


**UNESP**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

LUIZA RIBEIRO MAGALHÃES

**OS “TRUQUES” DO NARRADOR EM**  
***O MEU PÉ DE LARANJA LIMA* DE JOSÉ MAURO DE**  
**VASCONCELOS**



ARARAQUARA – SP  
2016

LUIZA RIBEIRO MAGALHÃES

**OS “TRUQUES” DO NARRADOR DE  
*O MEU PÉ DE LARANJA LIMA* DE JOSÉ MAURO DE  
VASCONCELOS**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)  
apresentado ao Conselho de Curso de Letras,  
da Faculdade de Ciências e Letras –  
Unesp/Araraquara, como requisito para  
obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti**

LUIZA RIBEIRO MAGALHÃES

**OS “TRUQUES” DO NARRADOR EM  
*O MEU PÉ DE LARANJA LIMA* DE JOSÉ MAURO DE  
VASCONCELOS**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora:**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti**

Data da defesa/entrega: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste Consolin Dezotti - FCL-UNESP/car.**

---

**Membro Titular: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edvanda Bonavina da Rosa**

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Emerson Cerdas**

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

## **AGRADECIMENTOS**

Meus agradecimentos especiais vão para a professora Maria Celeste Consolin Dezotti que em todo o percurso deste trabalho, me orientou com paciência, atenção e cuidado. Esses atributos, mais que características do professor, são méritos particulares da professora que, sem os quais, tornariam meu trabalho mais difícil de ser realizado.

Agradeço, também, a Gabriel, meu marido querido que sempre me apoiou e me deu o “suporte” necessário, suportando minhas crises de ansiedade e nervosismo, naturais nessa ocasiões de trabalhos acadêmicos.

Agradeço, ainda, à Maria, minha sogra, pela generosidade e compreensão.

E por último, mas não menos importante, à minha irmã e melhor amiga, Carol, que sempre acreditou que eu seria capaz de fazer esse curso.

## Resumo

O objetivo deste trabalho é investigar a figura do narrador autodiegético na obra *O meu pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcelos e encontrar as intenções que se escondem por trás da exclusiva exposição de seu ponto de vista. Para essa finalidade, optamos como norteador de nossa pesquisa, pelo arcabouço teórico de José Luiz Fiorin (*As astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*) no qual elabora um extenso estudo a respeito dos mecanismos relacionados à enunciação e ao enunciado que são manipuláveis através do discurso do narrador. Elegemos as categorias da narrativa de pessoa e tempo, em detrimento da categoria de espaço, mesmo compreendendo a relevância da categoria espacial para a narrativa, tendo em vista que, para demonstrar a dominância que o narrador exerce sobre seu relato e a pretensão de convencimento de seu narratário, as duas categorias narratológicas propiciam maior diversidade de exemplos para nossa pesquisa.

**Palavras-chave:** Manipulação dos Discursos. Mecanismos Temporais. Ponto de Vista. Narrador e Personagem.

## **Abstract**

The main objective of this work it's investigate the figure of the autodiegético storyteller in the work *O meu pé de Laranja Lima*, from José Mauro de Vasconcelos and find the intentions that are hidden behind the exclusive exhibition of his point of view. For this purpose, we choose as a guiding of our research, by the large amount of teoric knowledge from José Luiz Fiorin (*As astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*) in which he elaborates an extensive study above the mechanisms that are related from the enunciation and the enunciate, that are manipulable throught the storyteller's speech. We choose the categories of person and time narrative, to the detriment of the space category, even understanding the relevance of the spatial category to the narrative, considering that to demonstrate the dominance that the storyteller exerts on his story and the pretense of convincing his interlocutor, the two narratological categories provides a greater diversity of examples for our research.

Keywords: Speech Manipulation. Time Mechanisms. Point of view. Storyteller and Character.

## SUMARIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
1.1	O autor e suas obras.....	1
1.2	A obra <i>O meu pé de laranja lima</i> .....	2
<b>2</b>	<b>FORTUNA CRÍTICA.....</b>	<b>4</b>
<b>3</b>	<b>TEORIAS SOBRE OS “DESVIOS” DO NARRADOR.....</b>	<b>8</b>
<b>4</b>	<b>OS MECANISMOS CONSTRUÍDOS PELA PERSPECTIVA DO NARRADOR..</b>	<b>12</b>
4.1	A ingenuidade do menino <i>Zezé</i> .....	13
4.2	A ideologia na narrativa.....	14
4.3	O discurso do outro.....	15
4.4	O relato das surras.....	16
4.5	A cumplicidade entre <i>Glória</i> e <i>Zezé</i> .....	18
4.6	Maturidade precoce.....	18
4.7	Vínculo afetivo com adultos de sua relação.....	19
4.8	Conjecturas a respeito dos pensamentos de outras personagens.....	20
4.9	A focalização interna.....	22
<b>5</b>	<b>A MANIPULAÇÃO DO TEMPO NO RELATO DO NARRADOR.....</b>	<b>24</b>
5.1	Cenas.....	24
5.2	Os recursos do presente.....	25
5.3	A manipulação dos pretéritos perfeito, imperfeito e futuro do pretérito.....	26
5.4	O mais que perfeito.....	29
5.5	Tempo cronológico e o gerúndio.....	29
5.6	O sempre e o nunca.....	30
5.7	A enunciação e o tempo cronológico.....	30

<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>32</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>33</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho propõe-se a investigar, relacionar e demonstrar os mecanismos de manipulação da enunciação e do enunciado adotados pelo narrador autodiegético de *O meu Pé de Laranja Lima* (MPLL) de José Mauro de Vasconcelos, com o objetivo de entender as intenções veladas e desveladas do narrador em seu discurso na narrativa. Para esse propósito, dividiremos em duas partes o nosso trabalho.

Em um primeiro momento, apresentaremos o autor, suas obras e a obra escolhida para este trabalho; a seguir, faremos explanações a respeito de definições teóricas e conceituais que serão utilizadas em nosso esboço; em seguida, abordaremos os trabalhos acadêmicos relacionados à obra em questão e sua relevância para nossa composição, além de suas contradições, como por exemplo, a afirmação de que a obra em questão seria uma autobiografia; depois, exporemos um resumo da narrativa.

Na segunda parte de nossa explanação, primeiramente, abordaremos os diferentes métodos utilizados pela perspectiva do narrador e como eles funcionam para a realização de seus objetivos, entre eles, os discursos alheios, o monólogo interior e a escolha e a exploração das cenas e dos diálogos; logo depois trataremos da manipulação temporal da narrativa (inversão da ordem cronológica, o uso dos tempos verbais, etc.) permitida ao *narrador autodiegético*.<sup>1</sup>

### 1.1 O autor e suas obras

José Mauro de Vasconcelos, nascido em Bangu (RJ) em 16 de fevereiro de 1920 e criado em Natal (RN) pelos tios, por causa da miséria da família, volta a sua terra natal – depois de cursar dois anos de medicina no Rio Grande do Norte – e exerce diversas profissões, entre elas a de treinador de boxe, modelo de escultura, carregador de bananas, garçom, artista plástico, ator de teatro e televisão. Porém, ao ganhar uma bolsa de estudos espanhola, opta pelo aprendizado da “vida”: viaja pela Europa e retorna para o Brasil onde, juntamente com os irmãos Villas-Boas, desbrava o Araguaia.

Após seu retorno, Vasconcelos estréia sua produção literária com a obra *Banana Brava* (1942). Em 1949 publica *Longe da Terra*. Na década de 1950 publica *Vazante* (1951), *Arara Vermelha* (1953), *Arraia de Fogo* (1955). Já na década de 1960, o autor começa a se

---

<sup>1</sup> Termo cunhado por Genette (1972) que remete à personagem principal da própria narrativa que se deixa vislumbrar por meio da expressão de sua subjetividade, perceptível através do que Antonio Candido denominou “fragmentos de ser” que são apreendidos por meio de indícios em diálogos, descrições sobre as personagens e no próprio julgamento do narrador.

destacar no cenário literário com a obra *Rosinha, Minha Canoa* (1962), no ano seguinte publica *Doidão* (1963) e no seguinte *Garanhão das Praias* (1964) e *Coração de Vidro* (1964). No ano de 1966, publica *Confissões de Frei Abóbora* e, em 1968, sua obra mais famosa, *O Meu Pé de Laranja Lima*. Um ano mais tarde, já consagrado pelo público, publica *Rua Descalça* e o *Palácio Japonês* (1969), depois *Farinha Órfã* (1970), *Chuva Crioula* (1972), *O Veleiro de Cristal* (1973), *Vamos Aquecer o Sol* (1974), *A Ceia* (1975), *O menino Invisível* (1978) e *Kuryala: Capitão e Carajá* (1979)

Além da ampla aceitação e do sucesso editorial no Brasil, várias das obras de Vasconcelos viraram filmes e foram traduzidas para o alemão, o inglês, o japonês, espanhol, italiano, holandês, chinês e francês.

O autor, depois de intensa publicação, admirado pelo público de sua época e repudiado pela crítica, talvez pela simplicidade da linguagem, falece aos 64 anos, em 24 de julho de 1984, deixando sua marca na literatura brasileira.

## 1.2 A obra **O meu pé de laranja lima**

A obra trata da infância do menino "apadrinhado" pelo diabo, chamado Zezé, que passa por inúmeras aventuras e desventuras. Zezé é um menino da periferia de Bangu com apenas cinco anos de idade e que, segundo seu Tio Edmundo, é muito "precoce" e sendo "precoce" "[...] aprendia descobrindo sozinho e fazendo sozinho, fazia errado e fazendo errado, acabava sempre tomando umas palmadas." (MPLL, 1970, p.11) E, é sozinho, que o menino aprende a ler, para o espanto de todos.

Zezé é o narrador-protagonista e seu relato é dividido em duas partes: a primeira nos apresenta a vida doméstica do menino, suas travessuras e surras decorrentes das mesmas, além de delimitar a história em antes e depois da amizade com o Portuga. A segunda parte é dedicada, quase que inteiramente, à amizade com o português e aos eventos mais importantes como o corte simbólico do pé de laranja lima, e a morte de seu melhor amigo que marcaram a passagem da infância para a vida adulta, mas não o fim de suas fantasias e ilusões.

