

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS - PPGEL

ISAURA MARIA DE CARVALHO MONTEIRO

INDÍCIOS DE AUTORIA EM NARRATIVAS DE ESTUDANTES
DE ENSINO MÉDIO

VITÓRIA
2009

ISAURA MARIA DE CARVALHO MONTEIRO

**INDÍCIOS DE AUTORIA EM NARRATIVAS DE ESTUDANTES
DE ENSINO MÉDIO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Lingüísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Lingüística, na área de concentração em Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon

VITÓRIA

2009

ISAURA MARIA DE CARVALHO MONTEIRO

**INDÍCIOS DE AUTORIA EM NARRATIVAS DE ESTUDANTES
DE ENSINO MÉDIO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Lingüísticos do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Lingüística, na área de concentração em Estudos sobre Texto e Discurso.

Aprovada em 23 de março de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr^a Lillian de Paula Filgueiras
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Valdemir Miotello
Universidade Federal de São Carlos

A meu pai, primeiro a me apontar os livros.

À tia Meméia, que me mostrou o caminho das letras.

(in memoriam)

A Geraldo, incentivador maior.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luciano, orientador coerente e pontual.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Senso* em Estudos Lingüísticos, por terem contribuído para o meu aperfeiçoamento científico.

Aos colegas Alzira, André, Maria Angélica, Silvana e Tatiana, pelos laços de amizade criados.

Aos ex-alunos Daniel, Reinaldo, Rodrigo, Thiago e Vicente, pela produção textual, objeto da minha pesquisa.

À minha família, que sempre acreditou em mim.

A Deus, pelo dom da vida.

RESUMO

Esta dissertação analisa cinco narrativas produzidas por estudantes de Ensino Médio, mobilizando conceitos para uma análise discursiva cujo tema aborda aspectos sobre o problema do autor e da autoria. A escolha do *corpus* reflete o interesse pela escrita autoral, aquela que apresenta traços singulares. A escrita dos alunos-autores, apesar de terem sido produzidas através de uma instituição escola, revela características de um texto literário. Partindo de uma proposta geral, faz-se uma discussão sobre alteridade, refletindo com Amorim (2004), Bakhtin (1976), Benveniste (1995) e Authier-Revuz (2004). A seguir, discute-se o problema do autor – no presente e no passado -, como também as idéias de Barthes (1984), Foucault (1997, 2001, 2006) e Bakhtin (1976, 1981, 1995, 1998, 2003) sobre a questão, que se mostra sob múltiplos aspectos. Na ampla reflexão sobre autoria, destaca-se Bakhtin como o encaminhador teórico do estudo. A análise bakhtiniana das narrativas faz-se através da metodologia indiciária (GINZBURG, 1989), procedimento qualitativo, que se considera adequado para a proposta de análise. Discute-se também os modos de organização do discurso com Charaudeau (2008), assim como a composição dos enunciados como forma arquitetônica (BAKHTIN, 1998). Através dos conceitos bakhtinianos de autoria, gêneros e estilo, analisa-se nos textos primeiramente a composição do tema, sua valoração e significação no contexto narrativo (BAKHTIN, 1976, 1995, 1998), para depois discutir a questão do autor e da alteridade na arquitetura da criação (BAKHTIN, 1981, 1993, 1998, 2003). Pergunta-se, então, se traços de autoria puderam ser detectados nas narrativas dos alunos. Pelas análises realizadas, fundamentadas nos conceitos bakhtinianos de criação estética, permite-se afirmar que o trabalho de autoria se fez presente na produção dos alunos.

Palavras-chave: aluno-autor; autoria; Bakhtin; metodologia indiciária; narrativa;

ABSTRACT

This dissertation analyses five narratives written by high-school students. The analysis applies concepts of discursive analysis; the theme involves aspects about the author and authorship. The choice of the *corpus* reflects an interest on “the writing of an author”, the one that presents peculiar traces. The writings of those “student authors”, in spite of having been produced in an institution – a school -, reveal characteristics of a literary text. The study begins with a general proposal to discuss alterity, reflecting on Amorim (2004), Bakhtin (1976), Benveniste (1995) and Authier-Revuz (2004). Then, the problem concerning the author – in the present and in the past – as well as Barthes’ (1984), Foucault’s (1997, 2001, 2006) and Bakhtin’s (1976, 1981, 1995, 1998, 2003) ideas are discussed. The theme reveals various aspects. Authorship is widely discussed, and Bakhtin is pointed out as the theoretic conductor of the study. The bakhtinian analysis relies on the “indiciary methodology” (GINZBURG, 1989), a qualitative procedure which is considered adequate for the proposed analysis. The ways discourse is organized (CHARAUDEAU, 2008), as well as the composition of enunciations as architectonic (BAKHTIN, 1998) are also discussed. The texts are analysed through bakhtinian concepts in connection with authorship, genders and style: at first, the composition of the theme, its valuation and signification in the narrative context (BAKHTIN, 1976, 1995, 1998) are discussed. Then, it’s the turn of alterity and authorship. Thus, the question is: Were traces of authorship detected inside the students’ narratives? Through the analysis based on bakhtinian concepts of esthetic creation, it is possible to affirm that the “work of authorship” has been shown throughout the students’ written production.

Key-words: student-author; authorship; Bakhtin; indiciary methodology; narrative.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O PESQUISADOR E A QUESTÃO DA ALTERIDADE	15
2.1	ALTERIDADE E ANTIGOS CONCEITOS.....	16
2.2	ALTERIDADE EM BAKHTIN.....	16
2.3	ALTERIDADE EM BENVENISTE.....	18
2.4	ALTERIDADE EM JACQUELINE AUTHIER REVUZ.....	20
3	AUTORIA	24
3.1	SÉCULO XXI: UMA SURPREENDENTE FACETA DA FIGURA DO AUTOR	25
3.2	ALGUNS PROCESSOS DE AUTORIA NO PASSADO.....	28
3.3	ROLAND BARTHES E A MORTE DO AUTOR.....	32
3.4	O AUTOR DELINEADO POR MICHEL FOUCAULT.....	34
3.4.1	Refletindo sobre conceitos foucaultianos	36
3.5	BAKHTIN E A QUESTÃO DA AUTORIA.....	39
3.5.1	Autoria nos gêneros	40
3.5.1.1	Gêneros e estilo	45
3.5.1.2	Gêneros e cronotopia	47
3.5.1.2.1	O cronotopo e o trabalho de pesquisa	49
3.5.2	O autor-criador	51
3.5.2.1	O autor e o estilo	53
4	O PARADIGMA INDICIÁRIO	56
4.1	CARACTERÍSTICAS.....	56
4.2	PERCURSOS DO PARADIGMA INDICIÁRIO.....	57
4.3	RAÍZES DO PARADIGMA INDICIÁRIO.....	58
4.4	O PARADIGMA INDICIÁRIO E SUA CIENTIFICIDADE.....	59
5	INDÍCIOS DE AUTORIA EM CINCO NARRATIVAS DE ESTUDANTES	63
5.1	DOIS LIVROS EM QUESTÃO: VILAREJO E OUTRAS HISTÓRIAS E	

	O FRUTO DO EUCALIPTO E OUTRAS HISTÓRIAS.....	64
5.1.1	Outro livro em questão: Noite na taverna.....	66
5.2	O TEXTO E SUA ORGANIZAÇÃO.....	69
5.3	CONSIDERAÇÕES PRÉ-ANÁLISE.....	72
5.4	AS CINCO NARRATIVAS.....	73
5.4.1	Primeira narrativa: Desencontros.....	74
5.4.2	Segunda narrativa: Um monte atrás do monte.....	74
5.4.3	Terceira narrativa: O fruto do eucalipto.....	75
5.4.4	Quarta narrativa: O rio amaldiçoado.....	76
5.4.5	Quinta narrativa: Tormento.....	76
5.5	RASTREANDO AS NARRATIVAS.....	77
5.5.1	Particularidades temático-composicionais.....	77
5.5.1.1	Considerações.....	84
5.5.2	Em busca do autor.....	86
5.5.2.1	O autor próximo ao herói.....	90
5.5.2.1.1	Considerações.....	95
5.5.2.2	O autor e o cronotopo do mundo representado.....	96
5.5.2.2.1	Considerações.....	98
5.5.2.3	O carácter como interação personagem-autor.....	99
5.5.2.3.1	Considerações.....	101
5.5.2.4	O autor-criador e a pluridiscursividade ou posição verbo-axiológica.....	101
5.5.2.4.1	Considerações.....	110
6	CONSIDERAÇÕES DE (IN)ACABAMENTO.....	111
7	REFERÊNCIAS.....	114
	ANEXOS.....	118

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente viáveis não coincidem.

Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

Mikhail Bakhtin

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho mobiliza conceitos para uma análise de discurso com o objetivo de discutir indícios de autoria em narrativas de estudantes. O tema proposto permite pensar na complexidade dos efeitos que as Teorias do Discurso têm gerado não só entre lingüistas, como também entre filósofos, sociólogos, antropólogos, historiadores e outros pesquisadores de diferentes áreas interessados em analisar discurso.

O interesse pelo tema **autoria** nesse quase final de primeira década do século XXI encontra diferentes horizontes para estabelecer relações. As exigências do mercado, por exemplo, contemplam muitas vezes uma hipervalorização nos traços de autoria quando faz uma exibição constante do nome do autor ou responsável por determinado texto. Conforme aponta Alves (2005, p.39), é bastante comum nos dias de hoje textos que costumavam circular anonimamente, como piadas e receitas, “serem publicados com o nome de autor”. Percebe-se que esse nome de autor não resulta de algum trabalho com a escrita, mas na maioria das vezes resulta de seu *status* social em outras áreas profissionais: são **famosos** escrevendo como **autores assinados**.

Em outras circunstâncias, encontram-se livros escritos a várias mãos. Na própria área de **estudo do discurso** é possível apontar um livro escrito a seis mãos, publicado recentemente (2007) - **Transgressões convergentes: Vigotski, Bakhtin, Bateson**. Ao adotar tal atitude empreendedora de autoria, os próprios autores explicam a respeito de sua produção coletiva na introdução do livro:

[...] os artigos que compõem esta coletânea têm diferentes origens: cada um deles com sua história de produção, com sua história de retomada, com sua história de reescrita. Isso explica o fato de assinarmos os três o conjunto de todos os textos, ainda que suas primeiras versões, ou suas versões quase finais, resultem do trabalho individual de um de nós. Sabemos os três que este trabalho individual não teria os matizes que tem, não mostraria o que mostra, não diria o que diz se não houvesse as discussões que precederam ou sucederam sua origem [...] (BENITES, FICHTNER & GERALDI, 2007, p.8).

As situações mostradas são apenas duas em um universo múltiplo de acontecimentos sobre o tema autoria. Considera-se a diversidade de situações como um aspecto relevante na justificativa da escolha por tal temática.

Delineado o interesse, cabe ao pesquisador pensar em dois extremos, por mais estranho que pareça: o **conhecimento** e o **desconhecimento**; é preciso um certo saber acerca do que se procura (condição *sine qua nom* da pesquisa) para que o aspecto desconhecido possa ser construído. O importante para o pesquisador é clarificar o que procura, reconhecer que pode existir um insuspeitado e não se eximir de uma “assinatura autoral”, como diz Sobral (2005, p. 115):

[...] do equilíbrio entre a especificidade e a generalidade com que trata o fenômeno na construção do objeto, e entre sua inscrição autoral – mais próxima do objeto – e as bases teóricas de que parte – que tendem à generalidade, *et por cause* – depende a coerência da pesquisa.

