar, assim que me viam. Todos me chamavam carinhosamente *Chapeuzinho Vermelho*, porque eu *sempre usava um lindo capuz de veludo dessa cor, que vovó fizera para mim* e que me ficara muito bem... Ela gostava muito de mim, talvez fosse quem mais gostasse de mim... Vivia fazendo tudo para me agradar, cuidava que eu sempre estivesse bem vestida e que meus cabelos estivessem bem tratados, ensinava-me como andar, como agir... * (p.75)

Laurent Jenny (1979, p.37-8) esclarece que, em algumas situações, os fragmentos intertextuais podem sofrer modificações em suas condições imanentes, quer sejam enunciativas, quer no aspecto lingüístico. São várias as alterações sofridas pelo fragmentos selecionados durante o processo intertextual, entre elas estão as “interversões” (Jenny, 1979, p.41), e a que talvez, mais se adequou à situação exposta anteriormente, é a interversão da situação enunciativa, pois o fragmento intertextual delimitado comporta-se não como uma narrativa dentro de outra, mantendo as características que possuía no hipotexto, mas como situação que se amolda ao novo contexto. Em todas as referências selecionadas, o eixo de comunicação foi alterado: se

* O grifo em itálico é meu.

tínhamos no conto maravilhoso um narrador heterodiegético, cujo destinatário do texto é o narratário e/ou leitor virtual, temos no hipertexto narradores diversos com seus respectivos narratários diversos. Alguns são interlocutores presentes no ato do discurso do narrador:

- narrador, Sr. Alfred / interlocutor, Sr. Tostes;
- narrador, funcionário da prefeitura / interlocutor, prefeito, juiz;
- narrador, caçador / interlocutor, oficial de justiça;
- narrador, Chapeuzinho Vermelho / interlocutor, Sr. Tostes.

É uma situação, portanto, heterogênea, que ironiza a tradição numa contestação da verdade estabelecida por uma única voz. A situação inicial, diante de tantas referências, tem seu sentido alterado em relação ao conto infantil, pois do narrador experiente (voz única na apresentação da história) do conto *Chapeuzinho Vermelho*, passa-se em *A Desistória* a vários: desde a voz de um narrador (Sr. Alfred) que se comporta como amigo leal defendendo o Sr. Friedrich (pai de Chapeuzinho), uma voz oficial dos registros públicos, à voz que está dentro dos fatos, que é a de Chapeuzinho Vermelho. Há uma ordem crescente de valor em relação à importância do aparecimento da voz que pode esclarecer o ocorrido e para cada narrador há um interlocutor correspondente ao seu objetivo quanto ao discurso elaborado. São julgamentos de valor que determinam a seleção das palavras pelo narrador, levando em conta quem é seu receptor. Isso demonstra que a matéria verbal é impregnada pelas relações interpessoais.

O tom irônico na multiplicidade de vozes no texto propõe outros valores como a concepção de que o discurso é um evento social e, portanto, não se pode aprisionar o sentido em uma só voz. Dá-se a vez para o outro falar, preenchendo as possibilidades de sentido que estavam vazias no conto tradicional.

A situação introdutória tal como está disposta ao longo da narrativa de *A Desistória*, com seus diversos narradores em diferentes intenções comunicativas, suscita uma reflexão em relação à dilatação que ocorre quanto ao modelo instaurado nos contos e em especial no conto *Chapeuzinho Vermelho*. A dilatação ocorre pelo processo de amplificação que consiste em “dobrar ou triplicar” o comprimento de frases do hipotexto e pelo acréscimo de narradores. Para Genette (1982, p.304-9) a amplificação

pode expandir a diegese - com a dilatação dos detalhes e acréscimos de personagens -, como também pode estender a diegese, com episódios que fogem ao tema inicial. A amplificação em *A Desistória* é mais visível na dilatação da situação de comunicação que se refere à situação introdutória dos contos maravilhosos. Temos então:

Chapeuzinho Vermelho

<u>Emissor</u>	<u>Forma Discursiva</u>	<u>Receptor</u>
narrador heterodiegético (não participa da ação)	narração tradicional (Era uma vez...)	narratário/leitor virtual

A Desistória

1º		
narrador homodiegético:	diálogo	narratário/interlocutor
Sr. Alfred		Sr. Tostes
2º		
narrador: escriba	registro oficial	narratário/interlocutor
		Juiz Provincial
3º		
narrador autodiegético:	depoimento escrito	narratário/interlocutor
caçador	pelo depoente	Prefeito; Juiz
4º		
narrador autodiegético:	narração analéptica	narratário/interlocutor
Chapeuzinho Vermelho		Sr. Tostes

A amplificação da situação introdutória é caracterizada pela adição de diversos narradores que têm destinatários específicos para seus discursos. A repetição da situação introdutória em posições diferentes do desenrolar da narrativa implica a retórica do convencimento da existência real da personagem feminina Chapeuzinho Vermelho e dos acontecimentos que a envolveram. Já o narrador do conto tradicional se volta para o auditório de espectadores da narrativa oral. As primeiras informações sucintas e rápidas são dadas pelo narrador experiente, pois é a única voz que fornece informações sobre a personagem feminina, é apenas seu ponto de vista que orienta o leitor: “Era uma vez uma garotinha muito meiga de quem todos gostavam, assim que a conheciam.”. Esta posição confronta-se com a do romance que, numa situação heterogênea de visões e sentimentos, possibilita uma diversidade na exposição dos acontecimentos. Para apenas um narrador do conto infantil, têm-se vários no texto derivado, que se encontram em graus diferentes quanto àquilo que sabem e informam. Passam da simples referência a informações mais completas, como no caso da fala da personagem Chapeuzinho.

Os diversos narradores apropriam-se do fragmento-gerador, transformam-no segundo suas intenções e o adaptam ao novo contexto situacional. Além de considerar as diversas referências à situação inicial disseminada ao longo do discurso, evidencia-se o último capítulo, em que a instância enunciativa pertence agora a um narrador autodiegético, à própria personagem Chapeuzinho. Neste capítulo, o último, tem-se a amplificação do conto, numa sequência que segue a sequência da apresentação das funções do conto tradicional, num contar da personagem feminina sem entrecortes de outros narradores, como vinha até então apresentando a sequência discursiva. Se no hipotexto o narrador heterodiegético não participa dos fatos e se refere a acontecimentos não fixados no tempo, posição inversa ocorre no hipertexto. A fala direta de Chapeuzinho Vermelho especifica a temporalidade dos acontecimentos e, por ter a experiência de quem viveu o fatos, os transforma em informação já conhecida do leitor:

— *Foi mesmo há muito tempo...* Eu era, então, uma garota muito meiga e graciosa de quem todos logo passavam a gostar, assim que me viam. Todos me chamavam carinhosamente Chapeuzinho Vermelho, porque eu sempre usava um lindo capuz de veludo dessa cor, que vovó fizera para mim e que me ficara muito bem... Ela gostava muito de mim, talvez fosse quem mias

gostasse de mim... vivia fazendo tudo para me agradar, cuidava que eu sempre estivesse bem vestida e que meus cabelos estivessem bem tratados, ensinava-me como andar, como agir... * (p. 75)

A expressão “Foi mesmo há muito tempo...” dialoga, concordando com os acontecimentos divulgados pela tradição do texto-fonte, com “Era uma vez ...”. A expressão confirma a referência ao conto *Chapeuzinho Vermelho*, ligando a voz do hipertexto à caracterização e ação daquela personagem do hipotexto. Em seguida, as outras informações: “Eu era, então, uma garota muito meiga ... Todos me chamavam ... porque eu sempre usava ...”, que utilizam o tempo do mundo narrado, retomam a voz da tradição como que alertando sobre a possibilidade de a história realmente ter ocorrido. Alerta para o acontecimento como real antes da divulgação como conto infantil. Ressalta-se nessa passagem a voz do narrador autodiegético (a personagem Chapeuzinho), que por estar envolvida nos acontecimentos, ao referir-se à avó, amplia o grau das informações e o tom chega a ser de saudosismo: “... Ela gostava muito de mim, ... Vivia fazendo tudo para me agradar, ... ensinava-me como andar, como agir...”. Tem-se também nessa apresentação da situação introdutória a ampliação fonética e semântica da palavra “avó” para “vovó” no hipertexto, pois é outro o grau de intimidade entre esse narrador e os personagens que o cercam.

O que diferencia este texto do da tradição são as reticências, que, nessa fala confessional, quebram a seqüência própria à oralidade do processo do contar do conto tradicional. Há nesse rememorar do passado a marca da passagem do tempo, o envelhecimento da personagem feminina que se distancia do hoje, a velhice, para contar o ontem, daquele dia. Aliado ao distanciamento temporal, tem-se o espacial: da casa da tia que a acolheu retorna à casa de seus pais.

Nesta passagem podemos apontar ainda alguns aspectos que revelam a não-consonância entre as vozes, tradição e amplificação. Por exemplo, o narrador do conto *Chapeuzinho Vermelho* afirma que quem mais gostava da menina era a avó: “Era uma vez uma garotinha muito meiga de quem todos gostavam ... Mas quem *mais* gostava dela era *mesmo* sua avó...”; os intensificadores marcam a certeza da informação. Destoando está a voz de Chapeuzinho em *A Desistória*: “Ela gostava muito de mim, *talvez fosse* quem mais gostasse de mim...”; o advérbio “talvez” marca a dúvida

* O grifo é meu.



da exclusividade da dedicação que, aliado ao verbo ser no subjuntivo, amplia a noção de dúvida, num resultado que transfere o centro da certeza do verbo ser: “*era* mesmo sua avó”, no modo indicativo (numa demonstração da visão onisciente do narrador do conto maravilhoso), para o “talvez fosse” no modo subjuntivo, suspendendo a certeza absoluta, pois a voz agora está no centro dos fatos, em outro tempo e outro espaço. Há aqui uma importante abertura que soa rebelde. A nova voz, a de Chapeuzinho, coloca em xeque o saber da voz da tradição. Desafia-se o saber autoritário do outro narrador, por isso a alteração modal do verbo da certeza para a possibilidade, o que nos remete às palavras do bêbado no início do romance: “... a verdadeira verdade vivida, quem acaso a saberá inteira?”.