Após o acontecimento devastador, as coisas começam a melhorar e o pai de Zezé, após longo período, arranja um emprego e promete não mais deixar faltar presentes na noite de Natal. Mas Zezé aceita mal o carinho inusitado que seu pai dispensa a ele: "Que quer esse homem que me pega no colo?" "Ele não é meu pai. Meu pai morreu. O Mangaratiba matou ele." (MPLL, 1968, p. 188) Esse comportamento reforça a "precocidade" do menino que ainda não completara seis anos: "Já cortaram, Papai, faz mais de uma semana que cortaram o meu pé de Laranja Lima." (VASCONCELOS, 1970, p.189)

MPLL se destacou entre as obras de Vasconcelos pela grande repercussão entre o público: “O livro [...] manda uma mensagem de ternura e de compreensão [...] e vale como um tratado de pedagogia para todos os que precisam entender a criança [...]” (TAVARES, 1969 apud CRUZ, 2007, p. 69); “Recomendo a todos a leitura de “O Meu Pé de Laranja Lima” e dos outros romances de José Mauro de Vasconcelos, cuja obra está exigindo estudos mais longos, pois é um dos bons narradores que o Brasil já teve em qualquer tempo” (OLINTHO, apud Museu de Bangu, 2010); “O Meu Pé de Laranja Lima” é um documentário social e um estudo psicológico, que soa como uma canção, onde há intensa realidade e, pôr isso mesmo, ternura e amor. (ANDRADE, apud Museu de Bangu, 2010). Com o sucesso editorial, a obra é adaptada para novela em 1970 pela TV Tupi e, pela TV Bandeirantes, em 1980. Mais recentemente, em 2003, é publicada na Coréia do Sul, em forma de quadrinhos e em 2013, sua 117ª edição é publicada e adaptada para uma versão cinematográfica, dirigida por Marcos Bernstein. (FUMAGALLI, 2015, p.17)

Como característica dessa obra de Vasconcelos, podemos destacar a preocupação com o trabalho da linguagem (poética, metafórica e paradoxal). Tanto no relato das travessuras do menino Zezé quanto nos momentos mais tristes, o lirismo é o mecanismo mais recorrente e eficiente e, o do narrador utiliza-se da linguagem infantil com a intenção de provocar a identificação necessária no narratário. Em outros momentos, o narrador faz uso da ironia e do humor. Além dessa particularidade, MPLL apresenta a visão de mundo de um menino, perspectiva essa perpassada pela dualidade maniqueísta. Se, por alguns, o menino é visto (e ele próprio concorda com essa visão) como um menino arteiro e maldoso, por outros (o Portuga, a professora e o cantor), é considerado um menino sensível, amoroso e inteligente:

Esse comportamento inclui o SD<sup>2</sup> Zezé num velho clichê de personagens infantis: a do *bom diabinho*. Esse lado do *bom diabinho* do protagonista foi construído e constituído de maneiras diferentes. Primeiramente, há na narrativa literária de José Mauro de Vasconcelos, a insistência com que exime o menino de culpa, atribuindo seu mau comportamento a uma força exterior incontrolável, *o diabo*, que o tenta e o vence. (FUMAGALLI, 2015, p. 78)

E, se esse menino travesso “tem o Diabo no corpo”, o outro é ingênuo e altruísta suficientemente para contrapô-lo. O menino, apesar de o “diabinho” prevalecer, deixa entrever o lado bonzinho, com ações e gestos de carinho.

---

<sup>2</sup> Sujeito Discursivo

## 2 FORTUNA CRÍTICA

Os estudos sobre “O meu pé de laranja lima” são escassos e, mesmo entre os poucos existentes, não há nenhum que se detenha em uma análise específica sobre o narrador. As pesquisas mais relevantes que encontramos são três dissertações de mestrado, todas produzidas neste século XXI, a de Juliana Leopoldino de Souza Cruz (*O meu pé de laranja lima: do broto ao fruto a recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*); a de Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli (*Do livro ao filme: A constituição do sujeito discursivo em O Meu Pé De Laranja Lima*) e a de Helena Maria Assude Paio (*Recordar, escrever e ler a infância: Análise comparativa de “O meu pé de laranja lima”, de José Mauro de Vasconcelos, e “Bom dia camaradas”, de Ondjaki*).

Cruz aborda a recepção da obra entre públicos de diferentes segmentos sociais e etários. Para alcançar esse objetivo, a metodologia utilizada é a coleta de depoimentos e a aplicação das teorias da Estética da Recepção e da Sociologia da Leitura. A mestranda destaca os resultados obtidos: como o caráter lírico do texto e a perspectiva adotada potencializam a dramaticidade do texto e promovem a identificação e a empatia nos leitores.

Em sua conclusão, a autora afirma que a personagem Minguinho<sup>3</sup> serve mais como uma projeção da consciência do menino para imprimir veracidade ao relato e o caráter autobiográfico, porém, idealista, da obra: “[...] Apresentando características que lhe dão verossimilhança e aspectos aparentemente realistas, essas personagens, ainda que autobiográficas, não deixam de ser idealizadas. [...]”. (FARIA, 1997 apud Cruz, 2007, p. 73)

A pesquisa de Fumagalli trabalha com os aspectos intertextuais entre a obra e o filme inspirado na mesma. O objetivo pretendido é analisar a formação discursiva da personagem. Para tanto, Fumagalli, utiliza a teoria da Análise do Discurso. E, para concluir, a autora reflete:

[...] o sujeito discursivo Zezé é um personagem constituído discursivamente através de *já-ditos* em discursos outros, de outros lugares e circunstâncias ideológicas. Portanto, em uma e outra linguagem, a sua é a voz de um sujeito discursivo heterogêneo, fragmentado, inserido numa conjuntura sócio-histórica e ideológica e desta resultante, processo esse evidenciado durante as reflexões analítico-discursivas aqui contidas. (FUMAGALLI, 2015, p. 8)

---

<sup>3</sup> Minguinho é o pé de laranja amiga que serve como uma espécie de confidente para Zezé.

A autora defende a formação do menino como perpassada pela fala ideológica dos adultos de seu convívio sem que tenha consciência de sua identidade. Segundo Fumagalli, o discurso de Zezé é construído baseado em discursos de outras personagens e, dessa forma, a personagem principal aceita como verdade o juízo que fazem de seu caráter. A empatia, assim como para Cruz, seria um aspecto a se destacar para a grande aceitação da obra pelo público leitor: “Dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, Zezé ri, chora, sofre. Em resumo, vive plenamente a sua infância, fato que levou tantas pessoas, de diferentes idades, a se identificarem com a história de um *menino que um dia descobriu a dor*.” (FUMAGALLI, 2015, p. 17). Porém, o elemento principal na obra em questão, para Fumagalli, é a memória. O narrador é um adulto recordando a infância. Para a autora, esse rememorar está relacionado ao processo da formação da identidade do indivíduo: “Em ambas as narrativas, a sucessão dos capítulos e cenas corresponde a uma evolução da consciência do personagem Zezé [...] e as recordações, marcas do lirismo da obra, estão indelevelmente ligadas a acontecimentos penosos, dolorosos e traumáticos.” (FUMAGALLI, 2015, p. 74)

Fumagalli afirma ser o narrador um homem adulto e utiliza o último capítulo para reforçar a assertiva: “No último capítulo, sugestivamente intitulado *A confissão final*, o SD Zezé, na realidade o memorialista adulto, assume por inteiro a autoria do livro e as diferentes primeiras pessoas se integram harmoniosamente no conjunto do discurso relatado [...]” (FUMAGALLI, 2015, p. 112) Apesar dessa afirmação, Fumagalli defende a teoria de que a obra, na verdade, é uma autobiografia em que o autor utiliza a personagem protagonista para “para expressar aquilo que pensa em relação às suas paixões, desejos, traumas, experiências e anseios, noções essas sempre presentes no discurso do personagem principal.” (FUMAGALLI, 2015, p. 113)

Já a mestrandia Helena Paio, trabalha com uma análise comparativa entre as obras *O meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, e *Bom Dia Camaradas*, de Ondjaki, com o objetivo de estudar a narrativa de infância, em que a memória afetiva torna-se o tema principal, enquadrada no gênero da autobiografia (a autora justifica essa assertiva pela coincidência entre o nome do autor na capa e na folha de rosto e o nome do protagonista, além das informações coletadas nos depoimentos paratextuais).

Paio trata o narrador de *O meu pé de laranja lima* como infantil, porém “fabricado” por outro narrador, esse adulto, que aparece nas entrelinhas do discurso em que prevalece a memória afetiva e analisa o papel do leitor para que esse mecanismo resulte na empatia esperada:

Tratando-se de uma narração de inequívoca posterioridade em relação à história contada, a narrativa de infância apresenta dois narradores distintos: o narrador adulto (frequentemente autor-narrador-adulto), que se coloca perante um universo diegético já “encerrado” e inicia o seu relato na situação de quem conhece a totalidade dos eventos que narra; e o narrador infantil (normalmente protagonista-narrador-criança), olhar testemunha do passado e voz deliberadamente ingênua, encenada pelo adulto que dela tira partido para criar um maior efeito do vivido ou dela se serve como instrumento de denúncia e/ou de crítica. (PAIO, 2011, p. 33)

Esse tipo de romance é tratado por Paio como sendo de caráter híbrido já que o plano ficcional e o autobiográfico convivem entre si. Além disso, Paio destaca a tentativa de encenar uma simultaneidade na narrativa (o tempo dos acontecimentos com o tempo da narrativa).