Outro passo a seguir, a responsabilidade na escolha do *corpus* (“o *corpus* fala, diz Beth Brait”), torna-se uma tarefa bastante complexa. No caso desta pesquisa, buscou-se um objeto que permitisse levar adiante uma análise sobre a questão autor/autoria. A escolha por uma produção realizada em uma instituição escola deve-se a uma peculiaridade: as narrativas dos alunos possuem características composicionais de um texto literário. Partindo-se desse aspecto, construiu-se um referencial teórico que possibilitasse aclarar questões que dizem respeito à escrita literária especialmente no que concerne à problemática da autoria. Apóia-se, então, na opinião de Fiorin (2002, Prefácio), que reflete sobre o entrecruzamento de dois pontos de estudo: literatura e linguagem:

De um lado, um literato não pode voltar as costas para os estudos lingüísticos, porque a literatura é um fato da linguagem; de outro não pode o lingüista ignorar a literatura, porque ela é a arte que se expressa pela palavra: é ela que trabalha a língua em todas suas possibilidades e nela condensam-se as maneiras de ver, de pensar e de sentir de uma dada formação social numa determinada época.

Além desse aspecto, a própria natureza do *corpus* – narrativas produzidas por alunos – já defende *a priori* uma hipótese de que os conceitos de autoria, estilo e

criação estética podem ser discutidos e analisados em textos que não fazem parte de obras literárias.

Apresenta-se agora uma distribuição da pesquisa em seus capítulos, nos quais também se pontuará os referenciais teórico e metodológico. Sendo essa a primeira parte introdutória, a segunda parte é dedicada à discussão da alteridade. Inicia-se pela questão da alteridade na própria pesquisa, adotando-se as reflexões de Amorim (2004). A seguir, a alteridade é discutida em quatro momentos: o primeiro aborda antigos conceitos, o segundo, reflexões de Bakhtin (1976)¹, o terceiro, conceitos de Benveniste (1995) e por fim discute-se a posição de Authier-Revuz (2004).

Na terceira parte, buscam-se elementos para uma reflexão ampla sobre autoria. É uma parte bastante diversificada, na qual procura-se não só traçar caminhos do autor na história – com aspectos do presente e do passado, mas também se discute o pensamento de Barthes (1984), Foucault (1997, 2001, 2006) e Bakhtin (1976, 1981, 1995, 1998, 2003) sobre a questão do autor. Procura-se dar à **Bakhtin** uma atenção especial, pois é nesta parte da pesquisa que o autor russo começa a se destacar como **o grande encaminhador teórico**.

Na quarta parte, dedica-se à apresentação e discussão do método de procedimento das análises. Utiliza-se o Paradigma Indiciário, modelo epistemológico desenvolvido por Carlo Ginzburg (1989), voltado para uma análise qualitativa. Considera-se que esse modelo atende ao tipo de análise que se pretende fazer.

Finalmente, a parte cinco é dedicada ao rastreamento dos indícios de autoria nas narrativas dos alunos. A primeira atitude é a de situar a produção das narrativas em um contexto. Para isso, buscam-se vozes que não ecoam anônimas, mas que transpiram na produção dos alunos. Discute-se, então, a presença de duas obras literárias – **Vilarejo e outras histórias** (NUNES, 2003) e **Noite na taverna** (AZEVEDO, 2004), pontuando a idéia do **discurso inconcluso** bakhtiniano, que é

¹ Acredita-se ser de muita relevância a época em que foram escritos e/ou publicados pela primeira vez algumas obras e textos produzidos pelos autores referenciados. Por essa razão, indica-se, entre colchetes, o ano correspondente à escrita original ou à primeira publicação quando houver necessidade. Quando a época da produção original tornar-se imprescindível, a data será colocada no próprio contexto da dissertação.

aquele que se movimenta através de outros discursos, realizando uma atitude dialógica em direção ao sentido; pontuam-se também os conceitos de exotopia e interação verbal (BAKHTIN, 1995, 1998, 2003).

Como segunda atitude de encaminhamento das análises, discute-se em Charaudeau (2008) os modos de organização do discurso e a essa discussão acrescenta-se a de Bakhtin (1998) sobre a composição dos enunciados como forma arquitetônica.

As considerações pré-análise, que antecedem uma mostragem resumida das cinco narrativas, revelam que, apesar de não ter desenvolvido nenhum modelo de análise, Bakhtin desenvolve em seus pressupostos teóricos procedimentos relevantes para a concretização de um estudo analítico.

O trabalho de rastreamento das narrativas divide-se em dois momentos: na primeira parte da análise são discutidas as particularidades composicionais da temática, da significação e da valoração nas narrativas (BAKHTIN, 1976, 1995, 1998); na segunda parte da análise discute-se a questão do autor e da alteridade, valorizando uma arquitetônica (BAKHTIN, 1981, 1993, 1998, 2003).

Para finalizar essa introdução, faz-se necessário ressaltar que o presente trabalho de pesquisa pretende também mostrar um direcionamento: adotar uma reflexão teórica na prática de uma análise de discurso, articulando as noções de autoria e de gêneros de discurso.

2 O PESQUISADOR E A QUESTÃO DA ALTERIDADE

É instaurador de discursividade² todo aquele cuja obra permite que outros pensem algo diferente dele.

Marília Amorim

O encontro com o texto de Marília Amorim (2004) possibilitou o encaminhamento do início da escrita dos capítulos neste trabalho de pesquisa. Pensar em Bakhtin como um “fundador de discursividade”, expresso originalmente em Foucault [1969], (2001, p.280) é poder desenvolver a oportunidade de mostrá-lo como um incentivador de produção de novas idéias. Com isso, não se corre o risco de pretender organizar a verdade em seus conceitos. Ao contrário, o presente trabalho constrói-se a partir de uma leitura interessada de alguns escritos na vasta obra bakhtiniana, procurando encontrar diferentes aspectos em seu pensamento. Dessa forma, tornar-se-á possível, após expor suas idéias, realizar uma análise que pretende identificar e mostrar **indícios de autoria**, análise essa voltada para o objeto de pesquisa – a produção discursiva do livro “O fruto do eucalipto e outras histórias”, na tentativa de verificar **o autor** na totalidade da referida obra.

Partindo da proposta apontada, faz-se importante ressaltar os diversos **autores** aí implicados: o autor-pesquisador e seu objeto, o(s) autor(es) buscado(s) como suporte teórico e os autores-alunos produtores do *corpus* a ser analisado. Essa problemática inclui, indubitavelmente, a questão da alteridade, que se apresenta como questão importante em torno da produção de conhecimentos.

Porém, partir de um conceito de alteridade demandaria uma pesquisa conceitual que fugiria ao propósito específico deste estudo; então, parte-se de um princípio geral, adotando-se uma noção sincrética de alteridade, incluindo aí também os conceitos bakhtinianos. Por essas noções, é possível logo pensar no **outro** como interlocutor do pesquisador. É nesse sentido que se pode referir ao trabalho do pesquisador como tentativa de compreensão e de diálogo. Contudo, haverá sempre um desconhecido, pois se trata de uma pesquisa em Ciências Humanas:

² Amorim apropria-se declaradamente em seu texto da noção de autor proposta por Michel Foucault [1969] – **O que é um autor?**

[...] o outro, justamente por ser o outro, independentemente das intenções (conscientes ou não) do pesquisador ou da instituição científica, impõe seu caráter de desconhecido e imprevisível. (AMORIM, 2004, p.30).

Buscando especificar a escrita desta pesquisa, traduzem-se algumas reflexões sobre alteridade e a busca da compreensão desse **outro**.

2.1 Alteridade e antigos conceitos

Amorim (2004, p. 51-57) diz que, segundo Vernant³, é possível perceber na Antiga Grécia três figuras que marcam a experiência dos gregos com o **outro**: as três divindades mascaradas – Górgona, Dionísio e Ártemis. O monstruoso Górgona traduz o insólito e o estranho; ele transforma e congela o ser vivo – é o “Outro absoluto”. O Dionísio é a alteridade próxima, que “nos ensina e nos impõe o tornar-se outro, diferente daquilo que somos normalmente”. Ártemis foge à divindade familiar, é de origem bárbara, “representa a capacidade implícita em uma cultura de integrar aquilo que lhe é estrangeiro”.

Essas figuras apontadas por Amorim (2004) no texto de Vernant tentam identificar a alteridade presente em um trabalho de pesquisa. Ártemis “seria a alteridade que se consegue elaborar, representar, traduzir”. Dionísio “corresponderia à alteridade que não se dá como resultado de um trabalho teórico-conceitual, mas através da experiência interior vivida na situação de pesquisa”. Finalmente, sobre a figura de Górgona poder-se-ia explicitar que a alteridade produziria um “efeito lacunar sob a forma do silêncio ou da ausência”.

2.2 Alteridade em Bakhtin

É possível perceber que, ao tentar buscar sentidos de alteridade em época distante, chega-se a uma problemática sobre a escrita da pesquisa em Ciências Humanas

³ VERNANT, J-P., *La mort dans les yeux – Figures de l'Autre dans la Grèce Antienne*, Paris, Hachette, 1985. (informação obtida em AMORIM, 2004, p.51, nota de rodapé).

hoje: onde colocar esse sujeito-pesquisador, prestes a emergir de uma relação de alteridade fundamental na diferença de lugar na construção do saber?

Parece perfeitamente apropriado valer-se de Bakhtin e de seus conceitos de exotopia e de dialogismo (que serão mais detalhadamente discutidos adiante) para tentar refletir sobre a afirmação: nenhuma voz fala sozinha e só é possível imaginar-se por inteiro sob o olhar do outro; a palavra do pesquisador estará irremediavelmente influenciada pelo olhar do outro, pois a natureza da linguagem é dupla. Portanto, é nesse lugar exotópico que a busca do encontro desse **eu** com um **tu** acontecerá.

A proposta de Bakhtin (1998) sobre o discurso constitui-se em uma relação de alteridade. Ao compor-se uma esfera do **já-dito**, o discurso pode determinar imediatamente uma resposta – o que ainda **não-foi-dito**; toda essa composição permeia o universo do interdiscurso:

[...] qualquer discurso da prosa extra-artística – de costumes, retórica, da ciência, - não pode deixar de se orientar para o “já-dito”, para o “conhecido”, “para a opinião pública”, etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio de todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica para o discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, [1975], 1998, p.88).

Também o enfoque discutido por Bakhtin (1981) no processo polifônico presente na obra de Dostoiévski, deixa entrever que a presença de vozes no texto é uma instância dialógico-discursiva:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski [...] é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade [...]. (BAKHTIN,[1972], 1981, p.2, grifo do autor).

Os termos **plenivalente** e **eqüipolente** usados por Bakhtin indicam que na polifonia as palavras advindas de diferentes vozes mantêm uma relação absoluta de igualdade com os participantes do grande diálogo, entretanto, essa participação com outras vozes em pé de igualdade permite que elas não se objetifiquem, não perdendo, assim, o seu **ser** enquanto vozes e consciências autônomas. Assim, “o que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico” (BEZERRA, 2005, p. 194).

O texto-pesquisa **enquanto polifônico** vai permitir a presença do **outro** no interior do seu próprio discurso: são as vozes dos outros que se misturam com a voz do sujeito-autor da pesquisa. Importante destacar que a natureza dessas vozes não se caracteriza nem como individual nem como psicológica: pode-se afirmar, com Bakhtin, que elas são de natureza social. A estabilização dessas vozes em forma discursiva determinando uma relação de alteridade pode ser definida pelo gênero escolhido – no presente momento, a discussão se faz quanto ao gênero-pesquisa; ainda que Bakhtin fale da polifonia no romance, a problemática da alteridade no texto científico também está em cena.

Porém, não só Bakhtin trabalhou com o problema da alteridade no texto. Apontar-se-á, a seguir, como os lingüistas Benveniste e Jacqueline Authier-Revuz propuseram seus estudos ao abordarem também esse aspecto.