O índice da dúvida é explicado em seguida pela personagem, que segue contando e vinculando o gostar da avó às preocupações e ações relacionadas à aparência e educação da menina: “Vivia fazendo tudo para me agradar, cuidava que sempre estivesse bem vestida ... ensinava-me como andar, como agir...”, como se a avó visse nela sua sucessora e estivesse preparando-a para substituí-la.

Nessa passagem que se refere à situação inicial, ocorre na relação intertextual uma intersversão semântica e simbólica da imagem da avó, que de doente que requer cuidados, conforme afirma a voz da tradição, torna-se uma avó ativa e decidida com ações ancoradas na realidade. A narração autodiegética, com informações mais complexas e envolventes, amplia dados sobre o relacionamento entre avó e neta, preenchendo nessa intersversão as lacunas do texto tradicional, trazendo novas significações para aquela visão plácida e angelical do convívio familiar do conto infantil.

O Afastamento

No conto maravilhoso, Chapeuzinho Vermelho afasta-se do lar a pedido da mãe para levar mantimentos à avó que estava doente. Nessa passagem o narrador introduz a fala da mãe:

Um dia sua mãe lhe disse:

— Venha cá Chapeuzinho Vermelho. Aqui está um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho para levar para vovó: ela está doente e fraca e vai deliciar-se com isso. (p.9)

A função de afastamento, tal como está expressa no enunciado, orienta-nos na interpretação do sentido pelo artigo indefinido “*Um dia*” e pelo verbo no pretérito perfeito “*lhe disse*”. Esses dois aspectos indicam que a ação de afastar-se ocorreu apenas uma vez num certo tempo do passado, caracterizando a frequência singulativa da ação (1H/1D), já que não há indicações que aludem a visitas frequentes à casa da avó. Essa função ocorre com a autorização da mãe, cujas características conotam firmeza em suas orientações, pois além de permitir o afastamento, faz à menina a interdição: “... e não se afaste do caminho”.

A função em destaque é assimilada pelo hipertexto em sua essência, o sentido do ter que se afastar para levar mantimentos a avó permanece, porém essa situação sofre alterações e uma delas está na subversão do eixo de comunicação. No conto tradicional o narrador, a mãe e a filha formam o eixo enunciativo que fornece as informações; em *A Desistória* acrescentam-se ao eixo enunciativo variações reiterativas de emissores e destinatários diversos que se justapõem à inversão da temporalidade, ou seja, em *A Desistória*, a referência à saída da personagem ultrapassa um dia, alterando a frequência da apresentação da ação na história e no discurso, conforme se observa nas passagens, pela disposição discursiva:

1ª referência:

narrador, bêbado da estalagem que se dirige ao hóspedes:

— Ou então *aquela das sextas-feiras*, o colorido saltitante por entre o verde da floresta, *sempre e sempre...* — sua voz era chorosa ao dizer isso e passou a mão sobre os olhos brilhantes. * (p.26)

* O grifo em itálico é meu.



2ª referência:

narrador, Sr. Alfred, que se dirige ao Sr. Tostes (apresentou-se como professor e pretende escrever uma história sobre o crime):

— Lá ela morreu. A filha de Friedrich *ia toda semana* levar suprimentos para a avó. *Foi justamente num dia desses...* Mas Friedrich não teve nada a ver com o que aconteceu. * (p.42)

3ª referência:

narrador, escriba, funcionário da prefeitura, dirige-se em segunda instância ao Juiz:

... *Tendo saído pela manhã, como sempre tem feito às sextas-feiras*, para visitar sua avó materna que reside em propriedade rural na estrada de Birmstadt, pouco após a Ponte dos Três Olmos, não regressou a sua casa, o que habitualmente, em ocasiões semelhantes anteriores, se verificava *por volta das quatro horas da tarde*. * (p.47)

4ª referência:

narrador, Sr. Friedrich, pai de Chapeuzinho, ao amigo Alfred:

Só não gostava que minha filha fosse lá sozinha, para tão jovem aprender coisas que não devia saber, ouvir estórias negras de passado mentiroso... Mas a mulher – pobre mãezinha, tão sozinha, *não custa deixar a neta ir lá de vez em quando*, alguém tem mesmo que levar o alimento, trazer os ovos. * (p.68)

* O grifo é meu.



5ª referência:

narrador, Emma Beuler (mãe de Chapeuzinho) escreve em seu caderno de anotações:

Foi na sexta-feira, dia 2, que morreu minha mãezinha. ... Era dia de levar mantimentos para minha mãe. Era assim há muitos anos, desde que ela se mudou para o sítio. ... Chapeuzinho acabou saindo mais tarde do que o costume. ... Eram onze horas, quando ela se despediu de mim e se afastou ...

*Toda sexta-feira, cena semelhante acontecia de manhã e, à tarde, na hora do lanche, ela estava de volta ... ** (p.70)

6ª referência:

narrador, Chapeuzinho Vermelho, que conta ao Sr. Tostes:

*... Na verdade, de avós só conheci essa avó materna, que era quem morava naquela casinha da floresta, onde eu sempre ia, toda semana eu ia, levar-lhe mantimentos... ** (p. 75)

A transformação do aspecto semântico na dimensão temporal do hipotexto, “Um dia ... lhe disse”, ocorre através da operação de amplificação: para a temporalidade da ação mencionada por apenas um narrador no conto tradicional (1H/1D), há a introdução de novos narradores e enunciados que estendem o discurso (1H/ND). A função de afastamento é então marcada, pelo modo iterativo de apresentá-la por meio da fala de diversos narradores. Em alguns enunciados o recurso adverbial reforça ainda mais as saídas de Chapeuzinho: “— Ou então aquela das *sextas-feiras*, o colorido saltitante por entre o verde da floresta, *sempre e sempre...*”. Nesse fragmento o substantivo “sextas-feiras” no plural, mais o advérbio “sempre” repetido e seguido de reticências reforça o hábito de Chapeuzinho: levar comida para a avó na floresta, num dia específico da semana. Conota também a certeza de que alguém a observava à

* O grifo em itálico é meu.

distância: “o colorido saltitante por entre o verde da floresta”, e quem sabe de um plano mais alto. A frequência dessa ação reiterada pela fala de outros personagens recebe, a cada repetição sobre o afastamento, um tom distinto, de acordo com as intenções do narrador: a fala do bêbado, confusa e chorosa, denota complicações estranhas com a história; o discurso do Sr. Alfred denota um não envolvimento com o fato em si, reduz-se a defender o amigo (pai de Chapeuzinho); a outra exposição, o registro escrito por um funcionário municipal em linguagem técnica, limita-se a registrar o ocorrido pelo que lhe é contado; o desabafo do pai de Chapeuzinho mostra uma outra faceta do relacionamento familiar; a fala da mãe de Chapeuzinho justifica as saídas rotineiras e pontuais da filha, não havendo até aquela data (do crime) nada que motivasse preocupações com o afastamento da filha; e, por fim, a fala de Chapeuzinho, que confirma sua ação semanal.

São esses segmentos iterativos que dão forma às analepses e remetem a uma dupla significação para a função de afastamento: o ato de levar comida para a avó às sextas-feiras era do conhecimento de todos na cidade e até aquela data nada de estranho havia ocorrido; ao mesmo tempo, o caminhar solitário de Chapeuzinho pode ter despertado desejos até então sufocados por aquele que a observava, levando-o a cometer o crime, pois há índices de que a menina era observada. A amplificação vai desenhando aqui e ali ações e sentimentos que mantêm amizades e relacionamentos familiares.

Além da reiteração das saídas rotineiras, outra dissonância ocorre nesta função de afastamento no hipertexto. A função caracterizada pelo problema de saúde da avó, no conto dos Irmãos Grimm, apresenta a senhora como enferma:

— Venha cá Chapeuzinho Vermelho. Aqui está um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho para levar para vovó: *ela está doente e fraca* e vai deliciar-se com isso. * (p.9)

Os elementos que compõem essa passagem, como por exemplo o discurso direto da voz da mãe preocupada com a avó de Chapeuzinho, exprimem-se pela escolha léxica que caracteriza o estado da senhora: “doente e fraca” e pela escolha

* O grifo em itálico é meu.



que caracteriza a preocupação e o ato para solucionar o problema: “Aqui está um pedaço de bolo e uma garrafa de vinho para levar...”. A escolha léxica caracteriza o ato como responsável, amoroso por parte da filha, evidenciando os valores morais que regem o relacionamento familiar na preocupação com a senhora distante e doente; enfim, transparece um bom convívio familiar.