Todos os trabalhos defendem a autobiografia como gênero em que a obra se encaixa, por causa das coincidências entre a infância do menino Zezé e a do próprio autor; entretanto, preferimos considerar a assertiva de Fernandes a respeito do tema: “[...] No ensaio e na autobiografia o narrador dá lugar ao autor, sem intermediação. O aparecimento do narrador – junto é claro com outras técnicas, recursos e elementos literários – cria o fato romanesco e distancia-o das outras [...] formas da prosa.” (1996, pg. 22). A história é inteiramente observada através da focalização interna do narrador e, mesmo quando os diálogos predominam nas cenas, o narrador sempre retoma a palavra com comentários apreciativos ou depreciativos a respeito dos acontecimentos. Portanto, mesmo que haja coincidências entre o narrador e o autor relacionadas à memória afetiva de ambos, não se pode afirmar se tratar de uma autobiografia uma obra com a intrusão de uma voz que não a do autor.

Portanto, a afirmação de que a narrativa é autobiográfica não se sustenta. E, nesse sentido, pode se dizer que a obra estudada tem sua definição na **autoficção**<sup>4</sup> conforme as observações de Faedrich (2015, p. 47, **grifo do autor**):

O movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**, e da autoficção, do **texto** para a **vida**. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma autobiografia”. Na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano.

---

<sup>4</sup> O que irá diferenciar a autobiografia da autoficção é a espécie de “pacto” estabelecido com o leitor: naquele gênero, o pacto é autobiográfico, comprometido com a veracidade dos fatos narrados, nesse, o pacto é ambíguo, pois estabelece dúvidas a respeito da realidade do relato.

Na autoficção, a linha que separa a ficção da realidade pode ser muito tênue por causa da coincidência entre o nome do autor e o do narrador. Essa ambiguidade pode acarretar no equívoco cometido pelos estudos da obra de Vasconcelos.

### 3 TEORIAS SOBRE OS “DESVIOS” DO NARRADOR

Para o esboço dos mecanismos utilizados pelo narrador na narrativa autodiegética, optamos pelo arcabouço teórico formulado por José Luis Fiorin em *As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo* que, a partir dos estudos de Greimas e Courtés, apresenta conceitos e mecanismos relacionados à enunciação (as categorias de pessoa, espaço e tempo da narrativa) que, por sua vez, estão relacionados à semiótica discursiva (sintaxe e semântica). Faz-se necessário, no entanto, uma explanação da distinção feita pelo teórico entre o plano do conteúdo (enunciação e enunciado) e o plano da expressão (tempos verbais da enunciação e do enunciado).

No plano do conteúdo, a **enunciação** nada mais é que a temporalização, a espacialização e a actorialização da linguagem. Em outras palavras, a enunciação é composta por um sujeito que fala. Essa fala é situada num tempo e num espaço e recebe a denominação de enunciado. O **enunciado** é resultante da enunciação, comportando, em consequência, elementos ou marcas da enunciação (os pronomes, em geral, adjetivos e advérbios, além dos dêiticos).

No plano da expressão, o **discurso** se constitui pela enunciação, portanto, não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa na da ordem da história.

Os efeitos de sentido provocados pela infração das leis do sistema da linguagem se dão no discurso e o processo de discursivização é compreendido juntamente com os mecanismos ou categorias da enunciação:

Todos esses mecanismos produzem efeitos de sentido no discurso. Não é indiferente o narrador projetar-se no enunciado ou alhear-se dele; simular uma concomitância dos fatos narrados com o momento da enunciação ou apresentá-los como anteriores ou posteriores a ele; presentificar o pretérito; enunciar um *eu* sob a forma de um *ele*, etc. (FIORIN, 1996, p. 60)

Através da comunicação, que, segundo Fiorin, é um “fazer informativo”, o enunciador exerce um “fazer persuasivo”, objetivando reforçar laços afetivos e sociais, construir uma imagem de si, mostrar seu poder sobre a narrativa, etc. O enunciador é quem relata e, intencionando a credibilidade, pode manipular discursos em que as instâncias da enunciação e do enunciado não concordem.



A categoria de pessoa representada pelo enunciador ou narrador, como categoria narrativa, torna-se, para nosso estudo, a mais importante na medida em que, imprescindível para a constituição do discurso, submete as outras categorias a sua dependência.

Para a reflexão em torno das funções do discurso do narrador nos apoiamos nas considerações teóricas de Ronaldo Costa Fernandes (*O Narrador do Romance*) e de Benedito Nunes (*O Tempo na Narrativa*), além da já citada obra de Fiorin.

Para Fernandes, o papel do narrador é selecionar – significativamente – as partes e apresentá-las a partir de uma visão pessoal (perspectiva narrativa, focalização). Essa seleção não é ingênua, seu relato é carregado de sentidos:

[...] Quem se propõe a narrar é porque teve uma experiência anterior de compreensão de determinado fato. Ninguém narra sem *saber*. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despreensão. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral. Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão de mundo. Seja o que for, a narração não é um ato fortuito. O narrador é inteligente. O narrador está emitindo frases com conteúdos difusos. (FERNANDES, 1996, p.40, **grifo do autor**)

O discurso do narrador objetiva convencer seu interlocutor sobre seu ponto de vista. Essa assertiva se sustenta na medida em que o narrador, ao expor sua versão, se revela e demonstra sua intenção. Por isso, para Fiorin, quanto mais problemático o discurso do narrador em primeira pessoa, mais instigante e revelador: “[...] é preciso notar que a escolha das citações e sua colocação num dado contexto revelam o ponto de vista do narrador.” (FIORIN, 1996, p. 85)

Dentre as diversas maneiras de narrar, a autodiegética é que mais pode carregar a impressão de realidade, pois o narrador diz *eu* e apenas temos acesso à sua versão dos fatos, porém, Bakhtin afirma que o fato de narrar, mesmo que uma narração pautada em acontecimentos verídicos, já implica um narrador distante cronologicamente e espacialmente dos mesmos: “O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem” (apud Fiorin, 1996, p. 66)

Fernandes corrobora a distinção entre a diegese e a vida afirmando ser o narrador um “doble”, ou seja, um fingidor/simulador, que representa um mundo fictício, com regras próprias, que às vezes se aproxima da realidade. Essa proximidade encontra paralelo no

“modelo real” de Candido. Modelo através do qual o discurso narrativo reflete a “incógnita pessoal” do narrador:

Noutras palavras, o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CANDIDO, 1972, p.65)

Portanto, por causa de seu conhecimento pleno da história, o narrador pode acabar sendo confundido com o próprio autor.

O que irá atestar se tratar do discurso do narrador, segundo Genette (apud FIORIN, 1996, p. 112-114), são as funções desempenhadas: ao narrador cabe relatar a história, organizar o texto em uma temporalidade, comunicar/orientar o narratário com observações, atestar sua relação afetiva, moral ou intelectual com a história e comentar a ação de seu ponto de vista de uma visão de mundo. Dentre as funções do narrador, além do próprio relato, a organização temporal da narrativa merece um maior destaque, porque, novamente intencionando conquistar a credibilidade de seu narratário, o narrador faz um “recorte” da ordem dos acontecimentos, adiantando ou adiando fatos para maior efeito de sentido.

O fenômeno que explica o vaivém do tempo cronológico, que se diferencia do tempo histórico, segundo Nunes (1988, p.20), por ser uma “[...] sequência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado [...]” é denominado temporalização. A aplicação desse fenômeno se dá na coincidência ou não entre o momento de referência e o momento da enunciação (*concomitância VS não concomitância*, segundo Fiorin):

A partir dessa coincidência, criam-se duas não coincidências: a *anterioridade* do acontecimento em relação ao discurso, quando aquele não é mais e, por conseguinte, deve ser evocado pela memória, e sua *posterioridade*, ou seja, quando ainda não é e, portanto, surge como expectativa. Assim, anterioridade e posterioridade são pontos de vista para trás e para frente em relação ao momento do fazer enunciativo. O eixo ordenador do tempo é, pois, sempre o momento da enunciação. (FIORIN, 1996, p. 151, 152).

Nunes também ressalta ser a enunciação o ponto central para a localização do tempo na narrativa: “[...] A enunciação é o ponto de emergência do presente [...]. O passado e o

futuro situam-se como pontos de vista para trás e para frente a partir do presente. [...]” (NUNES, 1988, p. 22)

O fenômeno da temporalização é visível na ação, pois é na ação que aparecem as sucessões, as antecipações e as lembranças, por exemplo. E, é o narrador quem controla a passagem do tempo e a concomitância entre o tempo cronológico e o da enunciação.

Fernandes (1996, p. 51) acredita ser a manipulação do tempo um dos “instrumentos mais afiados do narrador”, pois, dessa forma, pode voltar ou avançar no tempo através da elaboração de cenas e, assim, abranger vários momentos de referência. Por esses motivos, a escolha do uso dos tempos verbais não é ingênua, mas intencional.

Nunes (1988, p. 36) explica que uma cena serve como um instrumento gerador de sentido de *andamento* para a narrativa: “[...] uma das funções da narrativa [...] é cambiar um tempo por outro, e que por isso ela é, antes de tudo, um sistema de transformações temporais.” Ao contar, o narrador passa a revivê-la, mas não inteiramente, pois o tempo dos acontecimentos não volta, apenas é “atualizado” pela enunciação. E, a enunciação é construída pelo narrador através da manipulação de mecanismos de temporalização como, por exemplo, a evocação da memória. A memória está localizada em um tempo passado, em um *então*, pois o momento da enunciação instalado pelo discurso é um *agora* que estabelece essa distância que objetiva provocar um efeito de isenção ou imparcialidade na narrativa.

O tempo, enfim, exerceria duas funções na narrativa: a de sucessão dos acontecimentos e a progressão determinada pelo discurso do narrador. A essas duas funções, Nunes (1988, p. 74) denominou “temporalidade interna da narrativa” que corresponderiam, respectivamente, ao tempo cronológico e ao tempo do discurso ou da enunciação.