2.3 Alteridade em Benveniste

Segundo Benveniste, as relações de alteridade são estabelecidas por um conjunto de três pessoas: **eu**, **tu**, **ele**. Em seu texto “da subjetividade na linguagem” [1958], (1995, p.288), o próprio autor responde ao seu questionamento: “A que então se refere o **eu**? A algo de muito singular, que é exclusivamente lingüístico: **eu** se refere ao ato do discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor”. Mostra,então, o **tu** em uma relação com um **eu**, possível somente por experimento de contraste:

[...] eu não emprego **eu** a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um **tu**. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da **pessoa**, pois implica em reciprocidade – que eu me torne **tu** na alocação – daquele que por sua vez designa por **eu** (BENVENISTE, 1995, p.286, grifo do autor).

Sobre a terceira pessoa (**ele**), Benveniste, no mesmo texto já indicado, diz:

[...] a ‘terceira pessoa’ é a forma do paradigma verbal (ou pronominal) que **não** remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação. Entretanto existe e só se caracteriza por oposição à pessoa **eu** do locutor que, enunciando-a, a situa como ‘não-pessoa’. Esse é o seu *status*. A forma **ele...** tira o seu valor do fato de que faz necessariamente parte de um discurso enunciado por ‘eu’ (BENVENISTE, 1995, p.292, grifo do autor).

No texto de 1970, “o aparelho formal da enunciação”, Benveniste distingue as formas e os usos lingüísticos, tentando organizar fronteiras entre língua e fala. Propõe um mecanismo de referenciação único: o sujeito e sua enunciação. Ainda que mencione a relação **eu/tu** e fale do **ele**, parece possível dizer que a língua está relacionada, no seu todo, ao **eu**.

Voltando à proposta de situar os diversos sujeitos no gênero- pesquisa, a análise do estatuto da enunciação de Benveniste envolvendo as três pessoas tem a sua importância. Seguindo seu pensamento, **eu** e **tu** mostram-se pessoas únicas, o que torna impossível sua pluralização. Quem poderia ser pluralizado, no caso, seria a terceira pessoa, por não estar em posição ativa – a **não-pessoa**. O plural **nós** provocaria apenas um efeito de generalização e indefinição e o **vós** expressaria indício de formalidade e cerimônia. Dessa forma, a focalização de Benveniste colocaria as diferentes pessoas em papéis ora de polidez, ora de indefinição ou de singularidade.

Segundo Amorim (2004, p.101), a partir das situações de discurso e relato no texto, poder-se-ia fazer a seguinte formulação baseada em Benveniste: “discurso objetivo é aquele cujo imperativo enunciativo é – ‘Que fale o objeto!’ – e o discurso subjetivo é aquele cujo imperativo enunciativo é – ‘Que fale o sujeito!’”. Ainda segundo Amorim (2004), como o texto de pesquisa apresenta, na maioria das vezes, uma

forma híbrida de enunciação (possui tanto formas de relato quanto de discurso), o **eu** de uma experiência singular⁴ e o **nós** da teoria universalizante podem coabitar.

No plano da enunciação científica a locução presente sob a forma de **nós** (ou de um **se**, ou até mesmo um **eu**), apresenta-se para fora da esfera pessoal do discurso - um sujeito em vias de **desubjetivação**, “desubjetivação ou despersonalização que não se realiza nunca inteiramente, mas que coloca a não-pessoa como lugar para onde tende a enunciação” (AMORIM, 2004, p.104).

Benveniste (1995), ao afirmar que “é na linguagem que o homem se constitui como sujeito”, abre um espaço não existente na lingüística formal, passando a considerar “a presença dos responsáveis pelo ato de linguagem, suas identidades, seus estatutos e seus papéis” (CAVALHEIRO, 2004, p.114). Somando-se as considerações apontadas até então sobre os diferentes sujeitos, é possível refletir que as formas de expressar subjetividade podem até perder seus contornos e não se mostrarem definidas, porém, é exatamente nesse ponto que as relações de alteridade se modificam, adquirem relevância e podem se tornar um eixo da produção do saber.

Pretende-se mostrar agora como os trabalhos de Authier-Revuz centram sua preocupação na tentativa de representar o campo heterogêneo da enunciação.

2.4 Alteridade em Jacqueline Authier-Revuz

A presença de Revuz neste trabalho deve-se ao fato de que, assim como Bakhtin e Benveniste, a lingüista apresenta a alteridade como uma parte integrante do seu estudo, especialmente no período 1980-1982 ao apresentar a **heterogeneidade mostrada** e a **heterogeneidade constitutiva**.

⁴ Amorim (2004, p.101) refere-se à experiência singular de campo a ser analisada em capítulo posterior. No presente trabalho, é pertinente considerar como sendo uma singularidade a escolha das cinco narrativas dos alunos como objeto de análise.

O conceito de **heterogeneidade** construído por Revuz tem, segundo Brait (2001), dois aspectos fundamentais. Primeiramente, Revuz insiste em posicionar-se como lingüista, tentando explicitar com isso uma postura que tem conseqüências teóricas, descritivas e interpretativas. O segundo aspecto, associado ao primeiro, caracteriza-se no uso feito por Revuz de “exteriores teóricos”. O “fio do discurso” denominado por Revuz caracteriza-se pelo enunciado do ato de enunciação, contudo, “esse recorte lingüístico muito preciso não impede, pela originalidade teórica e descritiva, que as relações sujeito, linguagem e discurso sejam aí surpreendidas e interpretadas com rigor e método” (BRAIT, 2001, p.9).

As formas lingüisticamente descritíveis de **heterogeneidade mostrada** – discurso direto, discurso indireto, aspas, glosas – inscrevem **o outro** na linearidade:

É o outro do discurso relatado: as formas sintáticas do discurso indireto e do discurso direto designam, de maneira unívoca, no plano da frase um outro ato de enunciação. No discurso indireto, o locutor se comporta como tradutor: fazendo uso de suas próprias palavras, ele remete a um outro como fonte do ‘sentido’ dos propósitos que ele relata. No discurso direto, são as próprias palavras do outro que ocupam o tempo – ou o espaço – claramente recortado da citação na frase; o locutor se apresenta como simples ‘porta-voz’. Sob essas duas diferentes modalidades, o locutor **dá lugar** explicitamente ao discurso de um outro em seu próprio discurso (REVUZ, 2004, p.12, grifo do autor).

Neste aspecto, ao tratar de formas de presença do **outro** no discurso, a recorrência necessária à relação sentido-ideologia é feita, segundo aponta Brait (2001), a partir de Bakhtin, especialmente no trabalho de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, terceira parte intitulada “Para uma história das formas da enunciação nas construções sintáticas – Tentativa da aplicação do método sociológico aos problemas sintáticos”, capítulos que tratam e mostram a questão do método e as formas do discurso relatado, esclarecendo que o Círculo observava os fenômenos lingüísticos também em sua dimensão sintática e não apenas pelo viés da literatura.

Importante ressaltar também o sentido autonímico em sua obra. Ao mesmo tempo que Revuz indica o caráter homogêneo de toda enunciação na **heterogeneidade mostrada**, ela também o nega “preservando assim o *fantasma da coincidência do*

um, necessário para que um discurso possa ser produzido” (FLORES & TEIXEIRA, 2001, p.83, grifo do autor). Dessa maneira, Revuz divide a enunciação em dois territórios: o do emprego *standard* das palavras – a **coincidência**, e o da inquietude – a **não- coincidência**.

A partir dessas considerações sobre a enunciação e não mais da língua fechada em si mesma Revuz abandona o âmbito homogêneo – onde a descrição é da ordem do **um**, para entrar no domínio do **não-um**, em que vai apontar uma **heterogeneidade constitutiva**.

A **heterogeneidade constitutiva** está ligada à recorrência de Revuz a exteriores teóricos, teorias que a autora se apropria para construir seu constituinte teórico-descriptivo lingüístico - ao considerar a **heterogeneidade constitutiva** Revuz busca apoio no dialogismo bakhtiniano e nas leituras de Freud através de Lacan⁵:

É nesta perspectiva, lingüística, que eu procuro o apoio e a ancoragem de duas abordagens não-lingüísticas da heterogeneidade constitutiva da fala e do discurso: o dialogismo do círculo de Bakhtin e a psicanálise (através da leitura de Freud, marcada por Lacan). Os trabalhos de Bakhtin estão fundamentalmente inscritos no campo semiótico e literário; a psicanálise tem por objeto o inconsciente. A linguagem, a língua, o discurso, o sujeito falante não são – ou pra Bakhtin só são parcialmente – seu objeto, mas um material essencial à apreensão de seu próprio objeto. Sem se perder ali ou ali se diluir, permanecendo em **seu** terreno, parece-me que a lingüística deve levar em conta, efetivamente, esses pontos de vista exteriores e os deslocamentos que eles operam em seu próprio campo. (REVUZ, 2004, p. 22, grifo do autor).

Nesse ponto, volta-se a pensar no texto-pesquisa. Essa alteridade mostrada por Revuz, que vai operar de modo não transparente, em que a palavra não funciona sozinha, evidencia o território do desconhecido ao pesquisar o **outro**, território esse que atravessa o **dizer** na produção do sentido na escrita do texto.

Conseqüentemente, reflete-se sobre essa mudança entre a concepção humanista-cartesiana de língua e sujeito - enquanto espaço de homogeneidade e transparência - para a concepção invadida pelas noções de alteridade, dialogismo e opacidade que foram mostradas neste trabalho – ainda que suscintamente – através de

⁵ As características de alteridade enquanto determinação do inconsciente segundo Lacan não serão discutidas neste trabalho; elas não devem ser confundidas com a alteridade concebida por Bakhtin.

estudos de Bakhtin, Benveniste e Revuz. Pergunta-se, então: como analisar os sujeitos e suas produções discursivas na busca dessa identidade tão absolutamente invadida pela questão da alteridade?

3 AUTORIA

Com o que sonha nossa vã autoria?⁶
 Maria do Rosário Gregolin

Pela discussão realizada no capítulo anterior, é possível refletir que pesquisar sobre o **sujeito**, sobre **autor/autoria**, sobre o papel do **outro** buscando conceitos e definições a esse respeito é caminhar em vários domínios do conhecimento – literatura, lingüística, psicologia, sociologia, entre outros; a forma de pensar a construção do saber sempre vai interferir na forma de entender o **autor** e os processos de **autoria**. Essa complexidade em relação ao tema encaminha uma observação: são muitas as interseções entre a noção de autor e a noção de autoria; opta-se, então, por não separar as duas noções com rigidez, concordando com Alves Filho (2005, p.67) ao dizer que as noções de autor e autoria são **co-irmãs**:

[...] a noção de autor refere-se à **instância humana ou institucional** a quem se atribui a macro-responsabilidade por um texto ou uma obra, e cuja contraparte verbal é um nome próprio (ou uma assinatura). Já o termo autoria refere o **processo** de atribuição, responsabilização e enunciação de um texto ou uma obra, de modo que mesmo ao texto que são destituídos de autores pode ser atribuída autoria. A um texto, por exemplo, que circula anonimamente, isto é, sem identificação do seu autor, pode ser suposta e atribuída uma dada autoria [...] (grifo do autor).

Outro aspecto importante a evidenciar é que procurar-se-á desenvolver na análise do *corpus* uma pontuação bakhtiniana sobre autoria, que não se identifica com algumas reflexões clássicas comumente encontradas no campo da filosofia, na literatura e em outros, ou até mesmo nos caminhos da Análise de Discurso comumente denominada francesa. Nesse sentido, serão mostradas as posições de alguns estudiosos que remetem escritos importantes sobre o tema **autor/autoria**, entre eles Barthes, Foucault e Compagnon, sempre pensando em um melhor encaminhamento para a discussão do tema proposto.