Observa-se, no entanto, que no hipertexto, a arquitetura do sentido se faz pela escolha de elementos constantes no hipotexto de maneira parcial, manifestados ora no espaço e tempo, ora na atuação de personagens, formando um diálogo de vozes, a da tradição (o conto dos Grimm) e a da contemporaneidade (*A Desistória*). Neste diálogo, o texto de *A Desistória* ao utilizar o léxico para se configurar, o faz valendo-se da função de isolamento da palavra, situação em que o enunciador pode tirá-la de seu campo semântico habitual (no hipotexto), criando o que os formalistas chamaram de “estranhamento” (Bakhtin, 1990, p.60). Em *A Desistória* a criatividade na situação de inter-relação entre textos está justamente na liberação da palavra de seu condicionamento cognitivo, imposto pela “lei” dos textos maravilhosos, que depois de isolá-la é impregnada com novos valores (Bakhtin, 1990, 60-1). Tal situação propõe ao leitor uma realidade inteiramente nova, sem que tenha que repelir o conhecimento preexistente à leitura do hipertexto, que faz parte de seu universo cultural: ao contrário, as novas significações enriquecem o jogo de reconhecimento e surpresa diante do novo estabelecido. A matéria verbal moldada pelo enunciador exprime variedades axiológicas reconhecíveis pelo receptor. Veja-se como exemplo o caso da palavra vovó, que libera em seu campo de significação os conceitos de doçura, carinho entre avó e neta, de dupla maternidade, e de idade, que inspiram respeito e cuidados, atitudes que recorrentes caracterizam o conto maravilhoso. Apontando, de imediato, a uma dimensão contrária, para produzir o efeito de “estranhamento”, no enredo de *A Desistória*, a mesma palavra nesse novo contexto vai competir com outras significações. A palavra avó, cujo campo de valores foi construído pelo tempo-social da sabedoria popular, vai ser absorvido por outro campo de significação, o da palavra sogra, que se destaca no segundo texto, neutralizando a visão da doce avó de Chapeuzinho do conto maravilhoso. A imagem da sogra pertence à linha axiológica das relações humanas não confortáveis, revelando uma tomada de posição do enunciador na individualização criativa. Além da restrição avó-sogra, a personagem recebe um nome que a particulariza ainda mais: Sra.Vera Fenneger, distanciando-se assim da generalização do imaginário popular. As referências

a essa personagem no hipertexto desconstroem pouco a pouco a visão de fragilidade a que está acostumado o leitor:

— Claro que não gostava da *sogra*: que Deus a tenha, se julgar que o merece, *mas ela não era mesmo uma boa mulher*. ... *(p.41)

A *Sra. Fenneger* era famosa em *** como “*A Bela Vera*”: dançava num cabaré da cidade. Cabaré... o senhor compreende, não? Podia ter-se recuperado com a idade, sei de muitas delas... Mas não, continuou como sempre fora... tinha uma maldade por dentro! ... a *Sra. Fenneger* chegou à cidade, com suas roupas escandalosas, muito pintada, trazendo grande bagagem, com pretexto de fazer companhia a filha, e se instalou na casa de Friedrich. Acabou ficando por anos e anos... Com o tempo a vida dele tornou-se um inferno, a ponto de não agüentar mais e querer mandar embora a *sogra*. ... concordou que ela ficasse, mas morando na casinha da floresta, que fora do velho Beuler, pai de Friedrich ... *(p.42)

A sala estava em grande desordem, com móveis caídos, e ele me disse “mataram a *velha*; precisamos levar o corpo”. (p.61)

... você sabe bem que a *velha* era um espinho na sola de meu pé: espinho saiu, não tem sentimentos. ... quando mandei a *velha* foi porque não dava mais para agüentar sua sombra, seu passo, sua voz, sua opinião negra em nossa vida, em nossa comida, em meu arrote, na sujeira de meu sapato, no rangido da cama até. ... Não tem sentimento nenhum no meu peito vazio, porque morreu a *velha megera*, nem alegra-me consigo, morreu, sumiu, acabou ... A *velha*... enrolada no cobertor e meu velho pai, ... pingando sangue ainda, o sangue roxo da *bruxa*. (p.68)

O campo de significação expande-se com o acréscimo de circunstâncias diversas: de avó para sogra ainda se mantêm conotações positivas sobre a significação da palavra avó, mas, no desenrolar das informações e a cada mudança de voz, a degradação ocorre na formação da imagem da sogra-avó: *velha*, *megera*, *bruxa*, *maldosa*, até chegarmos ao elemento mínimo de qualquer ser: um corpo, que nesta história finaliza-se como um corpo sem vida. E ainda, não bastando a seqüência que degrada, há num capítulo do romance o relato de dados da autópsia desse corpo.

* O grifo é meu.



Na inter-relação entre os textos, a caracterização da avó sofre uma “interversão de qualificação” (Jenny, 1979, p.41). Em *A Desistória* é aquela que vem do desconhecido, de longa distância e vem marcada pela diferença na roupa, pela conduta suspeita, desarranjando o equilíbrio, no aqui do lar e no ali da floresta. Ela, aquela que instaura o conflito, é enviada à floresta e à revelia dos que esperavam novo comportamento, adapta-se à floresta e nela trama seus intentos, revelando o poder desse ser estranho à sociedade. Se no conto maravilhoso a avó é vista como um ser terno, fraco, que merece cuidados, no hipertexto é a geradora do conflito que desencadeia a existência da narrativa.

Talvez quem dê o retrato fiel da Sra. Fenneger seja mesmo Chapeuzinho Vermelho em seu discurso no último capítulo, no qual se mesclam opiniões e julgamentos de outros personagens filtrados pela sua visão e experiência. Em seu contar, a personagem ora confirma a imagem da avó divulgada pela tradição, ora deixa conhecer outras imagens que se contrapõem à da tradição. Por exemplo, para a mãe de Chapeuzinho a avó estava fraca e doente, sua voz confirma a tradição:

Mamãe me chamara cedo, pois era sexta-feira, e hoje quer que eu leve também este bolo e este vinho, *pois acha que fará bem a vovó: ela tão fraca, ela disse, temo que esteja doente, isso vai ajudar a reanimá-la.* *(p.76)

No discurso de Chapeuzinho aparece também o julgamento paterno, contrapondo-se ao da mãe:

Não gosta que eu venha à casa da vovó, sei disso, embora nunca diga nada, mas me olha com ódio toda sexta-feira, quando volta para casa e me encontra, como se sentisse em mim o odor da visita que fiz, como se meus olhos refletissem ainda a imagem da casinha perdida no meio da floresta. ... “Você ainda vai se arrepender de entregar sua filha nas mãos daquela megera, você vai ver!” essas palavra duras que ouvi um dia ... * (p.78)

* O grifo em itálico é meu.



Para Chapeuzinho, a avó também foge aos padrões estabelecidos pelo conto tradicional. A menina retrata a avó, envolvendo-a no complexo campo da ambivalência dos sentimentos humanos. Sua visão da avó opõe-se à tradição:

—Acho que ninguém a conhecia como eu, *em suas bondades e em suas maldades, em seus vícios e suas virtudes, em suas qualidades e defeitos*. Vinho para reanimá-la... como se precisasse? Não, nem do vinho, nem de reanimar-se. ... *(p.76)

Na inter-relação textual ocorre a intersversão de qualificação da personagem feminina pelo processo de outra intersversão, a da situação enunciativa que favorece a ampliação da imagem da avó. No hipotexto a avó é apenas caracterizada pela fala da mãe, no hipertexto por vários personagens, como se estabelecesse um jogo de forças: para a voz da tradição contrapõem-se muitas outras vozes. Porém, há um liame de significação que prende a imagem da avó no hipertexto ao conto tradicional, representado pela voz da mãe de Chapeuzinho. Em sua fala procura manter a imagem da tradição, embora em algumas passagens traia sua intenção ao deixar escapar alguns traços do gênio de sua mãe:

... Disse, também, não saber se sua mãe temia ser atacada por alguém, e não acreditar que alguém pudesse querer fazê-lo por inimizade, pois sua mãe (textual) "*era uma velhinha muito boa e quem a conhecesse só podia se seu amigo*". * (p.61)

... chamei Chapeuzinho que ainda estava dormindo, para que fizesse seu desjejum e se aprontasse para ir até *a casa da avozinha*.*(p.70)

... a Sra. Beuler prestou o seguinte depoimento: que realizou completa vistoria da casa e do terreno da propriedade; que *não tinha vindo visitar a mãe recentemente, por motivos de uma rusga que com ela tivera há cerca de dois meses atrás*, quando a Sra. Fenneger se mostrara irritada por ela *aparecer numa terça-feira, sem ter antecipadamente mandado avisá-la*... (p.62)

* O grifo em itálico é meu.

Observa-se na última passagem a preocupação da Sra. Fenneger com datas e horários de receber visitas em sua casa, o que pode conotar ações de um ser não tão solitário por viver na floresta. Tal restrição evitaria surpresas de visitas em horários inadequados para ela. Pode-se perceber que o perfil da avó é traçado não apenas pela verdade de uma voz, mas pelo conjugar das várias vozes que dão a dimensão do ser, sujeito às bondades e maldades no agir.

A Interdição e a Transgressão

A função de interdição está relacionada ao afastamento. A mãe de Chapeuzinho, tanto no hipotexto como no hipertexto, é a voz que explicita a interdição. No conto tradicional a voz da mãe em discurso direto é de ordem: "... e não se afaste do caminho", ordem em que a menina inicia a transgressão ao travar conversa com o lobo, até culminar no entrar na floresta para colher flores. Nesse encontro há uma outra transgressão a uma ordem implícita: não conversar com estranhos.