#### 4 OS MECANISMOS CONSTRUÍDOS PELA PERSPECTIVA DO NARRADOR

O narrador de MPPL é um sujeito maduro de quarenta e oito anos de idade que viveu muitas aventuras e que relata suas experiências de menino: “Os anos se passaram, meu caro Manuel Valadares. Hoje tenho quarenta e oito anos e às vezes na minha saudade eu tenho impressão que continuo criança. [...]” (MPLL, 1968, p.191). Esse indivíduo que enuncia fica exposto e explícito justamente por narrar de uma posição parcial (a sua própria). Por isso, seu depoimento não é totalmente confiável, uma vez que, como qualquer narrador-protagonista, relata de uma posição de testemunha, deixando entrever apenas uma “versão” dos fatos. Dessa posição de autodiegese, o narrador-protagonista diz “eu”: “Ela acabou concordando porque sabia que era um jeito de *eu* não inventar traquinagem e, portanto, não apanhar muito. Depois era gostoso na quarta-feira ficar debaixo das laranjeiras ensinando ela cantar.” (MPLL, 1969, p. 87, **grifo meu**). Ao se colocar na narrativa, aquele que relata contribui para a exposição de sua subjetividade.

Com o propósito de conquistar o narratário, o narrador autodiegético se manifesta através de suas escolhas, subtraindo e acrescentando cenas e discursos (seus e de outras personagens) por meio de recursos enunciativos e de estilo. Entre esses mecanismos estão, por exemplo, a distância temporal adotada pelo narrador em relação aos eventos contados; o uso de discursos alheios para caracterizar a personalidade do menino numa clara tentativa de se desobrigar em emitir um julgamento; a inserção ideológica do narrador no enunciado, através do discurso de Zezé; a escolha de algumas cenas em que a subjetividade, a simplicidade e a ternura do menino estão mais evidentes em detrimento de outras; etc.

Como exemplo, podemos citar o episódio em que o menino convence a irmã a deixá-lo faltar às aulas de terça-feira para “trabalhar” com Ariovaldo. O narrador-protagonista, mesmo ao se distanciar no tempo, contribuindo para um efeito de isenção, ao dizer que era gostoso ensinar sua irmã a cantar, atribui um juízo de valor ao que se sucede e, com isso, não consegue manter uma suposta posição de imparcialidade.

O posicionamento do narrador também pode ser identificado nos enunciados que descrevem Zezé como um menino “endiabrado”, no entanto, novamente tentando adotar uma postura isenta de opinião, o enunciadador seleciona discursos alheios:

Mamãe me bateu duro dessa vez. O chinelo cantou e eu tive mesmo que berrar para diminuir a dor e ela parar de me bater.  
- Pestezinha! Você não sabe como é duro carregar um filho de seis meses na barriga.

Lalá comentou irônica.

- Estava demorando muito ele estrear a rua!

Saí coçando a bunda e me deitei de bruços. Sorte foi Papai ter ido jogar manilha. Fiquei no escuro engolindo o resto do choro e achando que a cama era a coisa melhor para sarar uma surra. (MPLL, 1969, p. 65)

Neste trecho, os indícios da interferência do narrador são perceptíveis na ênfase dada à ironia na fala da irmã e à opinião do menino a respeito da utilidade da cama. Essa suposta neutralidade não é aleatória, pois o narrador objetiva comover e sensibilizar seu narratário, para isso utilizando argumentos como a força empregada pela mãe na palmada (“bateu duro dessa vez”) e o recurso do menino para amenizar a dor que sentia (“tive mesmo que berrar para diminuir a dor”).

Fernandes explica que a reprodução de diálogos é, novamente, uma versão dos fatos. Os diálogos estão sempre atravessados pelos comentários do narrador. Essa técnica possibilitaria “[...] a introdução de outras opiniões e outras vozes no romance [...] (permitindo) ao narrador descansar, enquanto cede a palavra, embora seja ele ainda quem continua contando. Se não é a projeção de sua voz, a voz do outro é incorporada pela voz do narrador. [...]” (1996, p. 117-118) A introdução do diálogo contribui para a verossimilhança da exposição dos acontecimentos, pois, ao ceder espaço para uma voz que não a sua, a história ganha em credibilidade.

O narrador-protagonista, segundo Fernandes (1996), é um enunciador sedutor, persuasivo e convincente, pois “apresenta e esconde”, “trapaceia”, relata a partir de uma “visão distorcida” mesmo quando utiliza a perspectiva do outro. As escolhas que o narrador faz para “reforçar” sua argumentação ora estão refletidas em seu próprio relato, ora na fala de outras personagens. Portanto, o narrador não é tão ingênuo quanto parece e, quando quer justificar seu ponto de vista, seleciona cenas, falas e acontecimentos que o corroborem.

Por todas essas questões relativas à localização do narrador autodiegético, concluímos ser necessária uma exposição de trechos da narrativa em que o narrador-protagonista se deixa entrever.

#### **4.1 A ingenuidade do menino Zezé**

Na passagem em que Zezé e sua irmã vão até a escola para fazer a matrícula do menino, o narrador enfatiza o constrangimento de Glória em relação à origem indígena de sua mãe:

Glória deu o nome de Papai. Quando chegou o nome de Mamãe ela falou só: Estefânia de Vasconcelos. Eu não agüentei e soltei a minha correção.  
 - Estefânia Pinagé de Vasconcelos.  
 - Como é?  
 Glória ficou meio **corada**.  
 - É Pinagé. Mamãe é filha de índios. (MPLL, 1969, p. 71, **grifo meu**)

O menino sente-se orgulhoso da linhagem indígena de sua família e parece demonstrar certa ingenuidade em relação à vergonha da irmã. Essa inocência é utilizada para caracterizar o menino e o próprio narrador, em certos momentos, como no último capítulo, em que em um tom confessional, declara-se, às vezes, criança em sua ingenuidade e imaginação porque, como consequência de tentar “distribuir” ternura, acaba se enganando. Porém, em outros momentos, como no trecho citado acima, a ingenuidade é só do menino, pois é na enunciação do narrador que se revela a percepção do constrangimento de Glória.

O que caracteriza o narrador, portanto, é o misto da sensibilidade e inocência do menino com a crítica velada aos preconceitos de sua família. Além disso, o narrador, em suas considerações e comentários, revela-se como um amante das coisas simples da vida: “E a vidinha da gente e da rua se desenvolvia normalmente. Viera o tempo do papagaio e ,rua para quem te quer“. O céu azulado se estrelava de dia e das estrelas mais bonitas e coloridas.” (MPLL, 1969, p. 108) Essa nostalgia se estende por todo o texto, reforçando a natureza sonhadora do narrador.

#### 4.2 A ideologia na narrativa

Pode-se observar, no decorrer da narrativa, que o narrador de MPLL é ideologicamente afetado pelos conflitos de classe de sua época, pois seu relato está marcado, implicitamente, pela denúncia em relação à exploração do trabalhador pelo estrangeiro, a pobreza da população, a alienação política em decorrência da ignorância e própria pobreza, etc. É possível notar esses conceitos no episódio em que Zezé tenta justificar o roubo da flor que depositava no copo da professora e termina demonstrando a empatia que sente pelos mais pobres que ele:

- De vez em quando a senhora não me dá dinheiro para comprar um sonho recheado, não dá? ...  
 - Poderia lhe dar todos os dias. Mas você some...  
 - Eu não podia aceitar todos os dias...  
 - Porque tem outros meninos pobres que também não trazem merenda.  
 [...]

- A senhora não vê a Corujinha?
- Quem é a Corujinha?
- Aquela pretinha do meu tamanho que a mãe enrola o cabelo dela em coquinhos e amarra com cordão.
- Sei. A Dorotília.
- [...]
- A senhora de vez em quando, em vez de dar para mim, podia dar para ela. A mãe dela lava roupa e tem onze filhos. Todos pequenos ainda. Dindinha, minha avó, todo sábado dá um pouco de feijão e de arroz para ajudar eles. E eu divido o meu sonho porque Mamãe ensinou que a gente tem que dividir a pobreza da gente com quem é ainda mais pobre. (MPPL, 1969, p. 77)

Na fala de Zezé está o posicionamento do narrador, posicionamento de denúncia: desigualdades sociais, preconceito racial sofrido pela menina Dorotília, etc. O narrador-protagonista, ao selecionar esse trecho, parece engajado em deixar claro nas entrelinhas sua opinião a respeito das mazelas da sociedade em que vivia durante sua infância.

Fernandes (1996, p. 46, 47), a respeito do posicionamento ideológico do narrador, diz que este, por estar situado em uma época específica, não poderá evitar reproduzir ideais ou conceitos de seu tempo: “O narrador fala de uma época, mas sua voz é atemporal. [...] Por outro lado, o narrador está preso a seu tempo e, por mais que procure essa atemporalidade, sempre deixará transparecer certa ideologia ou ideário de sua época. [...]” Um bom exemplo dessa condição está no relato da demissão de seu pai da Fábrica de Mister Scottfield e do trabalho exaustivo da mãe no Moinho Inglês, ambos descritos pelo menino, mas como nos outros exemplos, selecionados pelo narrador. A época específica em que foi escrita a obra é a da Ditadura Militar, da qual Vasconcelos era crítico; por meio da denúncia das mazelas sociais nessa obra, combatia os desmandos de seu contexto histórico. Há indícios dessa denúncia nos relatos de exploração pelo estrangeiro da mão de obra nas fábricas, por exemplo, representada pelo pai e pela mãe de Zezé.

### 4.3 O discurso do outro

O narrador se descompromete ao atribuir o julgamento das atitudes do menino aos adultos utilizando, para isso, discurso direto. Por exemplo, na cena em que Zezé brinca com o irmão e o menino percebe que será mais uma vez castigado por causa de travessuras, o narrador delega a voz às irmãs:

Sentamos e fingimos que comíamos. Mas meu ouvido estava lá, escutando as conversas.