Parece imprescindível, ao ressaltar a figura do autor, traçar primeiramente linhas históricas sobre seu desenvolvimento para que se possa compreender os traços de autoria que se pretende pontuar e discutir neste trabalho. Apesar do cunho histórico

⁶ A epígrafe é parte do título de artigo que se intitula Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? (GREGOLIN, 2007. In: **Análise do discurso: as materialidades do sentido**).

de tais considerações, não será observada a ordem cronológica, pois tentar-se-á evidenciar no texto a importância das idéias em relação ao objetivo específico do estudo.

3.1 Século XXI: uma surpreendente faceta da figura do autor

Na busca de um histórico sobre os temas **autor/autoria**, percebeu-se, entre vários artigos lidos e coletados na Internet, uma configuração provocadora de novas práticas que reclamam uma nova relação com a autoria na contemporaneidade. O panorama que se apresenta na virada do século XX para o XXI em relação às novas tecnologias da comunicação apresenta relações diferentes com o autor em torno de pirataria, *software*, *copyright* e *copyleft*⁷.

Nessa nova perspectiva encontra-se o grupo italiano Wu Ming, que rompe com a noção romântica de autor, pregando uma transparência para com o leitor e opacidade para com a mídia, pregando a linha de conduta **estar presente e não aparecer**:

A aproximação de Wu Ming à produção cultural implica a irrisão contínua de todo o preconceito ideal e romântico de gênio, a inspiração individual e outras merdas [sic] do gênero. Wu Ming põe em causa a lógica do copyright. Não acreditamos na propriedade privada das idéias [...] (www.wumingfoundation.com, trecho do manifesto captado na Internet em 20/07/2008).

A proposta do grupo (formado em janeiro de 2000) é rejeitar a tão comentada **celebridade** do autor, viabilizando, com esse intuito, trabalhos escritos em grupo e/ou *solo*, com direito até a “Declaração dos direitos e deveres dos narradores”:

É narrador (ou narradora) quem conta histórias e reelabora mitos, conjunto de referências simbólicas ou partilhadas – ou de alguma forma conhecidas e, quando for caso disso, questionadas, por uma comunidade [...] o narrador

⁷ Na década de 70, os códigos-fontes eram partilhados pelos programadores; com a ampliação do mercado de informática, o software adquire valor comercial e passa a ser vendido, buscando amparo jurídico através de direitos autorais (copyright); na década de 80, o Movimento de Software Livre propõe uma licença alternativa ao copyright, polemizando as práticas discursivas que representam o autor moderno: entra, então, em circulação o termo copyleft, oferecendo a possibilidade de colocar programas em domínio público. (Rastros – Revista do núcleo de estudos de comunicação, Ano VIII, n.8, p. 72-81, outubro/2007, captado na Internet em 20/07/2008).

desempenha – ou deveria desempenhar - uma função social comparável à do **griot**⁸ nas aldeias africanas, do **bardo**⁹ na cultura celta, do **aedo**¹⁰ no mundo clássico grego. [...] o narrador tem o dever de não se considerar superior aos seus semelhantes. É ilegítima qualquer concessão à imagem idealística e romântica do narrador como criatura pressupostamente mais 'sensível', em contato com dimensões do ser mais elevadas, também quando escreve sobre absolutas banalidades cotidianas [...] (http://www.wumingfoundation.com/italiano/wm_direitos.html, captado em 22/07/2008, grifo nosso).

Incrível observar que um grupo, de certa forma irreverente e irônico, nascido no início do século XXI, polemiza a figura do autor indo buscar divisas na literatura antiga compondo explicações para o desempenho desse então **autor-narrador** contemporâneo. A força dessa produção autoral que põe em crise a própria figura do autor como pessoa individual e, como consequência, da propriedade literária enquanto tal é mais explicitada em entrevista concedida à Associação Italiana de Bibliotecas (junho de 2002), quando o grupo Wu Ming explica:

Não fazemos outra coisa que não tornar explícito o implícito. Na verdade, nenhum autor inventa o escrever sozinho, e não nos referimos só ao editor ou ao *ghost writer* de turno, mas ao fato de que as idéias estão no ar e não pertencem a único indivíduo. O autor, qualquer que seja ele, é sobretudo um 'reduzidor de complexidade' e desenvolve uma função temporária, isto é, fazer uma síntese precária a partir dos fluxos de informação/imaginação que sejam transmitidos por toda sociedade e que a atravessem de um lado ao outro, sem paragens, como a das ondas eletromagnéticas. Por princípio é absurdo querer impor uma propriedade privada da cultura. Se no fundo tudo é produto da multidão, é justo que todo 'produto do engenho' esteja à sua disposição. Não existem 'gênios', logo não existem 'proprietários'. Existe sim a troca e a reutilização de idéias, ou seja, o seu melhoramento. [...] O *copyright* é agora um instrumento superado, um escomburo ideológico cuja existência castra a inventividade, limita o desenvolvimento do 'capital cognitivo', desenvolvimento esse que, hoje, requer cooperação social em rede, *brainstorming* em todos os campos. Para sermos produtivos, as idéias devem estar em livre circulação [...] no fim de contas, pouco importará saber quem compôs ou escreveu o quê. O artista será cada vez menos um Divo (o Autor) e cada vez mais um jogral, trovador, bardo, *griot*" (http://www.wumingfoundation.com/italiano/aib_portugues.html, captado em 22/07/2008).

⁸ Griot (griô) no Sudão e em parte da zona guineense, poeta, cantor e músico ambulante pertencente a uma casta especial que, além de cronista e detentor da tradição oral do grupo, freq. Exerce atribuições mágico-religiosas. Griot (1868) músico ambulante na África Negra. (HOUAISS, p. 1484, 2001).

⁹ Bardo (Lit.) entre os celtas e os gauleses, poeta ou declamador. (HOUAISS, p. 403, 2001)

¹⁰ Aedo (Hist. Lit.) na Grécia antiga, cantor que apresentava suas composições religiosas ou épicas, acompanhando-se ao som da cítara. (HOUAISS, p.95, 2001).

Por esta fala é possível observar a tentativa do grupo em estimular e permitir a difusão dos textos, e não sua restrição, bem característico do papel representado pelos já citados tipos que se incumbiam de espalharem os textos antigamente (notas 8, 9 e 10 deste trabalho). Por outro lado, a fala lembra, sem dúvida, o sentido de dialogismo e alteridade permeado na obra de Bakhtin, que pode até ser de certa forma comprovado, entre tantos pertinentes dizeres, com sua explicação sobre o sentido amplo de diálogo, em que **o livro** também ocupa espaço privilegiado:

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro de discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram nas diferentes esferas da comunicação verbal (críticas, resenhas, que exercem influência sobre os trabalhos posteriores, etc.). Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 1995, p.123).

Tenta-se, então, ao penetrar no sentido deixado nos textos citados do grupo Wu Ming e de Bakhtin, refletir sobre o tipo de **autor** a que ambos se referem: aquele que assume, na criação, uma posição refratada e refratante. A partir da primeira, o autor posiciona-se axiologicamente e, pela segunda, organiza esteticamente os momentos da vida. Essa posição de **autor-criador** será oportunamente discutida com mais profundidade.

Na tentativa de aproximar alguns sentidos na proposta do grupo Wu Ming e algumas facetas do pensamento bakhtiniano sobre a produção impressa enquanto importante enunciado verbal, remete-se ao texto “Discurso na vida e discurso na arte”. Nesse escrito, Bakhtin preocupa-se com a diferença entre a comunicação verbal estética e a fala da vida cotidiana, argumentando em favor da arte como um ato de comunicação. O texto, originalmente publicado em 1926, discorda das leis socioeconômicas que regem a oferta e a procura de um item que se torne objeto estético de criação, argumentando a favor de um lugar especial para a arte dentro do sistema total de domínio sociológico. Dessa forma, assim como o grupo Wu Ming,

Bakhtin opõe-se à dimensão econômica que monopoliza e transforma a propriedade intelectual e artística, o que pode ser confirmado no final da parte VI do texto apontado, em que faz dura crítica ao mercado do livro:

Não há nada mais perigoso do que conceber esta estrutura social sutil da criatividade verbal como análoga às especulações conscientes e cênicas do editor burguês que 'calcula as expectativas do mercado do livro' [...] mas para a poética teórica, que estuda a estrutura ideológica básica da arte, este fator externo é irrelevante [...] (BAKHTIN, 1976, p.17).

Dessa forma, percebe-se que na história existem atos de continuidade que são expressos sob diversas formas, especialmente nas artes e nas produções literárias, atos que demonstram que o que se produz e se escreve pode reaparecer como ecos do passado reformulados na contemporaneidade. Com esse pensamento, pode-se incluir o que Braudel (1993, apud FILGUEIRAS, 2002) sintetiza sobre a continuidade das civilizações:

[...] a história da civilização é uma busca dentre os dados antigos daqueles que ainda são válidos hoje. Não é uma questão de buscar tudo que se pode dizer a respeito da civilização grega ou da Idade Média na China - mas somente aquilo que dos tempos antigos ainda é relevante hoje, na Europa Ocidental ou na China moderna: tudo no qual existe um **curto-circuito entre o passado e o presente** freqüentemente atravessa a distância dos muitos séculos (BRAUDEL, 1993, p.24, apud FILGUEIRAS, 2002, p.16, grifo nosso).

Com essa citação, passa-se a um outro aspecto sobre autoria, conduzindo o tema às suas origens no passado.

3.2 Alguns processos de autoria no passado

Conforme a mitologia, Teseu, um jovem herói ateniense, sabendo que a sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual, sete rapazes e sete moças, para serem entregues ao insaciável Minotauro que se alimentava de carne humana, solicitou ser incluído entre eles. Em Creta, encontrando-se com Ariadne, a filha do rei Minos, recebeu dela um novelo que deveria desenrolar ao entrar no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, para encontrar a saída. Teseu adentrou o labirinto, matou o Minotauro e, com a ajuda do fio que desenrolara, encontrou o caminho de volta. Retornando a Atenas levou consigo a princesa (<http://www.unicamp.br/~hans/mh/fio.html>, captado em 8/1/2008).

Sem a menor preocupação com a originalidade da citação dos fios de Ariadne e o labirinto, por tantas vezes lembrados em trabalhos acadêmicos como metáfora de um fio condutor de reflexões que permitam encontrar caminhos, encruzilhadas, e por que não, saídas, repete-se a tão conhecida citação, por certo com determinado propósito. Tomando a idéia de Braudel (1993) e tentando demonstrar esse **curto-circuito entre o passado e o presente**, levando o passado adiante, pensa-se primeiro na citação enquanto escolha.

Compagnon, [1979], (2007), em seu livro **O trabalho da citação**, demonstra toda essa “prática complexa do papel” que teria tido seu início no “gesto arcaico do recortar-colar”, experiência fundamental da infância. No que se refere ao texto, a citação, comenta o autor (COMPAGNON, 2007, p. 58-60), constitui um pólo estratégico, a caneta então substituindo a tesoura e a cola, relacionando sentido e fenômeno, força e deslocamento, um curto-circuito que, na presente demonstração, envolve especialmente passado e presente:

Os gregos distinguiam *dynamis*, a força em potencial, e *ergon*, a força em ação. Sócrates chamava de *dynamis* o entusiasmo, a inspiração divina do rapsodo Ion: o deus o incitava. Assim também é uma citação: uma *dynamis*, cujo texto é o *ergon*, o trabalho ou a ação, a passagem ao ato. Aliás, é por ser uma *dynamis* que, às vezes, a citação confunde o *logos* com o *ergon*, o dizer e o fazer. Seu princípio transcende os dois (p. 59).

Espera-se, com esse preâmbulo, cumprir o propósito da citação: apoderar-se da palavra e, nessa apropriação, dar-lhe um sentido. Muito ainda há de se comentar neste estudo sobre esse ato de repetição, que se tornou prática institucional. Volta-se ao fio de Ariadne, com a proposta que ele nos guie pelo labirinto do tempo.