A interdição em *A Desistória* aparece duas vezes: uma delas no depoimento da mãe de Chapeuzinho, Sra. Emma Beuler. Nesse caso, a interdição passa pelo processo de transformação quanto à categoria da voz. No conto tradicional é apenas a mãe que dá a interdição; já no hipertexto a função perde um pouco do seu rigor autoritário ao ser dita por outra voz, a de um escriba, que traduz a fala da mãe no depoimento. A autoridade da ordem expressa no conto é também substituída pela "recomendação":

... tanto que ela *sempre recomendava a Chapeuzinho Vermelho que não fosse pela trilha da floresta* para a casa da avó, mas pela rua do cemitério e depois pela estrada, ainda que esse fosse um caminho bem mais longo. * (p.62)

* O grifo em itálico é meu.

Além dessa referência à função de interdição, vamos encontrá-la novamente mencionada no discurso direto de Chapeuzinho no último capítulo, no qual reflete sobre seu comportamento e os conselhos da mãe. Durante sua reflexão sobre o caminho a ser seguido, a personagem volta-se para seu interlocutor, o Sr. Tostes, explicando-lhe o encontro que teve com alguém no trajeto. Chapeuzinho, além de explicar-se ao interlocutor, defende-se da voz autoritária da tradição quanto ao caminho a ser seguido e sua desobediência ao deixá-lo. A sua defesa não é feita apenas ao interlocutor, mas para todos aqueles que têm conhecimento do conto tradicional, como se sua fala esclarecesse uma verdade que a tradição ocultou e inverteu:

— Pois é... Parei apoiada no seu parapeito, olhando a água lenta, ... *Bem ali é que ele veio a meu encontro*, surgindo de trás do olmo grande logo antes da ponte, *por onde eu acabara de passar*. — *O senhor veja: eu não viera pelo trilho da floresta*, porque mamãe não gostava, dizia que tinha perigos, viera pelo trilho que margeia a convento e depois pela estrada...^{*} (p. 76)

Instaura-se nessa passagem a materialização de uma situação paradoxal disseminada por algumas vozes no decorrer da narrativa: ficcionalmente *A Desistória* se propõe, conforme já dissemos, como a primeira versão, ou a história que deu origem à versão como conto infantil. Então, logicamente, o crime acontece primeiro e depois a transformação desse fato em elemento simbólico que mascara a violência. Assim os personagens deveriam adotar atitude de ignorância quanto ao que já foi divulgado enquanto versão infantil; no entanto, aquilo que contam apresenta ambigüidade quanto à relação temporal, já que às vezes parecem referir-se à divulgação, como se tivessem conhecimento dela há muito tempo.

Teoricamente, a análise das relações entre os textos considera o conto infantil como texto-fonte; e, a partir dele a criação do outro que transforma e amplia a conto. A leitura segue a linha daquilo que é reescrito de forma transformadora, na comprovação da fala de Chapeuzinho; seu comportamento assemelha-se à da onisciência, o fim da barreira da temporalidade, sabendo do futuro, daquilo que foi divulgado e que, segundo seu julgamento, foi divulgado erroneamente. Chapeuzinho

^{*} O grifo é meu.



com sua fala vai tomando a forma da voz que mais sabe, constrói a versão da história “verdadeira” e rebate o que foi divulgado.

Duas leituras entrecruzam-se numa armadilha discursiva: uma direciona o olhar para a proposta ficcional, o crime que tornou-se conto infantil; a outra, da teia teórica a respeito da intertextualidade reforça a leitura que preenche vazios no conto da tradição.

A interdição no hipertexto refere-se ao caminho pela floresta e nesse caso a menina não transgride o conselho da mãe. A enunciação, no entanto, numa opção pela leitura intertextual, direciona o sentido, propondo que o perigo não está no afastamento do caminho, mas naquele que a aborda, pois mesmo obedecendo à mãe não se livrou de um acontecimento ruim, como se Chapeuzinho estivesse presa à fatalidade imposta pela tradição do conto maravilhoso: ir ou não pelo caminho certo não evitou que fosse abordada por alguém.

A função de interdição relaciona-se com o hipotexto pela alteração das vozes que contam e comentam a proibição. Em *A Desistória* são duas vozes, a da mãe e a da menina. A voz da mãe sofre intersversão enunciativa (não há o discurso direto) e intersversão qualificativa em relação à posição de autoridade, pois no hipertexto se apresenta como voz sem comando explícito, mais frágil; a da menina em discurso direto, um outro ponto de vista, rebate o sentido do castigo divulgado pelo conto tradicional. Nessa intersversão de vozes, uma nova visão dos fatos é apresentada, criando no horizonte de expectativas do destinatário incertezas quanto ao que é revelado. Possibilita ainda ao destinatário acreditar ou não naquilo que conta este novo narrador que refuta a tradição, pois informa tudo o que no hipotexto lhe tinha sido omitido. Ocorre, então, uma amplificação quanto ao ponto de vista que apresenta os fatos: a mãe não mais ordena e sim sugere; Chapeuzinho não desobedeceu à ordem da mãe e defende-se do mau fado que a persegue.

Já a função de transgressão, caracterizada pela conversa que a menina trava com “aquele” que a aborda, mantém simetria com o hipotexto quanto ao teor da abordagem. As intersversões ocorrem na caracterização dos personagens. No conto maravilhoso trata-se do lobo, um animal cuja ferocidade a menina desconhece e que está a sua espera assim que entra na floresta. O encontro entre os dois é também marcado pela ingenuidade da menina, que nada sabe dos perigos e tudo diz. No romance, aquele que a aborda não parece ser totalmente desconhecido; é tratado por

“ele”, como se o referente estivesse claro para ela. Esta atitude não se explicita, podendo ser ou não uma pessoa do círculo de conhecimento, mas também que já estava à espera dela, segundo informa a própria Chapeuzinho:

— Pois é... Parei apoiada no seu parapeito, olhando a água lenta, a figura das árvores balançando nas ondulações do rio, ... Bem ali é que ele veio ao meu encontro, surgindo de trás do olmo grande logo antes da ponte, *por onde eu acabara de passar.* * (p.76)

A menina parece ter sido seguida e, sem a ingenuidade da tradição, questiona sobre o perigo daquela aproximação:

—Que diferença fazia ir pelo trilho da floresta, ou pela estrada de Birmstad? Por que perigo entre as árvores e não na estrada? ... *mas neste momento em que o vejo se aproximando, quem me diz que não vai atacar-me, maltratar-me, matar-me?* Seria pior à sombra das árvores? * (p.76)

As passagens acima demonstram uma intersversão na qualificação da caracterização da personagem feminina. Ela não apresenta os traços da ingenuidade do conto tradicional; é, ao contrário, um ser mais experiente: “quem diz que não vai atacar-me”. São características que ressaltam a educação dada pela avó materna, o conhecimento do perigo diante do ser masculino. Os traços psicológicos de Chapeuzinho em *A Desistória* estão simetricamente opostos aos do conto: a ingenuidade cede lugar à experiência e conhecimento. Porém, mesmo com os ensinamentos da avó, a menina parece presa ao fado da tradição, deu todas as informações ao lobo.

A função de transgressão, assimilada pelo hipertexto, mantém um paralelo entre perguntas e respostas no diálogo dos dois personagens: a menina e o ser que a aborda. A repetição do diálogo da tradição é marcada pela diferença do ponto de vista que apresenta as informações.

* O grifo é meu.



A Interrogação e a Informação

Há que se ressaltar que as funções de interrogação e informação estão presentes apenas no último capítulo durante a narração de Chapeuzinho, diferentemente das funções até aqui analisadas que estavam disseminadas em várias partes do romance e eram referidas por várias vozes. Essas duas funções e as próximas são mencionadas apenas na fala da personagem feminina, numa coerência da situação enunciativa, já que as funções estão presentes no encontro entre a menina e o ser que a aborda. Apenas os dois são testemunhas do ocorrido. Assim Chapeuzinho, ao contar sobre o encontro, o faz sob o ponto de vista que considera o crime como a origem do conto, esclarecendo os pontos omitidos pela tradição.

As funções de interrogação e informação em *A Desistória* são caracterizadas pelo paralelismo em relação ao conto tradicional, quanto ao conteúdo das informações. São as mesmas: o cumprimento entre os dois personagens, as perguntas dele e as respostas da menina. Entretanto, a repetição do conteúdo não ressalta a semelhança e, sim, a diferença, isto é, no conto tradicional as funções de interrogação e informação estão expressas na cena dialogada entre os dois personagens, na qual o narrador da tradição afasta-se, e as vozes do lobo e da menina alternam-se:

- Desejo-lhe um bom dia, Chapeuzinho Vermelho! – disse o lobo.
- Muito obrigada, lobo!
- Aonde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?
- À casa da vovó.
- O que está levando nessa cesta?
- Um bolo ...
- Chapeuzinho Vermelho, onde mora sua avó?
- A casa dela é mais para dentro da floresta ... (p.9-10)

O discurso direto do conto maravilhoso nos aproxima da cena pela apresentação das personagens sem a intromissão avaliativa de um narrador. Em *A Desistória* a diferença dentro do paralelismo é marcada pela apresentação dos fatos sob ponto de vista de apenas um personagem, Chapeuzinho, e pelo afastamento da cena

dialogada. Tem-se apenas menção ao início da cena dialogada na saudação inicial e interrogação do lugar aonde iria Chapeuzinho. Logo a seguir predomina a narração da personagem feminina, agora mais velha, que com seus julgamentos e reflexões “traduz” o que conversaram. O distanciamento temporal entre os acontecimentos e a narração apontam para um eu narrante mais experiente, que pode avaliar o que aconteceu na época que o eu narrado era jovem e fornecer ao destinatário maiores informações sobre o ocorrido. A cena do encontro dos dois personagens no hipertexto oferece um relato intercalado por momentos de narração reflexiva, pois Chapeuzinho em seu contar tenta explicar ao interlocutor, o Sr. Tostes, os detalhes daquele dia do afastamento em que ocorreu o crime. As novas informações preenchem os vazios do diálogo da tradição, numa amplificação da cena pela extensão da diegese. A amplificação explora a problematização do ser humano diante dos interesses familiares e sociais:

... Na verdade ele não me atacou. Ao contrário. Como que sorriu e disse “Desejo-lhe um bom dia, Chapeuzinho Vermelho”; “Muito obrigado”, eu disse *pois achei muito gentil seus cumprimentos e ele me pareceu, de fato muito agradável*. “Aonde vai tão cedo, Chapeuzinho Vermelho?” – Na verdade já não é tão cedo, tanto que o sol já brilha forte ... Mas, também, é que me demorei para sair: mamãe sempre complicava um pouco as coisas e levou tempo para decidir ... – Mas nem falei tudo que levava, quando ele, ao saber que ia visitar vovó, perguntou o que havia na cesta ... Também, porque achei que não precisava dar-lhe satisfações ... vovó era muito exigente nessas disciplinas da vida de cada dia. Dizia que só assim conseguia tempo para seus prazeres, sem ficar a dever nada para as obrigações, nem ter que explicar nada para os outros. ... e explicações, muita gente havia de pedir, tantos eram o que se ocupavam em bisbilhotar sobre seu modo de vida, tão estranho ela sozinha naquela casinha na floresta. – “ Aquela casa sob os três carvalhos ... você deve saber qual é”, foi o que lhe respondi, mal-humorada quando perguntou onde morava vovó, *como se não soubesse*. * (p.76-7)

No romance o processo de assimilação consiste em citações do texto-fonte criando um espaço enunciativo inverso à situação do discurso direto entre os personagens do conto. Nova moldura compõe-se no ato de contar: o espaço da floresta, onde ocorre o diálogo no conto maravilhoso, cede lugar a um espaço fechado, a casa da

* O grifo é meu.

Sra. Chapeuzinho, e os interlocutores são outros: Chapeuzinho, agora uma senhora, e o Sr. Tostes.

Observam-se avaliações da personagem que narra em relação à pessoa que a aborda, num preenchimento de alguns silêncios do hipotexto. O novo ponto de vista, ao julgar a pessoa que se aproxima como “gentil”, direciona a opinião do destinatário, que passa a entender o posicionamento da personagem em aceitar conversar com aquela pessoa, pois não havia aparentemente o que temer, a situação se mostrava como sem perigo. Observa-se também uma alusão a outro silêncio do hipotexto: as não especificações sobre a avó do conto tradicional viver sozinha na floresta. É um assunto delicado, defendido pela Sra. Chapeuzinho por meio dos ensinamentos da avó:

Dizia que só assim conseguia tempo para seus prazeres, sem ficar a dever nada para as obrigações, nem ter que explicar nada para os outros. ... e explicações, muita gente havia de pedir, tantos eram o que se ocupavam em bisbilhotar sobre seu modo de vida, tão estranho ela sozinha naquela casinha na floresta. (p.77)

A referência à avó no hipertexto explica seu modelo de vida no outro texto, funcionando como uma resposta à curiosidade dos que lêem o conto. Ocorre novamente nesse momento de leitura uma perturbação quanto à referência temporal dos acontecimentos, pois como já salientamos, a proposta é a de crença nessa versão como a primeira que deu origem ao conto infantil, mas o comportamento de alguns personagens indica o inverso, como se a versão do crime como conto infantil já tivesse sido divulgada e os personagens soubessem de como os fatos foram difundidos. O embaralhamento repete-se nessa passagem: a história do crime está em primeiro lugar, o discurso propõe uma verdade, a apresentação da versão primeira que deu origem às outras, porém o discurso das personagens não condiz com o momento da ação principal, a investigação do crime, ao contrário agem num tempo posterior a todos os acontecimentos numa defesa após a divulgação da tradição. A enunciação trava um contraponto como se *A Desistória* não fosse apenas a investigação que revela a verdade, mas o desvelamento da característica monológica da narrativa tradicional e a

possibilidade de construção de um outro tipo de texto que a partir daquele pode abrir-se para várias leituras pelo entrosamento de várias vozes.

Os exemplos referentes às funções de interrogação e informação reforçam ainda mais as características simetricamente inversas de Chapeuzinho. Contrapondo-se à voz do narrador experiente, que divulga a menina como doce e meiga, comportamento inverso se explicita ao mostrar-se mal-humorada e sem paciência: "... porque achei que não precisava dar-lhe satisfações ... foi o que lhe respondi, mal-humorada, quando perguntou onde morava vovó ... ". São novas possibilidades de expansão do texto-fonte.

O Engano e a Cumplicidade

As funções de engano e cumplicidade, também presentes apenas no último capítulo de *A Desistória*, têm esta posição justificada pela enunciação, pois se trata de uma situação vivenciada apenas por Chapeuzinho e o sujeito que a aborda.

No conto maravilhoso é o lobo que, após receber informações sobre a residência da avó, tem suas intenções reveladas pela focalização onisciente do narrador do conto:

O lobo pensou consigo mesmo: "Esta coisinha nova e tenra, isto sim é um bom bocado; vai ser mais gostosa do que a velha! Você precisa andar depressa, para poder pegar as duas". (p.10)

As aspas marcam a intenção de ação do lobo e logo em seguida o narrador desenha a cena: "Andou durante algum tempo ao lado de Chapeuzinho Vermelho e depois falou: ... ". Ficam claras as intenções do lobo e como esse prepara para realizar seu intento. O mesmo não ocorre no romance. Com a alteração da situação enunciativa, uma elipse não mostra o pensamento de quem trava diálogo com

Chapeuzinho, que no novo contexto é tratado apenas por “ele”. Porém o destinatário intui pela experiência de leitura anterior que aquele ser pensou em algo, pois neste novo contexto o “ele” está marcado pelo homem/lobo numa inter-relação com o lobo/lobo do conto. A percepção do destinatário é reforçada pela atitude do sujeito que acompanha a menina, seu silêncio e depois o saltar à frente dela, revelando traços de impulsividade e violência do homem-animal. São atitudes que a elipse tentou esconder numa coerência com a situação enunciativa, já que o narrador é a própria Chapeuzinho e não apresenta onisciência ante seu interlocutor.

O vazio da elipse é preenchido pelo condicionamento às informações da tradição. Intui-se sobre o comportamento daquele ser relacionado ao lobo do conto maravilhoso. E, confirmando as expectativas do destinatário, a fala da personagem feminina após o silêncio cita quase integralmente o discurso da tradição:

Ele ficou silencioso durante algum tempo, apenas andando a meu lado, me olhando de vez em quando, até que, de repente, saltou à minha frente, com o olhar brilhante e um gesto enfático com a cabeça: “Veja só Chapeuzinho Vermelho, que lindas flores espelhadas aí por toda parte! Por que você nem olha para elas? Acho que você também nem ouve como estão cantando tão bonito esses pássaros todos da floresta. Você anda tão séria, que mais parece estar indo para a escola, do que passeando na floresta: aqui, tudo deve ser alegre e divertido”. Olho para os lados e o que vejo é realmente lindo!
*(p.77)

No conto o lobo parece ser perigoso e é; em *A Desistória* o “ele” da passagem em destaque não parece ser perigoso, mas age conforme o lobo numa interspersão de caracterização pela aparência. O perigo é lido no “salto” e no “olhar brilhante”. São suposições que não ficam claras para a personagem, que em seu discurso dá a direção da leitura, porém parece não crer em sua própria leitura, a que faz dos gestos, como se não percebesse o perigo. O ser que a aborda utiliza os mesmos recursos persuasivos da tradição: reforçando o diálogo do texto-fonte recorre ao verbo *deve* em “aqui, tudo *deve ser* alegre...” como lá no conto Chapeuzinho Vermelho. O personagem comporta-se como se tivesse o conhecimento da tradição, como o mesmo sujeito do

* O grifo é meu.

fazer que impele a personagem feminina a fazer o seu desejo; e ela, correspondendo, rompe o contrato que significa a interdição, tornando-se cúmplice da ação dele.

A Malfeitoria e a Mediação

A cena da malfeitoria no conto maravilhoso é caracterizada pela ação rápida do lobo que devora a senhora, justificada pela fraqueza dela, conforme informa a mãe de Chapeuzinho o início do conto. O narrador heterodiegético se afasta para que Chapeuzinho chegue e inicie a cena do desvendamento. Nela o lobo, vestido de avó, no papel de interlocutor responde às perguntas da menina e depois a devora. Essa segunda cena é marcada pelo diálogo entre os dois personagens.

No romance não há referências à ação do crime. Uma elipse adequada ao suspense narrativo não esclarece como aconteceu o fato nem quem o praticou. Apenas intuímos, pela cena em que Chapeuzinho encontra a avó morta e pelas informações do laudo médico, que se tratou de um crime brutal.