- A gente devia aprender com ele, Lalá. Veja só a paciência que ele tem com o irmãozinho.
- É, mas o outro não faz o que ele faz. Isso já é maldade. Não é arte.
- Tá certo que ele tem o diabo no sangue, mas mesmo assim é engraçado. Ninguém fica com raiva dele na rua, por mais que pinte... (MPLL, 1969, p. 27, 28)

Em outro momento, para reforçar a afirmação de que o menino era ruim em algumas ocasiões, o narrador, através do discurso do irmão Totóca, relata o episódio em que Zezé, ao constatar que não ganhou um presente de Natal, em um desabafo, diz o quanto não gosta de ter pai pobre. Apenas neste momento o menino percebe que o pai ouvira tudo e se sente muito mal:

- Você é ruim, Zezé. Ruim como cobra. É por isso que... (MPLL, 1969, p. 51)
- Malvado. Sem coração. Você sabe que Papai está desempregado há muito tempo. Foi por isso que ontem eu não podia engolir, olhando o rosto dele. Um dia você vai ser pai e vai saber o quanto dói uma hora dessas. (MPLL, 1969, p. 51)

Utilizando o discurso alheio, o narrador reforça a falta de paciência e compreensão da família do menino Zezé. Dentre as justificativas para a alcunha de “apadrinhado” do Diabo, temos a fala da irmã Lalá sobre a maldade de Zezé e as afirmações de Totóca a respeito de sua suposta insensibilidade.

Esse artifício empregado serve para “apagar” a voz do narrador e introduzir as ideias de outras personagens. O narrador, permitindo que outro enuncie, renuncia, mesmo que momentaneamente, ao poder que exerce sobre a narrativa. Fernandes explica que o diálogo pode ser revelador de confrontos de ideias “ou de situações que fazem as ações andarem. O texto narrativo é tenso e mais uma das tensões da narrativa se dá no confronto existente entre o diálogo e a voz do narrador geral. [...]”. (1996, p.120). E acrescenta que, ao ceder a palavra, o narrador-protagonista “abre espaço não só para um elemento estranho a seu discurso como também para uma forma que está mais próxima da arte dramática.” (1996, p.121)

#### **4.4 O relato das surras**

A narrativa das surras recebidas, apesar de não virem acompanhadas de comentários do narrador, colabora para a conquista do posicionamento de seu narratário. No episódio em



que sua irmã Jandira chama as crianças para jantar e Zezé se recusa, pois queria aproveitar os últimos raios solares para fazer seu balão, ela fica furiosa e espanca o menino:

Ela colou o rosto ao meu. Seus olhos dispendiam fagulhas.

- Repete se você tem coragem.

Destaquei bem as sílabas:

- Pu-ta!

Ela apanhou a mão de couro sobre a cômoda e começou a me bater sem piedade. Virei as costas e escondi a cabeça entre as mãos. A dor era menor que a minha raiva.

- Puta! Puta! Filha de uma puta!...

Ela não parava e meu corpo era uma só dor de fogo. Foi quando entrou Antonio. E correu em auxílio de minha irmã que estava começando a cansar de tanto me bater. (MPLL, 1969, p. 135, 136)

Nesse trecho fica bem visível a intenção do narrador: “Foi quando entrou Antonio. E correu em auxílio de minha irmã que estava começando a cansar de tanto me bater.” Aqui, a pretensão é de que se aceite como verdade incontestável as injustiças que sofria até por parte dos irmãos. Ao invés de Totóca acudir Zezé, ele ajuda a surrá-lo.

Em outra ocasião, o menino canta para seu pai na tentativa de animá-lo e, mais uma vez, é incompreendido:

- Repita de novo a canção.

- É um tango da moda.

- “Eu quero uma mulher bem nua...”

Uma bofetada estalou no meu rosto.

- Canta de novo:

- “Eu quero uma mulher bem nua...”

Outra bofetada, outra, mais outra. As lágrimas pulavam dos meus olhos sem querer.

[...] Meu rosto quase não se podia mexer, era arremessado. Meus olhos abriam-se para se tornar a fechar com o impacto das bofetadas. Eu não sabia se devia parar ou se tinha de obedecer... Mas na minha dor tinha resolvido uma coisa. Seria a última surra que eu levaria, seria a última mesmo que morresse para isso. (MPLL, 1969, p. 141)

Essas situações de injustiças e faltas de compreensão por parte dos adultos da família contribuem para formar o "quadro" que o narrador tem em vista. O menino demonstra determinação em suas convicções ao não esmorecer diante do emprego da violência: mesmo com o corpo que “era uma só dor de fogo”, Zezé não se resignava e continuava a ofender a

irmã e, em sua incompreensão, não deixava de cantar a canção que provocava a fúria de seu pai.

#### 4.5 A cumplicidade entre Glória e Zezé

Se, por um lado, Zezé sofria com os desmandos do pai e dos irmãos mais velhos, por outro tinha uma aliada importante. Os episódios em que Glória defende o irmão são utilizados pelo narrador como testemunhas de suas qualidades:

- A gente devia aprender com ele, Lalá. Veja só a **paciência** que ele tem com o irmãozinho. (MPLL, 1969, p. 27, **grifo meu**)
- Tá certo que ele tem o diabo no corpo, mas mesmo assim é **engraçado**. Ninguém fica com raiva dele na rua, por mais que pinte. (MPLL, 1969, p. 28, **grifo meu**)
- Acho que todo mundo anda batendo nele. Ele hoje estava todo moído. Três surras é demais. (MPLL, 1969, p. 114)
- Um dia vocês matam essa criança e eu quero ver! Vocês são uns monstros sem coração. (MPLL, 1969, p. 136)
- Papai. Papai. Por amor de Deus, me bata, mas não bata mais nessa criança. (MPLL, 1969, p.142)

Glória exalta as qualidades de Zezé (paciência com o irmão e bom humor em suas brincadeiras, por exemplo); além disso, a irmã preferida de Zezé é a única que se compadece das punições das quais o menino é vítima. Esses argumentos utilizados pelo narrador servem para ilustrar a afinidade com a irmã, mas também para reforçar seu ponto de vista.

#### 4.6 Maturidade precoce

Por meio de cenas que exploram a sensibilidade precoce do menino, o narrador almeja angariar simpatizantes para a causa do menino Zezé. Encontramos exemplo no episódio em que o menino prova sua capacidade de leitura e surpreende seus familiares, pois ninguém havia ensinado a ele a leitura:

- Taqui o cavalinho. Agora eu quero ver.  
Abriu o jornal e me mostrou uma frase de reclame de um remédio.
- “Esse producto se encontra em todas as farmacias e casas do ramo”.
- Tio Edmundo foi chamar Dindinha no quintal.
- Mamãe. Até Pharmacia ele leu direitinho.

Os dois juntos começaram a me dar coisas para ler e eu lia tudo. (MPLL, 1969, p. 21)

Outro exemplo da precocidade do menino pode ser encontrado no capítulo sétimo no qual o amigo Portuga falece e, depois de um tempo de luto e sofrimento, Zezé começa a se recuperar da tristeza, mas transformado e amadurecido:

Depois do café, sob o olhar feliz de Glória, nós fomos saindo de mãos dadas para o fundo do quintal. Glória encostou-se na porta aliviada. Antes de chegar ao galinheiro, virei-me e dei adeus para ela. Nos seus olhos brilhava a felicidade. Eu na minha estranha precocidade adivinhava o que se passava em seu coração: “Ele voltou para os seus sonhos, graças a Deus!” (MPLL, 1969, p. 184)

Seja direta ou indiretamente, o narrador descreve e seleciona acontecimentos em que o menino Zezé falando, agindo ou pensando, demonstra um desenvolvimento cognitivo precoce para sua idade.

#### **4.7 Vínculo afetivo com adultos de sua relação**

O menino é rodeado de pessoas adultas que o admiram e o protegem. Porém, essas pessoas de suas relações são, com exceção de Glória, de fora do ambiente familiar. Essa constatação serve, novamente, aos propósitos do narrador de convencer seu narratário da incompreensão que sofria:

Aí eu olhei Tio Edmundo com uma pena danada. Meu passarinho lá dentro falou uma coisa. E eu fui lembrando que muitas vezes tinha escutado... Tio Edmundo era separado da mulher e tinha cinco filhos... Vivia tão sozinho e caminhava devagar, devagar... Quem sabe se ele não andava devagar era porque tinha saudade dos filhos? E os filhos nunca vinham fazer uma visita para ele.  
Dei a volta na mesa e apertei com força o seu pescoço. Senti seu cabelo branco roçar na minha testa, bem macio. (MPLL, 1969, p. 19)

Essa ternura demonstrada pelo menino para com o tio, contribui para a amizade entre os dois. Outra cena de amizade destacável é aquela em que Zezé e o Portuga passeiam de carro e conversam sobre as travessuras e tristezas do menino:

- Portuga!

- Hum...
- Eu nunca mais quero sair de perto de você, sabe?
- Por quê?
- Porque você é a melhor pessoa do mundo. Ninguém judia de mim quando estou perto de você e sinto um “sol de felicidade dentro do meu coração”. (MPLL, 1969, p. 130)

Esse aliado é importantíssimo para o menino já que, além de aconselhá-lo, Manuel Valadares torna-se uma inspiração para Zezé e para o narrador adulto.

Outro episódio que trata da parceria dos amigos é o do reencontro de Zezé com o Portuga, após a convalescência da surra que o menino levou:

Durante a pequena viagem ele nada disse. Deixava que eu me recuperasse. Mas quando tudo se afastou e o caminho ficou aquela maravilha de verdes capinzais ele estancou o carro, olhou-me e sorriu com aquela bondade que enchia o que faltava de bondade no resto do mundo. (MPLL, 1969, p. 147)

E, para finalizar os exemplos da capacidade do menino em conseguir aliados, temos a cena em que Zezé, após descobrir o acidente que matou seu querido amigo, fica entre a vida e a morte e, em consequência, recebe a visita de Ariovaldo, o cantor e amigo baiano:

- Meu santinho não pode morrer, não. Num deixe, Dona. Era para a senhora que ele trazia os meus folhetos, num era?
- [...]
- Espie, Zezé. Você precisa ficar bom e ir cantar mais eu. Quase não tenho vendido nada. Todo mundo pergunta. Ei, Ariovaldo, cadê o teu canarinho? Você promete que vai ficar sãozinho, promete? (MPLL, 1969, p. 175, 176)

Esses exemplos servem para ressaltar a seleção de cenas e discurso, nada aleatória, que o narrador faz objetivando dar crédito a seu ponto de vista.