Até aproximadamente o século XV, período de poucos e raros manuscritos, em que a prática da cópia era dominante, a questão da autoria não era muito discutida. Na ausência da noção de autor, diz Compagnon em seu texto **Q’uest-ce qu’un auteur?**¹¹, a noção pertinente era a da inspiração. Ele exemplifica na pessoa do *aedo* (cf. nota 10 neste trabalho), o receptor da fala da Musa – filha da memória oral – na *Ilíada* e na *Odisséia*. Em Platão, o *rapsodo* Ion (já apontado em citação anterior) é entusiasticamente inspirado por Deus.

¹¹ <http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>, capturado em 28/07/2008

Dessa forma, é possível pensar que esse tipo mostrado de **autoria divina e inspirada**, se assim pode ser chamada, na verdade sugere um **não-autor-criador**, pois seu enunciado tem como base seres de outra dimensão, não humanos.

Compagnon comenta, ainda no mesmo texto citado anteriormente, o surgimento da noção de *poiètès*, derivada da palavra que designa trabalho artesanal, *poiein* (fazer, fabricar), idéia desenvolvida nos séculos VI e V a.C. e que, diferente do trabalho do *aedo*, transforma, por encomenda, algum tema em poema. Dessa forma, configura-se um ofício, o de criador de textos. Pergunta-se, então: pode se considerar na idéia de *poiètès* a figura de um autor? A resposta poderia ser negativa, pois a idéia do ofício estaria ligada a um determinado contrato comandado, podendo ser considerada até uma ofensa, no sentido de que tal **autor** não falaria nem com palavras próprias, nem inspiradas ou divinas.

Mas é particularmente nas reflexões de Platão sobre a escrita que Compagnon, ainda no texto apontado, apresenta a noção de autor preocupado com o sentido, sua preservação e controle; conseqüentemente, o **autor** que emerge de Platão aborda o problema da hermenêutica – a arte de interpretar os textos.

Parece igualmente relevante ressaltar vestígios da figura do autor que se desenvolve na Idade Média ao se tratar do assunto **tradução**¹². Nesse longo período de aproximadamente mil anos de duração desenvolveu-se a prática da tradução das obras literárias, especialmente pelos romanos (por uma questão de rivalidade em relação aos gregos). Surge a arte do *aemulatio*, prática que, segundo Filgueiras (2002),

[...] consistia em adaptar as técnicas de outro autor ao seu próprio objeto e à sua língua. E mais: como os romanos viam o exercício da tradução como parte das atividades relacionadas com criação literária, apenas repetir uma obra e representá-la de modo fiel e literal seria [...] o trabalho de um tradutor negligente e inexperiente (p.18).

¹² Sobre o tema **tradução e autoria**, teve-se a oportunidade de apresentar artigo intitulado **Diferentes sujeitos em traduções brasileiras do poema Jabberwocky de Lewis Carroll – um estudo sobre autoria** (MONTEIRO, 2008, III simpósio internacional sobre análise de discurso - emoções, ethos e argumentação, UFMG).

Por esse modelo de **tradutor-quase-autor** não mais se compreende a tradução como aquela realizada para os textos sagrados, em que a fidelidade, a literalidade, o espírito e a verdade eram partes imprescindíveis do procedimento adotado. A prática do **recriar** na tradução direciona a possibilidade de se vislumbrar a figura de um sujeito-autor, pois “o importante não é praticar apenas a imitação, mas também a criação” (FILGUEIRAS, 2002). Torna-se, então, a pensar em uma voz de autor-tradutor, sua incompletude e sua interpretação: “ao falar em interpretação, a imagem do texto original apaga-se, tal qual nos palimpsestos¹³: paradoxalmente, repetição e criação” (MONTEIRO, 2008, p.4). Essa idéia do tradutor como criador de um texto único foi sugerida também por Octavio Paz, de quem Arrojo (1992) se apropria ao discorrer sobre texto original:

Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é tradução de outro signo e de outra frase [...] todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único (ARROJO, 1992, p.11).

Conclui-se, então, que a prática da intertextualidade revela-se antiga, sempre em um movimento de impulso, levando o passado adiante. Dessa forma, “na tentativa de traçar um percurso sobre autoria, depara-se com diferentes relações sujeito-mundo, nas quais a subjetividade no discurso coloca ou exclui o homem no processo de criação” (MONTEIRO, 2008, p. 9). Logo, buscar um autor pode significar percebê-lo no texto enquanto produto, nas diferentes opções que a língua oferece, nos diferentes papéis que ele pode representar ou apresentar; todos esses processos de escolha interferindo na construção deste procurado autor; o que se propõe é identificá-lo e, como o passado nos mostra, o **autor** poderá apresentar-se sob diferentes e variados aspectos.

Com as reflexões do passado, chega-se a um período mais recente, em que vários estudiosos focalizam encaminhamentos sobre o sujeito-autor, entre eles Roland Barthes.

¹³ Segundo os dicionários, o substantivo masculino palimpsesto, do grego *palimpsestos* ('raspado novamente'), refere-se ao “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [...] mediante raspagem anterior” (ARROJO, 1992, p.23).

3.3 Roland Barthes e a morte do autor

[...] O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana' [...]¹⁴

ROLAND BARTHES

Barthes [1968], (1984) deixa claro, já no segundo parágrafo do texto **A morte do autor**, seu pensamento sobre o **reino do autor** nos manuais de história literária: a crítica versa sobre uma tirania “centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...]” (1984, p.50). Com essa visão, Barthes coloca-se em uma posição anti-humanista e estruturalista, advogando uma preponderância da língua e do funcionamento interno dos textos, descartando, assim, a origem e identidade do autor. Esse texto, escrito em 1968, até hoje promove discussões e polêmicas, fazendo surgir diferentes propostas quanto à configuração de um autor e até mesmo de um leitor, o que será mostrado mais adiante.

A escrita do texto **A morte do autor** parece acompanhar o caminhar do estruturalismo para o pós-estruturalismo, identificando primeiramente o **autor** como indivíduo burguês e psicológico para depois decretar a sua **morte**. Barthes (1984) recrimina os críticos, apontando, como exemplo, alguns comentários feitos sobre Baudelaire, Van Gogh e Tchaikowsky, nos quais especialistas procuraram explicar as obras dos referidos autores baseando-se em suas vidas, seus vícios e loucuras. Depois, aponta autores como Mallarmé e Proust, que, de certa forma, suprimem o **autor** em benefício da **escrita**. Ainda no encaminhamento do texto, aponta o afastamento do autor em Brecht, “diminuindo o autor como uma figurinha lá do fundo da cena literária” (BARTHES, 1984, p.51).

Ainda segundo o próprio Barthes (1984), seria possível estabelecer um **lugar** nesse novo sistema que revelaria a escrita em sua multiplicidade, saída de várias culturas, solução encontrada para ocupar o **não-lugar do autor**:

¹⁴ BARTHES, (1984, p.49) – **A morte do autor**.

[...] esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que consistem o escrito [...] para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor (BARTHES, 1984, p.53, grifo do autor).

Conforme os estudos de Compagnon (2006), Barthes não consegue matar a figura do autor, pois, na verdade, não consegue livrar-se dela:

[...] No *topos* da morte do autor, confunde-se o autor biográfico com o sociológico, significando um lugar no cânone histórico, com o autor, no sentido hermenêutico de sua intenção, ou intencionalidade, como critério da interpretação [...] (COMPAGNON, 2006, p. 52).

Seguindo o pensamento de Compagnon (2006), percebe-se a tão apregoada morte do autor por Barthes como o fim da **concepção romântica de autor**, que, porém, sobrevive enquanto personagem discursiva: onde reinava o autor agora se apresenta uma língua soberana geradora de sentidos partilhados pelo leitor no ato da leitura. A partir dessa reflexão, também é possível notar uma reavaliação do papel do leitor, entendendo-o agora como um produtor de sentido e não mais como um mero consumidor de textos.

Importante observar o delinear de uma construção do que pode se denominar **sentido**, tornando possível refletir sobre a **questão da autoria** com mais pertinência e argumentatividade a partir dessa idéia. Sob esse aspecto, tentar-se-á discutir o pensamento de Foucault em sua célebre conferência – **O que é um autor?**- apresentada em 22 de fevereiro de 1969 à *Société Française de Philosophie*, como também algumas idéias contidas em seus escritos **A arqueologia do saber** [1970], e **A ordem do discurso** – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Como Barthes, Foucault apregoa o confronto entre a história literária e o positivismo, defendendo também a **morte do autor**. Segundo Lagazzi (2006, p. 90):

[...] Não são mais as idéias do autor o cerne do texto. Sua 'morte' abre espaço [...] para o jogo significativo [...] Foucault e Barthes reconhecem na relação entre as palavras, entendidas como espaços significantes, a possibilidade de o texto ir tomando sua forma, configurar-se como unidade

significativa. Os sentidos se produzem com as formas significantes e a relação entre sujeito e escrita, entre escritor e texto passa a significar numa delimitação mútua. Ou seja, o sentido não está definido antes, como uma idéia pré-formada.

Foucault acrescenta, então, como critério de interpretação, a **função-autor**.

3.4 O autor delineado por Michel Foucault

Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.

SAMUEL BECKETT

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.

MICHEL FOUCAULT

O autor não **pára de desaparecer** e, ao formular sobre ele uma indiferença apontada em Beckett, Foucault mostra um autor despido das características individuais do sujeito:

[...] o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita. Tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor (FOUCAULT, [1969], (2001, p. 269)).

Foucault (2001) reflete sobre as conseqüências dessa morte, abordando a concepção de apagamento da autoria da obra e da escrita, admitindo, porém, que não é tão simples estudar a obra em si e deixar de pensar no autor. Assim, Foucault (2001) aponta que repetir que o **autor desapareceu** é uma afirmação vazia e que o importante seria “localizar o espaço assim deixado vago pela desapareição do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, a funções livres que essa desapareição faz aparecer” (FOUCAULT, 2001, p. 271).

Foucault (2001, p.273) coloca em questão esse nome de autor que, embora seja um nome próprio, “exerce um certo papel, em relação ao discurso; assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos , delimitá-los,

deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]”. O nome do autor é associado ao contexto de uma cultura, a um discurso singular que não remete a um sujeito empírico, colocando, dessa forma, a figura do autor enquanto **função discursiva**.

No desenvolvimento de suas idéias, Foucault [1970], (1997), [1970], (1996) busca na metodologia arqueológica um fundamento para os fatos discursivos que tenta explicitar. Na verdade, essa idéia de práticas discursivas parece demonstrar uma manifestação da alteridade nos discursos. A revelação de uma análise arqueológica dos enunciados assume, segundo Gregolin (2007, p. 107), as seguintes características:

A arqueologia tem vocação para descrever um campo anônimo de enunciados; ela não coloca a questão sobre aquele que fala, que se manifesta ou se revela naquilo que diz, que exerce – ao tomar a palavra – sua liberdade soberana, ou o que submete sem saber e sem perceber a determinados constituintes. Mais do que uma disseminação caótica e inarticulada de formulações, a análise arqueológica considera que o campo das performances verbais é estruturado, é recortado por uma multiplicidade de informações que se interpenetram [...].

A partir dessas reflexões é possível analisar **autoria** na relação que o texto estabelece com o sujeito, um sujeito historicamente determinado, que assinala uma posição de sujeito, relacionando **enunciado e historicidade**, para “determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser sujeito” (FOUCAULT, 1997, p.109).

Apresentando o sujeito como uma figura dentro da história e entendendo-o como uma figura discursiva, Foucault (2001) demonstra o **efeito-autoria**, analisando e comentando a **função-autor** a partir de sua constituição histórica ao final do século XVIII e início do século XIX, “quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. [...]” (FOUCAULT, 2001, p.275).