A cena do desvendamento no romance mantém um paralelismo com a cena do conto, pois Chapeuzinho faz perguntas semelhantes às do conto, porém o jogo pueril da tradição é substituído por uma tensa situação dramática. No conto enfatiza-se o diálogo e o fingimento do lobo que responde como se fosse a avó e vai enganando a menina até devorá-la. Em *A Desistória*, presentifica-se o diálogo, mas as perguntas dela não têm as respostas do interlocutor, elas vêm com as conclusões das imagens, com a leitura de uma situação desconhecida, a morte:

... Ai, vovó, por que esses olhos tão arregalados? Por que você me olha desse jeito parado? Para que a boca aberta assim, vovó? E suas mãos, nossa vovó, elas estão sujas, você está toda suja, vovó, e isso é sangue! Só então percebi que ela estava toda ferida e, sob a saia rasgada, sua barriga cortada. (p.79)

Essa cena apresenta um detalhe importante que é o traço irônico no jogo intertextual. Chapeuzinho nos revela que a barriga da avó estava cortada, numa relação inversa com o conto infantil, em que o lobo tem a barriga cortada. Cria-se nessa cena do novo texto a imagem da vingança do que fizeram ao lobo, como se essa história viesse depois do conto e revelasse a indiferença dos leitores diante do ato violento praticado ao lobo ao longo do tempo. O mesmo ato parece agora, no romance, ser violento por se tratar de uma senhora.

A repetição paralelística é marcada pela diferença crítica: a cena do desvendamento no conto se torna, ao ser confrontada com a da *Desistória*, uma situação difícil de aceitar-se, inverossímil, ao lado desse novo contexto que, por causa das marcas da violência, cria a sensação de desajuste do conto para os acontecimentos na realidade.

No conto infantil o fim do desvelamento em forma de diálogo atinge o ápice com o devoramento da menina. Em seguida surge um mediador, o caçador, que salva as mulheres. Em *A Desistória*, o desvelamento do crime culmina no terror de Chapeuzinho, que tenta fugir da cena do crime. Na fuga encontra alguém de fala mansa e olhar penetrante, novo personagem é introduzido alterando o conteúdo dos acontecimentos do conto. No lugar do devoramento que ocorre na tradição contado por um narrador que tem simpatia por Chapeuzinho quando diz: “Mal disse isso, o lobo saltou da cama e engoliu a *pobre* Chapeuzinho Vermelho.”, ocorre a sugestão de outro ato de violência comprovado pela narração, conforme indica a leitura da fala de Chapeuzinho no romance. A nova cena contada pela personagem nos orienta na caracterização da ação daquele que tem a fala mansa, que, segundo Chapeuzinho, “avança” em direção a ela e a “agarra” com toda força. A seleção do léxico preenche a cena de violência que não tem continuidade, pois a personagem diz ainda que perdeu o sentidos, mas o sentido construído por ela recebe reforços pela união das imagens de violência na fala dos caçadores e do guarda Spilsch:

A. DOCUMENTOS DO DIA DA OCORRÊNCIA

... e o sofá almofadado; neste, porém, observavam-se as almofadas deslocadas e, sobre elas, claras manchas de sangue ... E no canto mais afastado do quarto ... Chapeuzinho Vermelho estava sentada, abraçada aos joelhos acometida de contínuo tremor, os olhos extremamente abertos fixos no

teto ... tendo o guarda se incumbido de cuidar de Chapeuzinho Vermelho, que o acompanhou, andando tropegamente ... (p.49)

... vi o Guarda Spilsch que já vinha saindo, amparando Chapeuzinho Vermelho que praticamente se arrastava, de cabeça baixa e pernas trôpegas, sem nem olhar para mim, embora eu a tivesse chamado. ... (p.60)

O vazio deixado pela elipse permite várias opções de preenchimento: o agressor da menina pode ser o mesmo da avó e o mesmo do caminho, mas também podem ser distintos. A fala da personagem não deixa nada conclusivo quando diz: "... a voz dele mansa e seu olhar penetrante, e agora eu tive medo, agora sim, tive muito medo, e ele avançou ..."; o "agora" desse encontro pode refletir o medo de uma outra leitura, a da violência. Antes, o encontro no caminho não permitia uma leitura do medo porque a aparência e a gentileza dele não pediam tal sentimento, mas nada pode garantir que se trata do mesmo ser. A força da tradição impõe-nos à conclusão de que se trata da mesma pessoa. No conto temos a certeza porque o narrador heterodiegético tudo sabe e revela: era o lobo; no romance com a interspersão da voz, o narrador homodiegético não conta porque não pode se lembrar, por trauma da violência, ou porque não quer.

Falemos agora da mediação, que é caracterizada pelo socorro ao herói-vítima nos contos maravilhosos. Entra então em cena outro herói, que no conto é marcado pela chegada do caçador que abre a barriga do lobo e salva as duas mulheres. É a figura masculina levada à categoria de herói que neutraliza a ação nefasta do lobo. O caçador age intuitivamente, como um "enviado":

Nesse momento, o caçador estava passando bem diante da casa e pensou: "Como ronca a velha senhora: você deve ir ver se ela está precisando de alguma coisa". (p.11)

No romance a função de mediação, tal como se apresenta no conto, não se materializa. Chapeuzinho, após contar sua versão a Tostes no último capítulo, é interpelado por ele para a conclusão: "... E chegou alguém? — Não, não veio ninguém. ...". A resposta da personagem feminina indica que a função de mediação não existe no

romance. Não chegou o caçador ou outro personagem para ajudá-las; no entanto, a figura do caçador-herói existe no romance e são dois que praticam um ato de bravura: matam o lobo que estava assustando os moradores da cidade:

2. Livro XV, Folhas 60 e 61 – Por ordem do Sr. Prefeito Municipal, registro aqui ... Trata-se ... morte de grande lobo que, segundo se suspeita, terá sido o animal que, em tempos recentes tem causado inquietação e prejuízos a nossa população, que vinha crescentemente se sentindo ameaçada em sua segurança pessoal ... Referido lobo foi encontrado ... em um dos laços de armadilha pelos irmãos Mendel, caçadores autorizados ... que aqui se registre um voto de louvor aos caçadores ... (p.51-2)

A referência ao ato de bravura tem nessa caso uma conotação irônica no jogo intertextual, como se o enunciador provocasse a seguinte reflexão: o caçador no conto mata um lobo, é um herói; no romance os caçadores também matam um lobo e são considerados heróis. Nos dois textos há a figura do caçador e o ato de bravura, ou seja, a função de mediação quanto ao significado de salvar as mulheres não ocorre, mas quanto ao ato de bravura com a morte de um animal feroz, sim. A ação dentro do que é esperado da figura do caçador existe. A ironia talvez indique que o crime não foi obra de um lobo no romance.

Os caçadores do romance não se comportam como heróis diante dos acontecimentos que envolvem as mulheres; ao contrário, o crime parece abobalhá-los:

“Entrei e encontrei Joachin em pé no meio da sala, muito nervoso, com a lanterna na mão, como que à procura de alguma coisa ... e ele me disse “mataram a velha ...”(p.60).

Enfim, para um caçador do conto têm-se dois no romance, mas não acontece a ação esperada da figura do herói tradicional.

A Vitória e a Reparação do Dano

No conto a função denominada vitória caracteriza-se pela morte do lobo: o agressor, e com a conseqüente reparação do dano com a volta das mulheres e a felicidade de todos.

Ao contrário do conto, em *A Desistória* as funções de vitória e reparação não fecham o romance, as situações seguintes caminham desfavoravelmente à felicidade: o agressor não é punido nem identificado claramente e o triângulo, avó, mãe e neta é desconstruído. A avó morre, a mãe fica só, Chapeuzinho parte de Armbaum para morar com uma tia e teve que renegar seu nome paterno.

A mudança de identidade tem o objetivo de ocultar parte de sua história. Porém, sabemos que a intencionalidade discursiva prega movimento contrário: a história permanece sob a capa da ficção simbólica, cumprindo as revelações do jurisconsulto no capítulo “Introdução”, em que alertou sobre a verdade oculta “sob a capa da fantasia e de expressões simbólicas”, e uma análise atenta reconheceria o caso de criminologia.

1.2. Desconstruções

A relação intertextual entre o conto e o romance é caracterizada pelo trabalho de assimilação e transformação das funções que estruturam o conto maravilhoso *Chapeuzinho Vermelho*. A transformação do conto funciona como uma contraposição à voz tradicional verificada. As modificações instauram um novo ponto de vista que, na maioria das vezes, desestabilizam a moldura do conto infantil.

A desestabilização ocorre com a construção de um fecho caracterizado por uma elipse que deixa o destinatário sem explicações, sem um final que não se realiza no horizonte esperado por ele, dentro dos moldes do conto maravilhoso.

A opção pelo fecho abrupto se relaciona com a versão do conto de Perrault, em que não há escolhas e a saída é sempre uma só, a morte, um fim para as



personagens, cuja causa é a desinformação do perigo. Impera nessa escolha o medo e a violência. Nessa versão não há mensagem de esperança, prevalece (como já dissemos no primeiro capítulo) o “espírito francês”, predominância não apenas em Perrault, mas em outras versões do Chapeuzinho Vermelho: a vida é difícil e o ideal é não se iludir com o próximo.

A nova focalização desconstrói a imagem da estabilização, do retorno à unidade de segurança conduzida pelo herói, cuja figura não se pode identificar no romance, pois paira sobre a maioria dos personagens a culpa por um suposto crime, ou pela prática de atos pouco aceitáveis pelo grupo social. O que predomina é a idéia de provação, crises e tentações, um conflito interior do sujeito que se sente estrangulado pela forma fixa que as regras sociais impõem. O sufoco da máscara social transparece quando nos deparamos com pai/genro que não lamenta a morte da sogra:

— Não tem sentimentos, Alfred, bobagem pensar nisso nesta situação, você sabe bem que a velha era um espinho na sola de meu pé: espinho saiu, não tem sentimentos ... (p.68)

— Eu até podia ter evitado o que aconteceu e não fiz. Não fiz por covardia, covardia diante da vida... Já tinha bem imaginado que era isso... e hoje quando vi, se tivesse tido a coragem, podia ter evitado a morte da bruxa – ou a teria matado! (p.69)

A modificação da focalização traz informações que, além de desconstruírem a imagem do herói, também o fazem em relação às personagens femininas, modificando a visão da docilidade, ingenuidade e fraqueza do conto para a visão de malícia coordenada pelas vozes masculinas que julgam o comportamento feminino.