#### **4.8 Conjecturas a respeito dos pensamentos de outras personagens**

O narrador, dispondo somente de sua focalização interna, apenas pode supor o que as outras personagens pensavam a respeito dos acontecimentos relatados, mas, mesmo assim seleciona os momentos que irá relatar, como por exemplo, quando narra uma cena acontecida na ceia de Natal e outra referente à distribuição de presentes que havia perdido:

[...] Tio Edmundo botou uma pratinha de quinhentos réis na minha mão e outra na mão de Totóca. *Talvez* ele quisesse dar mais e não tinha. *Talvez* ele quisesse em vez de dar pra gente, estar dando para os seus filhos lá na cidade. [...] (MPLL, 1969, p. 49, **grifo meu**)

- Boas-festas, seu Coquinho.

*Talvez* ele tivesse vindo engraxar por causa do que acontecera três dias antes... (MPLL, 1969, p. 54 **grifo meu**)

Em outro momento, o menino, por meio do discurso indireto livre utilizado pelo narrador, faz conjecturas a respeito dos pensamentos do pai e, ao se sensibilizar com a condição paterna, contribui para a imagem de precocidade que o narrador pretende criar:

Eu resolvera ficar perto de Papai, porque assim não faria arte alguma. Ele se sentara na cadeira de balanço e olhava perdidamente para a parede. Seu rosto sempre com a barba por fazer. Sua camisa nem sempre muito limpa. *Quer ver* que não saíra para jogar Manilha com os amigos porque não tinha dinheiro. Pobre Papai *devia* ser triste saber que Mamãe trabalhava para ajudar a sustentar a casa. Lalá já entrara para a Fábrica. *Devia* ser duro ir procurar uma porção de empregos e voltar desanimado sempre com aquela resposta: Precisamos de uma pessoa mais moça... (MPLL, 1969, p. 139, **grifo meu**)

Essa dúvida que persiste nas conjecturas do narrador serve mais como recurso estilístico para dinamizar a narrativa, do que propriamente um relutar do narrador, pois o mesmo, por causa da distância no tempo e das experiências que vivenciou, já obteve uma conclusão a respeito dos acontecimentos:

[...] Esse titubear como se estivesse vivenciando outra vez as mesmas sensações encurta o tempo numa frase e faz a narrativa ganhar em dicção, forma, veracidade, desfazendo no leitor a crença de conhecimento de uma só pessoa ao repartir com o leitor a indecisão [...] Aqui temos o fenômeno da presentificação dissimulada, do recurso do coloquialismo como se utilizasse o discurso indireto livre até mesmo para o que ele, personagem-narrador, fala e o apagar da consciência global do narrador acerca de si mesmo.(FERNANDES, 1996, p. 115-116)

A esse narrador é permitido, então, a manipulação da disposição dos fatos. Ele apresenta e representa, porque, ao escolher o que mostrar e ao ocultar outros detalhes da história, o narrador autodiegético fortalece sua versão.

#### 4.9 A focalização interna

A narrativa, por ser inspirada nas memórias de infância do narrador e voltada para o interior da personagem que o representa, utiliza uma focalização interna, pois o que se pretende relatar é apenas o que o narrador viu, sentiu e, dentro de suas possibilidades, interferiu no andamento dos acontecimentos. O acesso aos pensamentos das outras personagens nos é vedado, justamente por causa da limitação de perspectiva de quem conta a história:

A opção por uma *focalização interna* [...] relaciona-se, pois, com uma certa imagem privilegiada pelo narrador; privilegiando a imagem da personagem, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram, ao mesmo tempo que abdica da prematura revelação de eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso [...] (REIS & LOPES, 1988, p. 119)

A subjetividade representada pelo foco no ponto de vista do narrador fica mais evidente nas cenas, denominadas por Fernandes (1996, p. 63) de *pensamento*. Cenas reflexivas, interiores, densas, reveladoras da psicologia ou da visão da personagem; muitas vezes, cenas que acabam se tornando essenciais à compreensão da narrativa como um todo:

Glória tinha razão. Aquilo era a coisa mais linda do mundo. Pena que eu não pudesse contar pra ela que vira a poesia viver. Não era com flor, mas com uma porção de folhazinhas que caíam das árvores e iam embora para o mar. *Será que o rio, esse rio vai também pro mar? Podia perguntar ao Portuga. Não, ia atrapalhar sua pescaria.* (MPLL, 1969, p. 156, **grifo meu**)

Em outro capítulo, o narrador faz uso do monólogo para reproduzir o fluxo de consciência da personagem:

- Você é malvado, Menino Jesus. Eu que pensei que você ia nascer Deus essa vez e você faz isso comigo? Por que você não gosta de mim como dos outros meninos? Eu fiquei bonzinho. Não briguei mais, estudei as lições, deixei de falar palavrão. Nem bunda mais eu falei. Por que você faz isso comigo, Menino Jesus? Vão cortar o meu pé de Laranja Lima e nem isso eu me zanguei. Só chorei um pouquinho... E agora... E agora... (MPLL, 1969, p. 172)

O narrador autodiegético reproduz o pensamento do menino Zezé, quando através do discurso indireto livre, reflete a respeito da felicidade encontrada em pequenas coisas como o cair das folhas de uma árvore, ou quando, por meio de um monólogo interior expõe o sofrimento do menino Zezé diante do trágico acidente que causou a morte de seu melhor amigo.

Outra maneira de se destacar a focalização interna no narrador está na observação do relato do próprio narrador:

Os anos se passaram, meu caro Manuel Valadares. Hoje tenho quarenta e oito anos e às vezes na minha saudade eu tenho a impressão que continuo criança. Que você a qualquer momento vai me aparecer me trazendo figurinhas de artista de cinema ou mais bolas de gude. Foi você, quem me ensinou a ternura da vida, meu Portuga querido. Hoje sou eu que tento distribuir as bolas e as figurinhas, porque a vida sem ternura não é lá grande coisa. Às vezes sou feliz na minha ternura, às vezes me engano o que é mais comum. (MPLL, 1969, p. 191)

No último capítulo é a voz do narrador que se faz ouvir em uma reflexão em que recapitula os momentos de ternura compartilhados com seu amigo e a tentativa de dar continuidade à distribuição dessa ternura, assim como o Portuga o ensinou.

O último capítulo exemplifica, ainda, a afirmação de Fernandes a respeito do tom confessional da narrativa em primeira pessoa:

O narrador em primeira pessoa é uma voz alterada pela necessidade da confissão. Não são raros os romances onde o narrador em primeira pessoa tenta recuperar o tempo perdido. É uma fala comprometida com o passado, é uma voz engajada num processo cognitivo, é uma enunciação pervertida – não é o livre exercício de contar. [...] (FERNANDES, 1996, pg. 116, 117)

Esse ato de refletir aproxima o narrador do presente e a personagem do passado e intensifica a verossimilhança da focalização interna. Conclui-se, portanto, que o narrador autodiegético detém o conhecimento da totalidade dos acontecimentos, mesmo que seja um conhecimento limitado por seu campo de consciência.

## 5 A MANIPULAÇÃO DO TEMPO NO RELATO DO NARRADOR

O tempo, como elemento da narrativa, está inseparavelmente ligado a ela. E é por esse motivo que, segundo Fiorin (1996, p. 259): “[...] as distorções entre o tempo da história e o da narrativa precisam ser atribuídas ao narrador.” e, “[...] é a instância da enunciação que comanda toda e qualquer temporalização, que rege o tempo do enunciado. [...]”. Tendo em vista que o narrador é o responsável pela enunciação, e que se utiliza dessa condição para manipular recursos de temporalização, a passagem do tempo por meio da escolha de cenas, o tempos verbais, os advérbios, etc., faz-se necessário observar de que maneira o mesmo exerce esse poder sobre os enunciados selecionados.

### 5.1 Cenas

O narrador autodiegético expõe os acontecimentos e a passagem do tempo através da seleção de cenas. Segundo Nunes (1988, p. 35, 36), a cena é uma das:

[...] figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de *andamento*, e que exercem, com o mecanismo básico da economia do tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante. Consideradas em conjunto com as mudanças operadas pelas *anacronias*, também mostram que uma das funções da narrativa [...] é cambiar um tempo por outro, e que por isso ela é, „antes de tudo, um sistema de transformações temporais”.

Uma das mudanças temporais, citadas por Nunes, e que o uso anacrônico permite, é empregada pelo narrador logo ao iniciar seu relato, na apresentação de uma cena *in medias res* em que há uma inversão no tempo cronológico. O episódio principia num momento avançado em relação à ordem dos acontecimentos:

A gente vinha de mãos dadas, sem pressa de nada pela rua. Totóca vinha me ensinando a vida. E eu estava muito contente porque meu irmão mais velho estava me dando a mão e me ensinando as coisas. Mas ensinando as coisas fora de casa. Porque em casa eu aprendia descobrindo sozinho e fazendo sozinho, fazia errado e fazendo errado acabava sempre tomando umas palmadas. Até bem pouco tempo ninguém me batia. Mas depois descobriram as coisas e vivem dizendo que eu era o cão, que eu era o capeta, gato russo de mal pelo. Não queria saber disso. [...] (MPLL, 1969, p. 11, 12)



Esse avanço na ação pode ser comprovado pela rememoração do menino, na mesma cena, de um episódio anterior ao relatado: “E eu estava me lembrando de uma música que Mamãe cantava quando eu era bem pequenininho. [...]” (OMPLL, 1969, p. 12).