Esse seria o aspecto de **apropriação**, mas Foucault (2001, p. 274 – 280) aponta mais três características da função-autor: a questão do **anonimato** (“a função autor

não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos”), a questão da **complexidade no resultado da operação na construção de um ser chamado autor** (“ela não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo”), a questão da **dispersão de egos simultâneos e as diferentes posições-sujeito** (“todos os discursos que possuem a função autor comportam essa pluralidade de egos”).

Após explanar sobre a função-autor no texto **O que é um autor?**, Foucault (2001, p.280 -281) questiona o que ele denomina uma **posição transdiscursiva** em relação ao autor. Trata-se de autores, **fundadores de discursividade**, aqueles que “produziriam alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos [...]”. Foucault exemplifica com Freud e Marx que, para além de seus trabalhos, “estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos, abrindo espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram”.

Partindo dessa complexidade no pensamento de Foucault sobre o **autor**, tentar-se-á refletir dentro do tema (algumas reflexões terão **assinaturas de autor**), procurando encaminhar propostas e argumentos que ajudem a entender processos de autoria, discutindo e pensando em alternativas, objetivando a análise das cinco narrativas de estudantes de Ensino Médio a serem realizadas no capítulo cinco.

3.4.1 Refletindo sobre os conceitos foucaultianos

No pensar de Compagnon (www.fabula.org/compagnon/auteur2.php) a respeito das quatro características da **função autor moderna** discutida por Foucault,

[...] o autor não é o produtor nem a garantia do sentido, mas é o ‘princípio da economia na proliferação do sentido’. Ele limita a apropriação do texto pelo leitor. Como escreveu Gerard Leclerc¹⁵, ‘a função autor não é somente uma ligação psicológica e jurídica entre o autor e o texto, mas uma ligação semântica e cultural entre o leitor e o texto’ (LECLERC, 1998, p. 61). O *autor* é uma categoria *hermenêutica*. Foucault coloca então as noções de obra e autor com a modernidade, mas ressalta aquela da autoria (*authorship*), inevitável porque ela é uma figura do texto.

¹⁵ LÉCLERC, G. **Le sceau de l’oeuvre**, Seuil, 1998.

Nessa finalização de texto, Compagnon (www.fabula.org/compagnon/auteur2.php) faz uma releitura da função-autor discutida por Foucault ao dizer que o autor é uma categoria hermenêutica. Em outro trabalho [1998] (2006, p. 52), Compagnon explicita melhor a questão, indagando se não faltaria na discussão de Foucault “uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e interpretação”, perguntando: “não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando?”. Afirma também que sempre haveria um autor: “se não é Cervantes, é Pierre Ménard”¹⁶.

Refletindo ainda sobre o pensamento foucaultiano, discute-se a condição de autor em nossa cultura advinda de discursos transgressores, colocados, como diz Foucault (2001, p.275) “no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo”. A respeito desse papel de autor, é possível pensar que ele nasce da necessidade de ligar um discurso a um autor e responsabilizar alguém pela escrita. Assim, pode-se observar uma certa lacuna e/ou questionamento provocados pelo tema autoria, que, segundo o modelo de Foucault (2001, p. 274), muitos escritos não estariam atrelados à função autor: “uma carta particular pode ter signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor; um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor”.

Conseqüentemente, o princípio da autoria não valeria para todas as formas de texto no dizer de Foucault; a necessidade de assinatura não implica em autoria. Assim, para Possenti (2001, p.17), a autoria em Foucault “define-se por relação com uma obra ou com uma discursividade”. Concorde-se, então, com Possenti (2001) ao acrescentar que Foucault estabeleceu interessantes questões a serem investigadas sobre o conceito de autor, mas que, no entanto,

[...] deixa completamente em aberto (ou a apaga definitivamente, na medida em que ele sequer se refere à questão e seguidores pensam que também não podem fazê-lo) a questão da autoria quando se trata de outros espaços que não sejam os de uma obra ou de uma discursividade. Provavelmente não há resposta no trabalho de Foucault (nem as perguntas seriam possíveis, a rigor) para questões como ‘quais seriam e como poderiam ser

¹⁶ Compagnon refere-se ao texto de Borges – **Pierre Ménard, autor do Quixote**. Borges focaliza e questiona o ritual da interpretação ao colocar em seu enredo um autor do séc. XX, Pierre Ménard, reproduzindo palavra por palavra o texto de Cervantes

organizados os indícios de autoria em textos escolares?’ (POSSENTI, 2001, p.17).

De certa maneira abordando também o questionamento feito por Possenti (2001) ao conceito de autor em Foucault, Orlandi (1996) faz reflexões sobre a questão da autoria discutida por Foucault:

[...] à diferença de Foucault, que guarda a noção de autor para situações enunciativas especiais (em que o texto original, ‘de autor’, se opõe ao comentário) – procuramos estender a noção de autoria para o uso corrente, enquanto função enunciativa do sujeito, distinta da de enunciador e de locutor (Orlandi,1987)¹⁷. Com isto, a função-autor, para nós, não se limita, como em Foucault (1983)¹⁸, a um quadro restrito e privilegiado de produtores ‘originais’ de linguagem (que se definiriam em relação a uma obra)¹⁹. Para nós, a função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Em outras palavras, ela se aplica ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, afetada pela responsabilidade social (Orlandi, 1993)²⁰: o autor responde pelo que diz ou escreve pois é suposto estar em sua origem. Assim, estabelecemos uma correlação entre sujeito/autor e discurso/texto (entre dispersão/unidade, etc.) (ORLANDI, 1996, p.69).

Possenti (2002) procura redefinir a noção de autoria “de modo a dar conta de efeitos de sentido em textos que não são parte de obras nem de discursividades”. Refletindo com Possenti (2002, 2001) e Orlandi (1996), na tentativa de repensar o pensamento de Foucault sobre autoria, entende-se que o processo de escrita de texto passa invariavelmente por um sujeito – nomeado ou não, que se faz autor, reconhecido ou não – em um trabalho condutor de sentido. Essa prática discursiva acontece em diferentes momentos históricos, é realizada por diferentes sujeitos, que, por sua vez, possuem diferentes formações sociais (e fica evidente que essas ações mostram usos diferenciados da língua). Como diz Possenti (2002, p.114) “é

¹⁷ (1987) Ilusões da/na linguagem. In: **Foucault vivo**, TRONKA (org.), Campinas, Ed. Pontes.
 (1987) Nem escritor nem sujeito: apenas autor. In: **Discurso e leitura**, São Paulo, Cortez/Unicamp.

¹⁸ (1983) **Qu’est-ce qu’un auteur?** Littoral, Paris.

¹⁹ Transcrição da referência de pé de página feita por Orlandi: “Essa função de autoria, distinta da que estamos aqui referindo em Foucault (1983), fala sobre a instauração da discursividade: ‘quando os autores não são apenas autores de suas obras, mas quando produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos’. A isto preferimos chamar ‘discursos fundadores’ (cf. Orlandi et alii, 1983)”.

²⁰ (1993) **Discurso fundador**, Campinas, Ed. Pontes.

impossível pensar nesta noção de autor²¹ sem considerar de alguma forma a noção de singularidade, que, por sua vez, não poderia escapar de uma aproximação –bem feita– com a questão de estilo”.

Parece pertinente, ao introduzir nessa nova noção de autoria a noção de singularidade ligada à estilo, acrescentar e discutir as idéias de Bakhtin (2003) sobre o tema **autoria**, partindo dos gêneros do discurso, que são explicitados como formas reais típicas de enunciados, que emergem de diferentes contextos e que só podem ser compreendidos em suas formas características.

3.5 Bakhtin e a questão da autoria

A procura da posição de autor, segundo Bakhtin (2003) consiste na busca do autor por sua própria palavra: autorar é assumir uma posição axiológica. Partindo dessa afirmação, pretende-se adotar a posição de Faraco (2005) sobre os chamados **textos disputados** do Círculo de Bakhtin. Essa argumentação faz-se necessária, pois o tema desta dissertação tem nos estudos bakhtinianos sobre **autoria** papel fundamental. Como não comentar a discussão sobre a autoria dos seus próprios textos?

O argumento que se dispõe é o que sugere que todos os textos disputados foram escritos por Bakhtin e

[...] saíram sob as assinaturas de Voloshinov e Medvedev quando a posição autoral envolvia um comprometimento com pressupostos de uma certa leitura marxista. Bakhtin, então, só assinava os textos como ele mesmo quando enunciando de uma posição autoral em que os comprometimentos eram de outra ordem. (FARACO, 2005, p.57).

Bakhtin (2003, p.389-390), ao responder seu próprio questionamento sobre as situações em que o homem poderia se manifestar como **falante**, esclarece:

[...] diversas formas assumidas da autoria do discurso, dos mais simples enunciados da fala cotidiana aos grandes gêneros literários. É praxe falar

²¹ Possenti refere-se à discussão em termos de autoria abordando textos de vestibulandos e outros textos escolares, discussão essa que interessa muito particularmente a este estudo.

de máscaras do autor. Contudo, em que enunciados (manifestações verbalizadas) se exprime a pessoa, e não haveria aí máscara, autoria? A forma de autoria depende do gênero do enunciado. Por sua vez, o gênero é determinado pelo objeto, pelo fim e pela situação do enunciado. As formas de autoria e o lugar (posição) ocupado na hierarquia pelo falante (líder, czar, juiz, guerreiro, sacerdote, mestre, homem privado, pai, filho, marido, esposa, irmão, etc.) [...] a mesma pessoa real pode manifestar-se em diversas formas autorais [...].

3.5.1 Autoria nos gêneros

A princípio, considera-se que é possível pensar, em sentido amplo, que todo gênero possui determinada concepção de autoria, ainda aqueles que circulam anonimamente. A defesa de tal pensamento terá como início a discussão das idéias de Bakhtin (2003) sobre a natureza dos **enunciados** e sua diversidade de formas nos múltiplos campos da atividade humana.

Antes, porém, é preciso fazer considerações a fim de situar possibilidades de leitura dos termos **enunciado**, **enunciado concreto**, **enunciação** dentro do pensamento bakhtiniano, como também perante a diversidade terminológica nos textos de Bakhtin traduzidos para o português. Como primeira observação, aponta-se, na edição de *Estética da criação verbal* traduzida diretamente do russo por Paulo Bezerra (2003), a nota de rodapé escrita pelo tradutor (p.261):

Bakhtin emprega o termo *viskázivanie*, derivado do infinitivo *viskázivat*, que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, etc. em palavras. O próprio autor situa *viskázivanie* no campo da parole saussuriana. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (Hucitec, São Paulo), o mesmo termo aparece traduzido como 'enunciação' e 'enunciado'. Mas Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura, etc. Por essa razão, resolvemos não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez!) e traduzir *viskázivanie* por enunciado (N. do T.).

Por mais que se leve em conta as diferentes dimensões teóricas assumidas pelas diversas teorias (lingüísticas, enunciativas, discursivas), nota-se que a perspectiva bakhtiniana em relação aos termos **enunciado**, **enunciado concreto**, **enunciação** só tem sentido se articulada com outros conceitos, conferindo, dessa forma, uma característica teórica diferenciada das outras perspectivas teóricas. Essa é a opinião de Brait & Melo (2005, p. 62), – também compartilhada neste estudo – que apontam

“o signo ideológico, palavra, gêneros discursivos, interação, texto, discurso, linguagem em uso, atividade, esfera de produção, circulação e recepção”, entre outros, como articuladores de sentido nas possibilidades de leitura dos termos **enunciado**, **enunciado concreto**, **enunciação** no pensamento bakhtiniano.