As transformações ao mesmo tempo que respondem a silêncios do conto infantil, como a resposta ao questionamento por que a avó morava sozinha na floresta, criam outros silêncios no romance: por que um convento de frades franceses na região da Floresta Negra da Alemanha?

Há nesta situação uma interrogação que perturba a leitura do texto e estabelece conexões com espaços extratextuais. Abre-se diante desta situação, aparentemente deslocada, uma opção de associações a discursos já ditos, em outro universo diferente da ficcionalidade. Essas possíveis relações levam-nos às compilações

dos contos infantis, cujo pioneiro foi Perrault na França entre 1812 e 1815, e aos contos remodelados pelos irmãos Jacob e Wilhem Grimm, numa época em que o conto alemão é valorizado em virtude de um movimento nacionalista popular que se dá por oposição à ocupação francesa liderada por Napoleão entre 1797 e 1800. Como fruto desses especulações nacionalistas, vale lembrar que Armbaum localiza-se na fronteira com a França na região da Floresta Negra.

A história do romance se propõe como a história original, antes das modificações efetuadas pelos Grimm, ligando-se portanto às versões ao estilo dos franceses, com a predominância de um final em que vence o lobo e não heróis. Diante desses fragmentos de discursos da história podemos unir imagens ao longo do romance, que parecem apontar para o responsável pela morte da senhora Fenneger, avó de Chapeuzinho. À medida que se selecionam as imagens emitidas por diferentes vozes que conduzem ao responsável, nova desestabilização se constrói, agora envolvendo a esfera do religioso. A primeira delas se refere ao dia da morte da Sra. Fenneger, uma sexta-feira:

Narrador, mãe de Chapeuzinho:

Foi na sexta-feira, dia 2, que morreu minha mãezinha. ... Era dia de levar mantimentos ... Toda sexta-feira, cena semelhante acontecia de manhã ... (p.70)

Narrador, Tostes:

Fiquei sabendo que o grande edifício cinzento aí defronte, pelo qual passei ao chegar, é um *antigo convento* em que vivem duas dezenas de *frades franceses* na mais completa reclusão: *apenas um deles, o ecônomo, sai para fora dos muros do convento, a cada sexta-feira, para buscar suprimentos de alimentação e lenha, circulando pela cidade durante a manhã e fazendo várias viagens à floresta durante a tarde.* (p.34)

Narrador, escreba:

.... para que não fique em registro tal fato, faço aqui constar que foi observado por diversos moradores da cidade que o *Irmão Jean, ecônomo do convento dos franceses*, apareceu na cidade na Quarta-feira, fora de seu dia habitual, ... *se dirigiu ao embarcadouro, tendo tomado a barca que se dirigia para o norte ...*

Narrador, Prior do convento

Devo comunicar-lhe que, a partir desta data, assume o exercício da função de ecônomo deste Convento, o portador desta, Irmão Gerard ... uma vez que seu antecessor, *o Irmão Jean, por motivos graves de consciência, teve que cumprir o doloroso dever de desligar-se da ordem e partir*, como de fato partiu, em busca do destino mundano que Deus lhe reservou.

Narrador, escreba

6. Irmão Jean:

Como o acontecimento em questão se deu exatamente na sexta-feira, dia em que esse religioso, ... sai para suas atividades seculares ... Nem a gravidade do assunto fez com que se relaxassem as regras do convento, e o Irmão Jean dialogou com o Sr. Prefeito através da rótula da porta do prédio ... realmente estivera na floresta naquele dia, mas nada percebera de anormal, e que não havia passado nas proximidades da casa da Sra. Fenneger.

Narrador, Guarda Spilsch

1. Relatório da diligência do Guarda Spilsch ao local do fato ...

O quarto, onde foi encontrado o corpo da falecida senhora, não apresentava nenhum sinal de violência, exceto, ... manchas vultuosas de sangue ... *o único objeto fora do lugar era um crucifixo de madeira preso a um cadarço negro*, tombado sobre as cobertas, que respeitosamente fizemos pendurar num prego à cabeceira da cama.

Narrador, Guarda Spilsch

... conduzi a Sra. Emma Beuler até a casa de sua falecida mãe, para que realizasse uma vistoria na casa ... nada parecia estar faltando, apenas tendo estranhado o crucifixo pendurado à cabeceira da cama da mãe, bem como um casaco de pele de animal...

Narrador, bêbado

— Não foi nas sombras da noite o crime terrível que abalou a cidade; à luz do sol... Nem sempre é a sombra que gera o horror... *Reza, muita reza, e a verdade oculta* nos impossíveis do silêncio não rompido, explosão sob a cinza, abafada numa e, depois, *noutra gaiola viva*, como *se acaso Deus perdoasse o silêncio das paredes*.

As relações estabelecidas pelas imagens construídas pelos diversos narradores interagem com a versão francesa de um final violento, e nos pontos suspensivos se oferece a possibilidade de o responsável pelo ato ser o frade francês. O crucifixo caído pode simbolizar a desestabilização de outra estrutura, aquela que representa o bem e está acima de toda suspeita. Pôr o frade como alvo das suspeitas sintetiza a ambivalência dos sentimentos dos personagens do romance em contraposição à visão maniqueísta do conto.

Na reorganização do passado *A Desistória* exige a participação do leitor que compõe o sentido plural de algumas passagens. Estas, confrontam-se com o texto da tradição, perfazendo uma das características da ficção moderna, isto é, o fazer do texto volta-se para o processo de escritura.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer literário envolve os desejos daquele que se propõe a apresentar uma realidade permeada de valores e objetiva com isso construir imagens formadoras de sentimentos próximos do destinatário. O narrador cria, segundo suas intenções, representações da memória de coisas possíveis, ou mesmo impossíveis aos olhos do leitor, como são certos traços do universo dos contos maravilhosos.

O romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* é um exemplo desse empenho em representar, por meio das formas narrativas como cartas, diário, depoimentos e relatos, os sentimentos ambivalentes de seres que, embora ficcionais, funcionam como espelho do universo do leitor.

A Desistória, recorrendo à exploração de figuras já solidificadas pelos textos da tradição, o caçador, a avó, Chapeuzinho e a mãe, dá a esses personagens tratamento distinto, contrariando caracterizações cristalizadas pelo contar monológico dos contos maravilhosos, a exemplo do caçador que no romance não se define apenas pelo traço característico do herói que salva. Fruto de outros valores, esse personagem caracteriza-se nesta narrativa pela perda da identidade de salvador, sendo, ao contrário, alvo de suspeitas. O mesmo ocorre com a personagem principal, que ao longo da tradição dos contos maravilhosos sofre variações em sua caracterização: na versão de Perrault, uma menina que recebe atributos como “bela e intrépida”, punida pela sua ingenuidade; na versão seguinte, dos Grimm, “os atributos são de cunho moralizante”: boa, meiga, obediente; punida pela desobediência. Os valores são da educação burguesa. Em *A Desistória*, Chapeuzinho é caracterizada como uma personagem que mantém traços da tradição quando se autodenomina meiga e graciosa. Mantém a beleza e a meiguice das versões anteriores, porém a voz do pai acrescenta-lhe traços de desobediência e falta de respeito. Os traços limitadores da tradição recebem novos valores na caracterização da personagem, colocando-a como representante de uma época em que não cabe mais a unidade do sentimento, e o que lhe acontece no romance não se caracteriza como uma punição pela sua ingenuidade ou desobediência, mas por

ser personagem de uma armadilha discursiva em tempos que a moral da história não é mais centrada na ação de um personagem e, sim, na representação de um mundo em que não cabe mais o maravilhoso, por isso sua passagem de forma violenta para este mundo.

A releitura de estruturas consagradas compõe um texto anfíbio cujo título, *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho*, já é uma provocação. O caráter “anfíbio” se deve à composição do romance por elementos do conto infantil e da narrativa policial. A releitura discute estruturas consagradas que se entrecruzam no novo texto, mantendo porém sua característica principal: contar uma história.

A história contada, além de envolver o leitor no mistério do crime, partilha com ele o processo de composição da narrativa, como por exemplo as intervenções de dois narradores, autor e co-autor do manuscrito que se tornou objeto do livro. São dois planos que se manifestam: o fazer e o questionar desse fazer que não recorre ao didatismo, mas se camuflam no decorrer do contar em situações como a questão da apresentação das vozes do discurso: a que fala e a que vê na materialização do escriba ao anotar o discurso de outro.

A releitura das molduras tradicionais mencionadas compõe um novo texto, uma nova moldura de tom irônico, quando tende a explicitar a desestabilização do modelo da tradição. A nova moldura configura-se pelo excesso de convicção e afirmação da veracidade da história, do aspecto de real da representação criada, a ponto de esse excesso deixar de negar, para afirmar o caráter ficcional do texto, fruto de uma intenção narrativa. Essa intenção ilumina a posição do narrador como orientador do entendimento possível dos acontecimentos.