## 5.2 Os recursos do presente

Através do emprego do discurso direto, a enunciação é dividida em dois momentos de referência: o primeiro diz respeito à instalação, no enunciado, de uma voz e de um tempo enunciativos pertencentes ao narrador, e o segundo é resultante da delegação de perspectiva do narrador a uma personagem que carrega o seu próprio tempo. Essa manipulação das “vozes”, segundo Fiorin, possibilita um “simulacro da enunciação construído por intermédio do discurso do narrador.” (1996, p. 77). Ou seja, quem reproduz o diálogo é o narrador que simula a fala de outro. Podemos exemplificar já com o primeiro diálogo da obra:

- Totóca me deu um puxão. Eu acordei.  
 - Que é que você *tem*, Zezé?  
 - Nada, *tava* cantando.  
 - Cantando?  
 - É.  
 - Então *devo* estar ficando surdo. (MPLL, 1969, p. 13, **grifo meu**)

Como se pode perceber, os tempos da fala de Totóca estão relacionados a um momento de referência presente. As formas *é*, *tem* e *devo* indicam uma concomitância em relação ao momento da enunciação (o diálogo entre os irmãos). Em compensação, a forma *tava* retoma a anterioridade da ação praticada por Zezé. Os tempos da fala do narrador, ao contrário, estão situados em um pretérito perfeito que indicam a pontualidade da ação narrada: o puxão dado pelo irmão para que acordasse. Essas duas instâncias enunciativas (o narrador e o interlocutor) contribuem para o efeito de realidade por causa da impressão que se tem de que o narrador esteja apenas reproduzindo o que disse o interlocutor.

O narrador aciona o **presente histórico**<sup>5</sup>. Este aparece como uma variante para o tempo presente na narrativa, quando o narrador relata mais uma das travessuras do menino:

---

<sup>5</sup> O *presente histórico* ou *presente narrativo* corresponde a uma utilização estilística peculiar do presente, no quadro dos textos narrativos onde se relatam acontecimentos passados. Trata-se de *um presente* com um valor temporal de *pretérito perfeito*, que surge no sintagma narrativo para atualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade. (REIS & LOPES, 1988, p. 282)

Mas o diabo me deu a mão para descer e me puxou até a cerca de crótons. O ventinho da tarde começou a trazer ou inventar o cheiro das goiabas até o meu nariz. *Espia* daqui, *afasta* um galinho dali, *escuta* que não *tem* barulho... e o diabo falando: - vai bobo, não vê que não tem ninguém. Essa hora ela deve ter ido à quitanda da japonesa. Seu Benedito? Qual nada. Ele está quase cego e surdo. Não vê nada. Dá tempo de fugir se ele perceber. (MPLL, 1969, p.111, **grifo meu**)

Os verbos destacados servem para demonstrar as transformações que estão ocorrendo em concomitância com o momento de referência presente. Esse *agora* implícito diz respeito, mais respectivamente, a uma tarde em que Zezé, conversando com Minguinho, decide roubar goiabas da Nega Eugênia. Segundo Bechara (2009, p. 276), esse procedimento está relacionado às narrações animadas e seguidas, para dar a fatos passados o sabor de novidade das coisas atuais. *Espiar*, *afastar*, *escutar* são verbos que indicam acontecimentos pontuais, concomitantes ao marco temporal pretérito (relacionado aos verbos *dar*, *puxar*, *começar*). Essa concomitância não é expressa pelo imperfeito, mas pelo presente.

### 5.3 A manipulação dos pretéritos perfeito, imperfeito e futuro do pretérito

O narrador faz uso dos pretéritos com diversos objetivos, entre eles, a intenção de isentar-se ou descomprometer-se do discurso alheio. Uma das formas que o narrador encontra para essa finalidade é a imitação da linguagem infantil. Na cena em que Zezé lê a oração de proteção, o narrador substitui o pretérito imperfeito pelo perfeito:

Depois quando *foi* de noite e Jandira acendeu a luz do lampião porque a Light cortara a luz por falta de pagamento, eu fiquei na ponta dos pés para ver a „estrela“ [...] *Ai* eu li mesmo. Li a oração que pedia aos céus, benção e proteção para a casa e afugentasse os maus espíritos. (MPLL, 1969, p. 19, **grifo meu**)

O verbo *ser* deveria estar expresso pelo pretérito imperfeito (*era*) por se tratar de uma narrativa anterior ao momento da enunciação. Nesse sentido, a intenção do uso do verbo no perfeito, exprime, em decorrência de seu aspecto acabado, pura e simplesmente o acontecimento, visto da perspectiva do presente da narração.

Outra inversão no uso dos tempos verbais se dá em uma conversa entre o menino e Totóca a respeito da possibilidade de ganharem presentes de Natal e Zezé pergunta ao irmão se ele acha que o menino é realmente malvado:

- Diga sério, você acha que eu sou tão ruim, tão malvado como todo mundo diz?
- Malvado, malvado, não. O que acontece é que você tem o diabo no sangue.
- Quando chega o Natal eu queria tanto não ter. Eu *gostava* tanto que antes de morrer, uma vez na vida, nascesse o Menino Jesus em vez do Menino Diabo, pra mim. (MPLL, 1969, p. 47, **grifo meu**)

Nesse episódio o menino troca o futuro do pretérito (*gostaria*) pelo imperfeito (*gostava*). Além disso, observa-se que o irmão mais velho não faz essa confusão, reforçando a assertiva de que se trata de uma tentativa de destacar a fala do menino e diferenciá-la como característica da linguagem infantil. Dessa maneira, diferencia-se também da voz do narrador que em nenhuma cena faz uso dessas variantes.

Em outra cena, quando o menino finalmente consegue o dinheiro necessário para comprar um presente para o pai, por causa do remorso que sentia por ter dito que era ruim ter pai pobre, ele corre até o “Miséria e Fome” e tem sua fala identificada, novamente, pela permuta que faz com os tempos verbais: “Qual o senhor *gostava* mais se fosse o senhor?” (MPLL, 1969, p. 58, **grifo meu**). O menino troca, novamente, o futuro do pretérito (*gostaria*) pelo pretérito imperfeito (*gostava*). Nota-se, portanto, a recorrência da utilização desse recurso, pelo narrador, como maneira de representar a fala de uma criança de cinco ou seis anos.

Outra permuta percebida na fala de Zezé está na cena em que, conversando com o querido Portuga, o amigo pergunta-lhe a idade:

- Depois me fitou com seriedade.
- Diga lá, Pirralho, que idade tu tens?
- De mentira ou de verdade?
- De verdade, é claro. Não quero ter um amigo mentiroso.
- É assim: de verdade tenho ainda cinco anos. De mentira, seis. Porque senão não *podia* entrar na Escola. (MPLL, 1969, p. 126, **grifo meu**)

Aqui, o menino usa o imperfeito *podia* pelo futuro do pretérito *poderia*. Essa variação também só é percebida na fala do menino, acentuando o caráter distintivo da linguagem da personagem em relação à do narrador.

Outro uso que o narrador faz dos pretéritos fica evidente na cena que retrata o dia da mudança para a casa nova traz uma lembrança triste do narrador a respeito de sua mãe:

- Quando é que a gente tem de mudar, Mamãe?  
 Mamãe respondeu para Glória com uma certa tristeza.  
 - Dois dias depois do Natal temos que começar a arrumar os cacarecos.  
 Ela *falava* com uma voz cansada, cansada. Eu *estava* com muita pena dela.  
 Mamãe nasceu trabalhando. Desde os seis anos de idade quando *fizeram* a  
 Fábrica que *puseram* ela trabalhando. *Sentavam* Mamãe bem em cima de  
 uma mesa e ela *tinha* que ficar limpando e enxugando ferros. [...] (MPLL,  
 1969, p. 30-31)

O mecanismo utilizado aqui para narrar os acontecimentos, do qual resulta essa narrativa retrospectiva, em consequência do emprego dos tempos do pretérito, pretende assinalar o aspecto pontual do perfeito de verbos como *nascer*, *fazer* e *por* e marcar o aspecto durativo do imperfeito dos verbos *falar*, *estar*, *sentar* e *ter*. O uso do imperfeito, por apresentar os fatos simultaneamente, forma um quadro perceptível da ação que ocorre em um momento concomitante ao momento a que se refere o episódio. Por causa desse efeito de continuidade, o imperfeito, segundo Fiorin (1996, p. 168) “[...] é o tempo que melhor atende aos propósitos da descrição.”

O imperfeito também é usado pelo narrador para expor o fluxo de consciência da personagem. O narrador, ao descrever o irmão mais novo, na cena em que pretendiam convencer Glória a acompanhá-los até a distribuição de presentes de Natal, delega a voz a Zezé através do discurso indireto livre: “Lindo como *estava* e arrumadinho, *dava* até para confundir com o Menino Jesus mais crescidinho. *Aposto como ele vai ganhar presente pra burro. Quando olharem ele...*” (MPLL, 1969, p.42, **grifo meu**). Fiorin explica que o fenômeno exposto acima acontece em razão de, no discurso indireto livre, os tempos verbais do discurso indireto serem utilizados com valor dos tempos verbais do discurso direto:

No discurso indireto livre, como as narrativas são, em geral, no pretérito, o pretérito imperfeito, o mais que perfeito e o futuro do pretérito, que correspondem, respectivamente, ao presente, pretérito perfeito 1 e futuro do presente do discurso direto, marcam a fala da personagem, enquanto os tempos do subsistema temporal enuncivo, em seu valor próprio (por exemplo, o pretérito perfeito 2 em seu sentido de concomitância em relação a um marco temporal pretérito), assinalam a fala do narrador. [...] (FIORIN, 1996, p. 199)

A afirmação de Fiorin sobre a distinção das duas instâncias enunciativas é claramente percebida na fala que se segue ao episódio acima relatado: “*Estremeci*. Glória acabara de

voltar e colocava o pão sobre a mesa. O papel fazia aquele barulho nos dias que tinha pão.” (MPLL, 1969, p. 42, **grifo meu**) O verbo estremecer está no pretérito perfeito indicando a transição da fala do menino para a fala do narrador.