Ainda sobre a concepção de **enunciado**, Bakhtin (2003, p. 307) em seu manuscrito **O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas** faz importantes considerações (no dizer do autor uma “pesquisa” que “transcorre em campos limítrofes” – lingüística, filologia, crítica literária, “nas fronteiras”, “em seus cruzamentos e junção”) sobre **texto e enunciado**:

O problema das fronteiras do texto. O texto como enunciado. O problema das funções do texto e dos gêneros do texto. Dois elementos que determinam o texto como **enunciado**: a sua idéia (intenção) e a realização dessa intenção. As inter-relações dinâmicas desses elementos, a luta entre eles, que determina a índole do texto [...] (BAKHTIN, 2003, p. 308, grifo do autor).

Bakhtin (2003, p.319), ao posicionar o **enunciado** como um dos pólos do texto, incluindo-o na comunicação discursiva (o outro pólo seria o sistema na língua), permite a análise das “formas concretas dos textos”, “nas condições concretas da vida nos textos, na sua inter-relação e interação”. Esse estudo do enunciado como integridade concreta e viva, constituído por aspectos sociais, é assim esquematizado por Rodrigues (2005, p. 159):

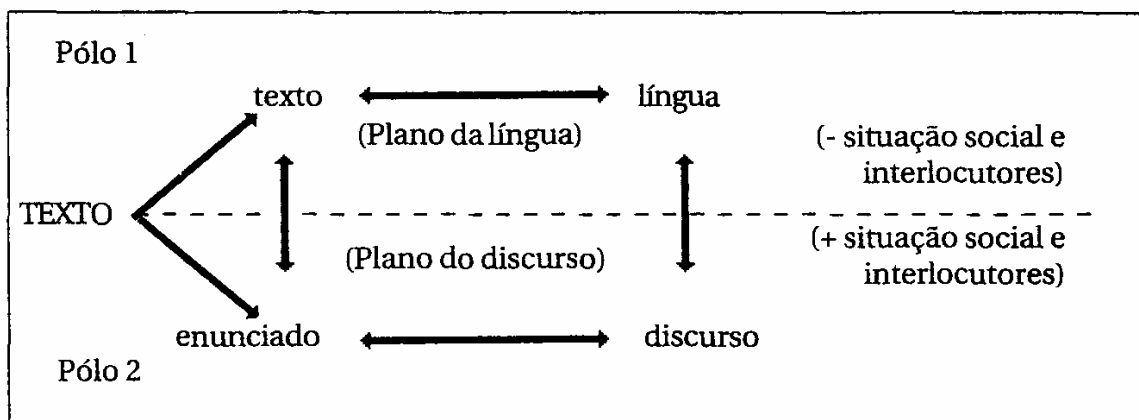


FIG. 8.1: RELAÇÃO ENTRE TEXTO E ENUNCIADO, LÍNGUA E DISCURSO (RODRIGUES, 2001, p. 63)

Segundo Bakhtin (2003, p. 264), toda investigação de um material lingüístico concreto opera invariavelmente com enunciados concretos, sejam eles orais ou escritos, de onde os pesquisadores “haurem os fatos lingüísticos de que necessitam”. Portanto, ao pesquisar enunciado, “faz-se necessária uma noção precisa da natureza dos enunciados em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros do discurso”.

Ideologicamente, a diferença entre os gêneros primário e secundário é extremamente importante. Talvez seja aí que se instale a considerável diferença entre a proposta de Foucault e a de Bakhtin sobre autoria. Foucault posiciona a autoria como não universalizante nos discursos, afirmando que “o anonimato literário não é suportável para nós, só o aceitamos na qualidade de enigma. A função autor hoje em dia atua fortemente nas obras literárias” (FOUCAULT, 2001, p.276). Bakhtin adota uma postura muito mais abrangente, considerando as relações da língua com a vida:

[...] A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sobre a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia) (BAKHTIN, 2003, p.264).

Para Bakhtin (2003, p.265), os enunciados, como “núcleo problemático de importância excepcional”, refletem a integração da vida na língua, e, ligados aos gêneros, permitem a percepção das diferentes individualidades²²; o autor observa, porém, que nem todos os gêneros são igualmente propícios a “tal reflexo de individualidade” (importante refletir que ele não exclui a possibilidade, apenas aponta limitações). Bakhtin (2003, p. 265) cita que os gêneros mais favoráveis a diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem estariam no âmbito da literatura, especialmente a de ficção, e aponta as limitações de outros gêneros:

[...] As condições menos propícias para o reflexo da individualidade na linguagem estão presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais, de ordens militares, nos sinais verbalizados da produção, etc. [...] em diferentes gêneros podem revelar-se diferentes camadas e aspectos de uma personalidade individual, o estilo individual

²² O termo individualidades refere-se aos resultados da livre concepção, pelo falante/locutor/autor/enunciador, de seu projeto discursivo.

pode encontrar-se em diversas relações de reciprocidade com a língua nacional [...] (BAKHTIN, 2003, p. 265-266).

Cabe aqui ressaltar que o destaque dado à heterogeneidade dos gêneros do discurso como tipos **relativamente estáveis dos enunciados** e a conseqüente dificuldade em definir a sua natureza leva a um alerta para que não se cometam “discussões abstratas e vazias”, diz Bakhtin (2003, p. 262-263). O estudioso russo reflete que a questão dos gêneros discursivos “nunca foi verdadeiramente colocada”, dando-se sempre maior ênfase aos gêneros literários, não levando “em conta a questão lingüística geral do enunciado e seus tipos”. Bakhtin ainda acrescenta que não se deve minimizar essa heterogeneidade:

[...] é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios [...] (BAKHTIN, 2003, p. 263).

Percebe-se, então, que em cada esfera de ação humana existem elementos que vão constituir inúmeros gêneros que lhes correspondem e que vão formar o enunciado, seu conteúdo temático, estilo e composição. No interior dessa composição poderá ser observado o trabalho do autor (seu projeto e a execução desse projeto - **o que** dizer e **como** dizer). Conforme a **relativa estabilidade** dos gêneros, esse autor não age inteiramente livre, porém, ao assumir escolhas enunciativas, imprime singularidades em sua empreitada, demonstra um estilo individual, um modo particular de dar à sua voz uma **responsabilidade** e uma **responsabilidade**²³. (BAKHTIN, 2003).

²³ Distinção feita pelo tradutor J. Guinsburg para os termos *answerability* (responsabilidade) e *responsability* (responsabilidade) na obra Mikhail Bakhtin (Clark & Holquist, [1984], (2004), também adotada neste trabalho.

Como é possível observar, Bakhtin enfoca os gêneros não pelo produto de suas formas, mas principalmente pela dinamicidade de sua produção, estipulando “um vínculo orgânico entre a utilização da linguagem e a atividade humana” (FIORIN, 2006). Em sua obra **Problemas da poética de Dostoiévski**, Bakhtin (1981) discorre sobre o ponto de vista da história dos gêneros, questão que considera de “importância mais ampla para a teoria e a história dos gêneros literários”. Essa **digressão histórica**, como ele próprio denomina, proporciona uma visão dos gêneros que demonstra exatamente esse dinamismo: estabilidade/mudança, repetição/abertura – o trabalho conjunto das forças centrípetas e centrífugas:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da **archaica**²⁴. É verdade que nele essa **arcáica** só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a **archaica** que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma **arcáica** com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É por isto que tem a capacidade de assegurar a **unidade** e a **continuidade** desse desenvolvimento (BAKHTIN, 1981, p. 91, grifo do autor).

Vale dizer que os gêneros carregam um tipo de autoria que pode se apresentar sob diversas formas, com características diferentes, acentuadas ou não, conforme a natureza dos enunciados.

Considerando de extrema relevância a relação **gênero/estilo**, já que o estilo individual ancora-se no interior de um gênero discursivo, propõe-se a discussão dos dois aspectos viabilizando maior entendimento nos processos de autoria.

3.5.1.1 Gêneros e estilo

Bakhtin (1998, p.71), ao discorrer sobre a **Estilística contemporânea e o romance**, estabelece um vínculo entre gênero e estilo – “estilística do gênero”. O autor coloca

²⁴ Entendida aqui no sentido etimológico grego como Antigüidade ou traços característicos e distintivos dos tempos antigos (N. do T.).

em questão a definição do estudo do estilo até o século XX, que, até então, não reconhecia a originalidade estilística do discurso romanesco:

A filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística postulam uma relação simples e espontânea do locutor em relação à 'sua própria' linguagem, única e singular, e uma realização simples dessa linguagem na enunciação monológica do indivíduo. Elas conhecem apenas dois pólos da vida do discurso entre os quais se situam todos os seus fenômenos lingüísticos e estilísticos que lhe são acessíveis, o sistema da linguagem única e o indivíduo que fala nesta linguagem. (BAKHTIN, 1998, p. 81).

Por essa colocação, entende-se o estilo ou como a priorização do sistema (nesse caso inserido na *langue* saussuriana) ou como idealismo lingüístico (expressão criativa do psiquismo individual desenvolvido por Vossler, entre outros). Ao criticar esse tipo de polarização do estilo, Bakhtin (1998) enfatiza a dimensão sociointeracional da língua, direcionando uma idéia entre o **individual e o social** não mais marcada dicotomicamente, porém uma idéia que abre o espaço para o individual revelado na estratificação das diversas línguas humanas – **plurilingüismos** ou **heteroglossias**, atravessado pelo diálogo das **vozes sociais**:

[...] a estratificação e o plurilingüismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação. (BAKHTIN, 1998, p. 82).

Ao discutir o gênero romanesco, Bakhtin (1998) extratifica a **dinâmica** da língua, apontando a participação ativa do enunciado, tanto no aspecto lingüístico quanto no aspecto do estilo (mostrando uma igualdade participativa deste):

Esta participação ativa de cada enunciação define para o plurilingüismo vivo o seu aspecto lingüístico e o estilo da enunciação, não em menor grau do que sua pertença [sic] ao sistema normativo-centralizante da língua única. Cada enunciação que participa de 'uma língua única' (das forças centrípetas e das tendências) pertence também, ao mesmo tempo, ao plurilingüismo social e histórico (às forças centrífugas e estratificadoras) (BAKHTIN, 1998, p. 82).

A visão de Bakhtin (2003, 1998) sobre gêneros, tanto em seu manuscrito **Os gêneros do discurso** como em **A estilística contemporânea e o romance** permite ampliar o conceito de estilo para incluí-lo tanto nos gêneros utilizados em nosso cotidiano quanto nos gêneros literários. Espera-se que essa extensão do conceito de

estilo possa ser uma argumentação a mais na concretização da proposta deste trabalho em buscar indícios de autoria em narrativas de estudantes. Para exemplificar esse alargamento do conceito de estilo mostra-se como um gênero bastante estereotipado – o relatório – pode revelar, pela característica da flexibilidade, um estilo individual e diversificado.

A parte do relatório a ser mostrada foi escrita por Graciliano Ramos, então prefeito de Palmeira dos Índios, no estado de Alagoas. O texto mostra um tom pessoal, marcando individualidade em um documento oficial que habitualmente apresenta-se **neutro** em sua forma. Essa “construção composicional” no enunciado de Graciliano Ramos torna-a uma característica estilística, entendendo-a **também**, no dizer de Bakhtin (2003, p. 261), como uma “seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”:

Procurei sempre os caminhos mais curtos. Nas estradas que se abriam só há curvas onde as retas foram inteiramente impossíveis.
 Evitei emaranhar-me em teias de aranha.
 Certos indivíduos, não sei por que, imaginam que devem ser consultados; outros se julgam autoridade bastante para dizer aos contribuintes que não paguem impostos.
 Não me entendi com esses.
 Há quem ache tudo ruim, e ria constrangidamente, e escreva cartas anônimas, e adoeça, e se morda por não ver a infalível maroteirazinha, a abençoada canalhice, preciosa para quem a pratica, mais preciosa ainda para os que dela se servem como assunto invariável; há quem pretenda embaraçar-me em coisas tão simples como quebrar as pedras dos caminhos.
 Fechei os ouvidos, deixei gritarem, arrecadei 1:325\$500 de multas.
 Não favoreci ninguém. Devo ter cometido numerosos disparates. Todos os meus erros, porém, foram da inteligência, que é fraca.
 Perdi vários amigos, ou indivíduos que possam ter semelhante nome.
 Não me fizeram falta.
 Há descontentamento. Se a minha estada na Prefeitura por estes dois anos dependesse de um plebiscito, talvez eu não obtivesse dez votos. Paz e prosperidade (RAMOS, 1972, p. 191-192²⁵, apud FIORIN, 2006, p.75).