Tratamos neste estudo da intenção narrativa, da representação como busca de efeito de realidade que se apoia em imagens do meio editorial com fim de convencer o destinatário acerca da verdade propagada pelo texto. A construção discursiva explora a dupla relação do texto literário em seu aspecto ficcional que consiste no apoio em imagens que participam da experiência do leitor e o influenciam na formação de uma significação para o texto; e no conhecimento do caráter ficcional do texto, a invenção sem compromissos com a verdade dos fatos narrados. Ter conhecimento da invenção não impede a adesão do leitor, já que o movimento de ilusão de real organiza os acontecimentos como algo que realmente poderia ter acontecido. É uma situação paradoxal, explorada pelas vozes discursivas do editor e do jurisperito quando tentam transformar um texto da tradição em “verdade acontecida”.



Essa dissimulação recebe reforços quando o romance estreita ligações com imagens do mundo institucionalizado, com a apresentação de discursos oficiais que se comportam como espelhos da estrutura da investigação. As imagens se compõem de múltiplas vozes que opinam e materializam formas narrativas diversas, sugerindo ao leitor uma realidade múltipla que desorganiza a moldura do conto infantil conduzida por uma única voz. As diferentes formas de escrita posicionam diferentes pontos de vista e expõem a ambigüidade da proposta de verdade aprisionada no texto escrito e não na oralidade, fruto do saber popular. A heterogeneidade discursiva abordada no segundo capítulo revela que a não existência de uma única verdade liberta o texto da tirania da tradição, que impõe apenas uma visão dos acontecimentos e personagens limitados. A construção do discurso liberta-se também da tirania da estrutura da narrativa policial. A desconstrução ocorre na desorganização do fecho da moldura, que abrupto não identifica o suspeito, e o investigador morre sem concluir seu intento.

A exclusão da voz da tradição dá o tom da inversão no processo de construção do romance. A multiplicidade de vozes instaura a relativização e a modalização da verdade considerada absoluta no conto, criando assim o suspense e as facetas dúbias das personagens. São recursos da técnica narrativa, que tornam os narradores controladores dos dados e efeitos emocionais sobre o que relatam.

A construção do romance dialoga ainda com outros textos dos anos 70 e 80 voltados para o público juvenil. São textos que optam por reformular contos de fadas, adaptando-os à nova situação. No contexto anterior a opressão da situação social fazia com que a solução aos problemas viesse mediante intervenção do elemento maravilhoso. O novo texto, com o intuito de renovação, faz oposição às características daquela estrutura, principalmente em relação à apresentação maniqueísta dos sentimentos. Para alguns autores desse período a vida deve ser mostrada “tal qual é” (Magalhães, p.135), suprimindo da história qualquer elemento de fantasia.

Em *A Desistória*, a reformulação do conto *Chapeuzinho Vermelho* ocorre por transformação do texto-fonte. As mudanças na estrutura quanto à apresentação das funções e dos personagens não tomam forma de ridicularizadora, mas propõem uma imitação transformadora, marcada pela diferença na semelhança em cenas e diálogos que tornam ambíguas certezas consumadas. Prioriza-se a experimentação jocosa da possibilidade de uma escrita que rompe modelos tradicionais, realizando na inversão uma suspensão do sentido marcado. O novo texto parodia o conto infantil no sentido de

exercício de linguagem, de construção de novo modelo para estruturas antigas num diálogo intertextual que só toma forma se o sistema escolhido para o jogo fizer parte das associações no espírito do leitor.

A leitura e reescritura do conto põem em confronto a multiplicidade de vozes que, ao romperem com o modelo tradicional, criam um novo espaço de intertextualidade em que vários planos coexistem, instaurando um segundo movimento: o conto deriva em romance que retorna ao conto.



BIBLIOGRAFIA

- AQUINO, Zélia M.T. Com Lólio L. de Oliveira: Lólio L. de Oliveira – breve apresentação. *Cadernos de Teoria e Crítica Literária (Araraquara)*, v.18, p. 7-14, 1990.
- ARROJO, Rosemary. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? In: _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.15-26.
- _____. As relações perigosas entre teorias e políticas de tradução. In: _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.27-33.
- _____. A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor. In: _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.71-89.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Sintaxe discursiva. In: _____. *Teoria semiótica do texto*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997. p.53-67.
- _____. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa, FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-9.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 11-49.
- CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. In: _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1981. p. 3-13.
- _____. Janela da alma, espelho do mundo. In: CHAUÍ, Marilena et al. *O olhar*. São Paulo: Cia da Letras, 1988. p. 31-63.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 364, 392-3, 555-7.

- CINTRA, Ismael Angelo. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo, 1985. 246 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984. p.236-8.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática. 1991.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso. In: _____. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1996. p. 21-101.
- EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.157-68.
- ECO, Umberto. O Tempo da arte. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.110-9.
- _____. A inovação no seriado. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.120-39.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa, FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 49-61.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- _____. *As astúcias da enunciação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa, FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-9.
- FROMM, Erich. *A linguagem esquecida*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962. p. 17-25, 141-3, 169-173.
- GENETTE, Gérard. *Discurso na narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. p.7-17, 237-8, 263, 304-311, 332-4.



- GONÇALVES, Maria M.T., SILVA, Zina B. Com Lólio L. de Oliveira: a narrativa discute a narrativa e o homem. *Cadernos de Teoria e Crítica Literária (Araraquara)*, v 18, p.65-92,1990.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.119-27.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: ____ et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- JOLLES, André. Conto. In: ____ . *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.181-97.
- JUNQUEIRA, Valderez Helena Gil. Assinatura: um lugar de enunciação. *Alfa Revista de Lingüística (São Paulo)*, v. 39, p. 161-72, 1995.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. La problemática de la enunciación. In: ____ . *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette, 1986. p. 17-43.
- KHÉDE, Sonia Salomão. *Personagens da literatura infantil-juvenil*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOCH, Ingedore Villaça. A construção textual do sentido. In: ____ . *O texto e a construção textual dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 9-57.
- KOTHE, Flávio. *A narrativa trivial*. Brasília: UnB, 1994.
- KRISTEVA, Julia. Sémiotique et symbolique. In: ____ . *La révolution du langage poétique*. Paris: Editions Du Seuil, 1974. p.57-60.
- ____ . A palavra, o diálogo e o romance. In: ____ . *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.61-90.
- LANDOWISKI, Eric. Simulacros em construção. In: ____ . *A sociedade refletida*. Campinas: Pontes, 1982. p.165-72.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- ____ . A narrativa na escrita da história e da ficção. In: ____ . *A agarrada do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-116.
- ____ . O controle do imaginário. In: ____ . *O controle do imaginário*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 11-60.
- MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.



- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. Que pode a criatura, entre criaturas, senão fazer literatura? *Revista de Letras. (São Paulo)*, v.31, p.117-25,1991.
- MAGALHÃES, Lúcia Cademartori. Literatura infantil brasileira em formação. In: ZILBERMAN, Regina, MAGALHÃES, Lúcia C. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. p.135-60.
- NARCEJAC, Boileau. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- OLIVEIRA, Lólio L.de. *A desistória de Chapeuzinho Vermelho*.4.ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1983.
- REIS,Carlos., LOPES, Ana C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p.225-6.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 11-49.
- SAAVEDRA, Miguel de C. *O engenhoso fidalgo: Don Quixote de la Mancha*. São Paulo: Logos,1955. p. 7-8; 498.
- SILVA, Zina B. Com Lólio L. de Oliveira: mais uma palavrinha sobre Lólio. *Cadernos de Teoria e Crítica Literária (Araraquara)*, v 18, p.15-42,1990.
- _____. Com Lólio L. de Oliveira: apresentação de uma troca de cartas entre Lólio L. de Oliveira e Renato Meleiro Dutra. *Cadernos de Teoria e Crítica Literária (Araraquara)*, v 18, p.43-62,1990.
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978 p.169-204.
- VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. *Revista de Letras. (São Paulo)*, v.33,p. 99-114, 1993.



NASCIMENTO, L.P.S. *Desistória em retalhos: o jogo intertextual na reescritura do conto Chapeuzinho Vermelho*. São José do Rio Preto. 2001. 147p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O romance *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* propõe uma composição discursiva em dois movimentos que se entrecruzam: a apresentação de fatos dentro de traços da narrativa policial; a investigação de um crime; a afirmação de que esses fatos foram difundidos como conto infantil. O percurso discursivo dentro dessa proposta, a história do romance como a verdadeira que deu origem ao conto *Chapeuzinho Vermelho*, ora parece resgatar elementos da tradição, situação e personagens, ora parece denegá-los com interversões que funcionam como contraposições ao que conta a voz tradicional. A intertextualidade marcada pelas transformações do texto-fonte instaura o aspecto ambíguo das situações no novo contexto que, alterado pela multiplicidade de vozes que relatam os fatos, cria um efeito de suspense que conduz o destinatário ao desfecho do romance.

Palavras-chave: Conto maravilhoso, intenção discursiva, intertextualidade.

NASCIMENTO, L.P.S. *De-story in remnants: the intertextual play in the rewriting of the Little Red Riding Hood tale*. São José do Rio Preto. 2001. 147p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The novel *A Desistória de Chapeuzinho Vermelho* proposes a discourse composition in two intercrossed movements: the presentation of facts inside detective narrative traits, a crime investigation, and the claim that these facts have been spread as a children tale. The discursive line of such proposal, that is, the story of the novel considered to be the true one which the Little Red Riding Hood tale derived from, on one hand seems to rescue features, situations and characters from tradition, on the other seems to deny them through interventions working as counterpositions towards what has been told by the traditional voice. The intertextuality, characterized by the source text transformations, sets up the ambiguous tone of the situations in a new context – changed by the multiple voices who relates the facts – creating a suspense effect which leads the reader to the ending of the novel.

Keywords: Wonderful folktale, discursive intention, intertextuality.