#### 5.4 O mais que perfeito

O narrador recorre ao mais que perfeito para destacar a repetição dos acontecimentos: “*Joguei* uma flecha de piedade nos olhos de Glória. Ela sempre me *salvara* e eu sempre *prometia* a ela que não *ia* fazer nunca mais...” (MPLL, 1969, p. 28, **grifo meu**). As formas verbais *joguei*, *prometia*, *ia* indicam concomitância com o tempo da narrativa (o pretérito); *salvara* aponta para uma anterioridade em relação a esse mesmo tempo, ou seja, a atitude de Glória de cuidar de Zezé já tinha ocorrido outras vezes, por isso, o menino sabia que podia contar com ela.

Outro exemplo está no episódio em que narrador relata a primeira vez em que se apresenta para o cantor Ariovaldo, destaca a utilidade de se aprender os dias da semana e, para isso faz uso do pretérito mais que perfeito:

A primeira coisa e muito útil que a gente *aprendera* na Escola, eram os dias da semana. E dono dos dias da semana, eu sabia que „ele“ vinha na terça-feira. *Depois* descobri também que ele uma terça-feira ia para as ruas do outro lado da Estação e na outra, vinha para o nosso lado. (MPLL, 1969, p.79, **grifo meu**)

Essa escolha de tempo verbal se justifica pela intenção do narrador que é a de associar o aprendizado com o resultado dele. Assim, como afirma Fiorin (1996, p. 171): “O pretérito mais que perfeito serve para fazer saber os antecedentes da história que se narra, ou seja, os elementos que se precisa conhecer para compreender a ação principal, essa volta ao passado aparece aqui como um resumo.”

#### 5.5 Tempo cronológico e o gerúndio

O narrador de MPLL recorre a referências temporais para delimitar o tempo dos acontecimentos. Segundo Nunes, o tempo cronológico se distingue do tempo psicológico porque enquanto este é composto de momentos imprecisos, aquele é precisamente mensurado e explica a intenção do narrador: “A *noite vinha chegando* mansinha e ao longe as cigarras cantavam nos espinheiros, *anunciando* mais verão.” (MPLL, 1969, p. 130) Ao escolher o

substantivo *noite*, o narrador restringe a narrativa a um momento específico e a combinação do verbo *vir* com o gerúndio *chegando*, pretende alcançar um efeito de progressão, de continuidade da ação, além da finalidade poética que justifica a escolha de vocabulário.

Outro uso do gerúndio pelo narrador se dá na passagem em que relata ao seu amigo as surras que levou em casa: “Fui *contando, contando* tudo, sem exagerar uma palavra. Quando acabei seus olhos estavam úmidos e não sabia o que fazer.” (MPLL, 1969, p. 147) Novamente com o objetivo de simular a progressão da ação e, intencionando a comoção de seu narratário, o narrador faz uso do verbo *ir* acompanhado do gerúndio do verbo *contar*.

### 5.6 O sempre e o nunca

O narrador, para reforçar a influência que exerce sobre algumas personagens, faz uso da expressão *nunca* “Comigo não tinha disso, não. Aliás (como eu gostava da palavra aliás) comigo *nunca* ele era muito surdo mesmo. Puxei a manga da camisa e achei como sempre bonito o suspensório de xadrez branco e preto.” (MPLL, 1969, p. 66, **grifo meu**). Segundo Fiorin (1996, p. 167) a combinação entre advérbios de tempo (sempre, nunca, muitas vezes) e o tempo pretérito: “[...] pode exprimir [...] uma verdade geral”. Trata-se, nesse caso do chamado passado de hábito “[...] verdade a que se chegou indutivamente a partir de experiências particulares [...]” Portanto, o menino já sabia da importância que tinha perante seu tio por causa de experiências anteriores e o narrador pretende, ao relatar esse saber, demonstrar que Zezé também tinha aliados.

### 5.7 A enunciação e o tempo cronológico

O narrador, com o advérbio temporal *hoje*, marca a aproximação da enunciação com o acontecimento: “Apanhei a caixa e coloquei no ombro e fui andando devagar. *Hoje* não tinha nem mais força de ter raiva.” (MPLL, 1969, p. 54) A fala do narrador é demarcada pelo perfeito (*apanhei, coloquei e fui*), enquanto que o pensamento da personagem (no caso, Zezé) é reproduzido, através do discurso indireto livre, pelo imperfeito (*tinha*).

A palavra *hoje* na fala de Zezé revela o tempo histórico da narrativa, que segundo Nunes (1988, p. 22), está relacionado à “ordenação dos acontecimentos” na medida em que a mesma “faz-se retrospectiva ou prospectivamente ao momento da fala; [...] graças a expressões adverbiais como „hoje“, „ontem“, „amanhã“, „depois“ [...]”

No último capítulo, o narrador faz uso do pretérito perfeito para marcar a relação de anterioridade do acontecimento e o momento de referência presente:

Os anos se *passaram*, meu caro Manuel Valadares. Hoje tenho quarenta e oito anos e às vezes na minha saudade eu tenho impressão que continuo criança. Que você a qualquer momento vai me aparecer me trazendo figurinhas de artista de cinema ou mais bolas de gude [...] Hoje sou eu que tento distribuir as bolas e as figurinhas, porque a vida sem ternura não é lá grande coisa. Às vezes sou feliz na minha ternura, às vezes me engano o que é mais comum.

Naquele tempo. No tempo de nosso tempo, eu não sabia que muitos anos antes, um Príncipe Idiota ajoelhado diante de um altar perguntava aos ícones, com os olhos cheios d'água:

“- POR QUE CONTAM COISAS ÀS CRIANCINHAS?” (MPLL, 1969, p. 194)

O momento de referência presente é um *hoje* que ocorre em 1967. Em relação a ele, o momento dos acontecimentos (*passaram*) é anterior. Nesse caso aflora no enunciado o presente da enunciação. Em relação a ele, enunciam-se a concomitância (por exemplo, *tenho*, *continuo*, *sou*, *tento*, *engano*) e anterioridade (por exemplo, *passaram*).

Ao final de seu relato, mais uma vez, o narrador reaproxima-se do tempo da história. Ao trazer a narrativa para o presente, o narrador também delimita os dois tempos existentes na história: o tempo da infância (passado) e o tempo da narrativa (presente). Dessa forma, o narratário pode observar a autodiegese exercida pelo narrador adulto que interpreta episódios e distingue situações em que a fantasia predomina sobre a realidade, por exemplo.

Em vista de todos os recursos temporais a que recorre o narrador, por motivos relativos à autodiegese, constata-se a pretensão de convencer seu narratário das verdades enunciadas na narrativa. Para isso, vale-se de diversos mecanismos para manipular a temporalização de seu relato, ora para dar credibilidade a ele – delegando o tempo dos eventos à voz das personagens – ora para reforçar uma convicção, por meio de efeitos produzidos pelo uso de advérbios (sempre, nunca), por exemplo.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que uma das funções do narrador autodiegético é a de, através de seu ponto de vista, relatar fatos fictícios acontecidos a si, como personagem da própria narrativa. Para alcançar maior credibilidade nessa “missão”, o narrador faz uso de mecanismos linguísticos apropriados. Esses mecanismos estão diretamente relacionados à focalização da enunciação que também é manipulada pelo narrador, na medida em que, utilizando-se de recursos discursivos como o diálogo, o monólogo e o discurso indireto livre, seleciona cenas, episódios e situações que contribuam para a verossimilhança de seu relato.

Outra maneira encontrada pelo narrador de MPLL para convencer, atrair e conquistar o narratário está na manipulação dos tempos verbais. O narrador, novamente escolhendo cenas e episódios específicos, faz uso de inversões da ordem temporal dos acontecimentos, simulando o tempo da memória que por si só é caótico e desorganizado e reproduzindo a linguagem infantil (naquilo que ela tem de confuso em relação aos tempos verbais) para que essa seja desvinculada de seu próprio discurso, na tentativa de se isentar da responsabilidade, por exemplo.

Por todos esses motivos, o relato do narrador de MPLL é comprometido e comprometedor, pois, ao expor apenas sua perspectiva, pretende conquistar simpatizantes para sua causa, mas, em contrapartida, gerar questionamentos em relação à exatidão de suas afirmações. Enfim, o narrador autodiegético de MPLL, alcança seu objetivo maior: o de convencer seu narratário de que suas travessuras de menino precisam de um olhar mais simpático do que aqueles que Zezé recebeu pela maioria de sua família, pois, afinal, as pessoas mais importantes para ele (Glória, Manuel Valadares, Tio Edmundo e o irmãozinho Luís), segundo seus próprios discursos, apoiavam-no e acreditavam que existia bondade no menino “com o diabo no corpo”.



## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECHARA, E. *Moderna Gramática Portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009

CANDIDO, A. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 1972.

CERDAS, E. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na Antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

CRUZ, J. L. S. *O meu pé de laranja lima: do broto ao fruto a recepção da obra de José Mauro de Vasconcelos por diferentes gerações*. 2007. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Maringá, 2007. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/jlscruz.pdf> Acesso em: 24 mar. 2016.

FAEDRICH, A. *O Conceito de Autoficção: Demarcações a partir da Literatura Brasileira Contemporânea*. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015

FERNANDES, R. C. *O Narrador do Romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FUMAGALLI, R. C. D. V. *Do livro ao filme: A constituição do sujeito discursivo em O Meu Pé De Laranja Lima*. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Campus de Frederico Westphalen, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Frederico Westphalen, 2015. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/pos/dissertacao/dis-84.pdf> Acesso em: 15 jun. 2016.

MUSEU DE BANGU. GRÊMIO LITERÁRIO JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS. *A biografia de José Mauro de Vasconcelos*. Disponível em: <http://www.bangu.org.br/?p=44> Acesso em 25/10/2016

NUNES, B. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PAIO, H. M. A. *Recordar, escrever e ler a infância: Análise comparativa de O meu pé de laranja lima, de José Mauro de Vasconcelos, e Bom dia camaradas, de Ondjaki*. 2011. 70 f. Dissertação (Mestrado em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, Lisboa, 2011. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/7274> Acesso em: jul. 2016

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988

VASCONCELOS, J. M. *O Meu Pé de Laranja Lima*. São Paulo: Edições Melhoramentos. 4ª edição, 1970.