Pode-se, então, afirmar que os gêneros discursivos são formas comunicativas que pressupõem processos interativos em uma cadeia discursiva. Refletindo sobre o relatório de Graciliano Ramos, escritor brasileiro bastante reverenciado, é possível dizer que, quanto maior é o conhecimento das formas discursivas, maior a liberdade de uso dos gêneros, reafirmando o dizer de Bakhtin (2003, p. 285):

²⁵ RAMOS, Graciliano. **Vivente das Alagoas: quadros e costumes do Nordeste**. 4.ed. São Paulo: Martins, 1972, p.191-192.

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso.

Ao focalizarmos os gêneros como finalidades comunicativas, salienta-se o aspecto da comunicação como manifestação da cultura e, dessa forma, só é possível concebê-los em uma dimensão de espaço/tempo. Segundo Machado (2005, p. 158),

[...] essa é outra coordenada importante da teoria dialógica dos gêneros apresentada por Bakhtin em sua revisão da teoria dos gêneros da Poética de Aristóteles em nome das relações espaço-temporais das representações e da interatividade discursiva animadas em seu interior. Se a esta última dedicou seus estudos à prosaica, às primeiras reservou as análises sobre o *cronotopo* [...] (grifo do autor).

3.5.1.2 Gêneros e os cronotopos

Para melhor compreender o conceito de cronotopo é preciso **dialogar**, segundo Sobral (2005),

com as propostas do grande físico suíço Albert Einstein (1879-1955), do fisiologista russo A. A. Ukhtomsky (1975-1942), com as teses kantianas acerca da importância do tempo (cronos) e do espaço (topos) na apreensão do mundo, dentre outros” (SOBRAL, 2005. p.138).

O termo **cronotopo** proposto por Bakhtin pressupõe uma interligação fundamental entre as relações temporais e espaciais, especialmente no estudo da literatura. Conforme o autor, existe uma vinculação estreita entre gênero e tempo no aspecto da cultura, vinculação essa que vai definir o gênero em seu caráter cronotópico:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que os gêneros e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como característica conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica²⁶ (BAKHTIN, 1998, p. 212).

²⁶ Na sua **Estética transcendental** (uma das partes básicas da **Crítica da razão pura**) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas nós as compreendemos, diferentemente de Kant, não como “transcendentais”, mas como formas da própria realidade efetiva. Tentaremos revelar o papel destas

Ao considerar o cronotopo como categoria do gênero literário, a materialização do tempo no espaço em que se desenrola o enunciado vai relacionar forma e conteúdo, abordando, então, não apenas o acontecimento narrado, mas também o acontecimento da narração. Além disso, o conceito de cronotopo no romance vem confirmar a importância decisiva da ideia de língua como manifestação da vida, refletindo diretamente no **discurso** (nos enunciados, nos textos, nas obras, etc), que, a partir daí, somente será percebido dentro das vozes e do contexto social que o enunciam.

Percebe-se também que o fundamental na ideia do cronotopo é estabelecer uma ponte entre o mundo real e o mundo representado, o que conseqüentemente implica na visibilidade do homem que aí se erige, proporcionando uma incorporação da vida cotidiana à literatura. Segundo Clark & Holquist [1984], (2004), Bakhtin (1998), ao discorrer sobre o cronotopo e o gênero romanesco, constitui o romance como o grande instrumento para fortalecer o significado das várias línguas, das variações - da **heteroglossia**:

[...] Este termo é explorado da maneira mais completa em “O Discurso do Romance”, onde o autor encara a linguagem como o coração de qualquer cultura e focaliza a natureza da elocução, concebida como o lugar em que são travadas em miniatura as lutas entre forças centrípetas e centrífugas. Uma proferição toma forma em um ambiente de heteroglossia dialogizada. A enunciação articula forças extrapessoais. Mas, ao mesmo tempo, é concreta: como expressão de pessoas particulares em situações não-recorrentes, apresenta-se sempre preenchida de conteúdo específico. (CLARK & HOLQUIST, 2004, p.307).

O estudo de Bakhtin (1998) sobre o cronotopo levanta alguns elementos constitutivos em romances de épocas variadas e que são cronotópicos por natureza, mas que mostram formas diferentes nos gêneros: o cronotopo da estrada, do encontro, da biografia, da soleira. São cronotopos que caracterizam o cruzamento dos caminhos espaço-temporais de “pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades”: essa articulação determina um ponto onde se dimensiona o movimento e a transformação. Segundo Amorim (2006), não é “por acaso” que Bakhtin “segue uma linha de análise sobre o cronotopo nos romances entre dois pontos precisos da história”:

formas no processo do conhecimento artístico concreto (visão artística) nas condições do gênero romance. (Nota do Autor).

Começa com o romance grego, cujo tempo é voltado para um passado mítico estável e em que o herói atravessa todas as provas permanecendo idêntico a ele mesmo. Termina com o cronotopo de Rabelais, da cultura popular e do carnaval. Ora, o ponto final opõe-se assim ao inicial, pois o movimento se torna o máximo e a metamorfose radical (AMORIM, 2006, p.103).

No mesmo texto, Questões de literatura e estética – a teoria do romance, no capítulo Da pré-história do discurso romanescos, logo após as Observações finais sobre o estudo dos cronotopos, Bakhtin (1998) assinala que

O discurso romanescos nasceu e se desenvolveu, não num processo estritamente literário de luta de tendências, de estilos, de concepções de mundo abstratas, mas no meio de um conflito complexo e secular de culturas e línguas. Ele está ligado às grandes mutações e crises dos destinos das línguas européias e da vida verbal dos povos. A pré-história do discurso romanescos não se inscreve nos limites estreitos da história dos estilos literários (BAKHTIN, 1998, p.396).

Ao afirmar que as bases do discurso romanescos estariam muito distantes das propostas dos estudos de estilística até então formulados, Bakhtin, além de confirmar seu pensamento que inclui o estilo como manifestação discursivo-social, permite abrir mais uma vez um lugar para a alteridade ao mencionar “o conflito complexo e secular de culturas e línguas”: transpor o conceito de cronotopo discutido no romance para as Ciências Humanas.

3.5.1.2.1 O cronotopo e o trabalho de pesquisa

Partindo da observação de Amorim (2001) sobre o cronotopo da estrada, que, segundo Bakhtin (1998) revela-se como o mais difundido para o tema do encontro, reflete-se sobre a alteridade como possibilidade de organização em função da proposta de análise das narrativas de estudantes²⁷:

Segundo nosso princípio, o encontro com o outro, em seus obstáculos e possibilidades, constitui um dos eixos da produção do saber. Ora, se a literatura atualiza o tema do encontro na estrada, na atualização do mesmo tema, as Ciências Humanas, quando não são apenas teóricas, têm como cronotopos principal o *campo*. O campo é o todo é o todo inteligível e

²⁷Cabe lembrar e conferir a nota de rodapé de número quatro deste trabalho que especifica o *campo* como a singularidade na escolha do *corpus* para a análise: o livro **O fruto do eucalipto e outras histórias**, escrito por cinco estudantes do Ensino Médio.

concreto pelo qual as relações espaço temporais da pesquisa se definem. Organizado sob a forma de diferenças práticas, o campo oferece ao pesquisador a possibilidade de que o encontro com o outro se dê de modo sistemático. Sistemático e não aleatório, em função das próprias práticas e das restrições espaço temporais que se impõem ao pesquisador [...] (AMORIM, 2001, p.223, grifo do autor).

Na tentativa de comparar o *corpus* deste trabalho de pesquisa com o cronotopo da estrada, percebe-se uma diferença: a estrada é aberta e o *corpus* é um espaço definido e delimitado. Contudo, essa delimitação do *corpus* é uma condição de produção direcionada a uma comunidade científica. A definição do cronotopo da estrada nas narrativas dos estudantes relaciona-se com a proposta do pesquisador de rastrear indícios de autoria e descobrir, no encontro com o outro, propriedades no seu objeto que permitam fundamentar certo sistema, com o qual se espera evidenciar certa singularidade na composição dos textos.

Porém, existe toda uma possibilidade não previsível ao se lidar com o **outro**. De qualquer forma, o espaço/tempo de uma pesquisa sempre envolve o imprevisto e, como diz Amorim (2001, p.227),

quando alguma coisa acontece, quando se chega a encontrar aquilo que permite dar sentido e que torna inteligível as 'impressões encurraladas', então é a partir desse ponto que o começo da pesquisa se define. Só se escreve a introdução depois de se ter chegado ao fim.

A alteridade em Bakhtin é celebrada pelo dialogismo. Bakhtin concebe o outro como fundamento de toda existência: "o self é um ato de graça, uma dádiva do outro" (CLARK & HOLQUIST, 2004, p.93). Sendo assim, para maior entendimento da "atividade arquetônica da autoria" (CLARK & HOLQUIST, 2004), propõe-se refletir no próximo item sobre o autor-criador e seu enfoque dialógico.

3.5.2 O autor-criador

A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em grau considerável, uma luta dele consigo mesmo.

Mikhail Bakhtin²⁸

²⁸ BAKHTIN, 2003, p. 4-5. O autor e a personagem. In: **Estética da criação verbal**.

A noção de autor apontada por Bakhtin (2003) revela um sujeito situado, que toma decisões éticas, ciente de seus atos, mas também é aquele que se mostra como organizador de discursos. É um sujeito que se constitui na própria condição de uma formação de identidade subjetiva “pela insubstituíbilidade” do seu lugar no mundo (BAKHTIN, 2003, p.23) acrescido de um excedente de visão e de conhecimento sempre presentes em face de qualquer outro indivíduo:

[...] o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade. Eu devo entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento [...].

O excedente de visão traz um sentido “de se situar em um lugar exterior” (AMORIM, 2006, p.96). A relação criadora no pensamento bakhtiniano é delineada desse lugar exterior, por uma exotopia²⁹ - “o fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma” (TEZZA, 2001, p.282).

O sujeito bakhtiniano só se torna “**eu entre outros eus**” (SOBRAL, 2005), e é através desse sujeito dialógico que Bakhtin vai refletir a respeito das relações entre o autor, o herói (ou personagem) e o que ele chama em determinadas ocasiões de ouvinte ou contemplador.

Especialmente nos textos *Discurso na vida e discurso na arte* (1976) e *O autor e a personagem na atividade estética* (2003), ambos escritos na década de 20, pode-se observar o princípio estético que fundamenta essas relações.

No processo de criação, o autor-criador engloba, no enunciado literário, sua própria consciência, somada à do herói e seu mundo. Além disso, observa-se também a

²⁹ Segundo Amorim (2006, p.95), “a tradução da expressão em russo para o francês *exotopie* foi proposta por Todorov”, o primeiro a sistematizar para a Europa Ocidental o pensamento de Bakhtin.

presença do contemplador, que Bakhtin considera parte ativa do objeto estético e que lhe dá o devido acabamento. No encontro das duas consciências – a do eu (autor) e a do herói (outro) reside o acontecimento estético (TEZZA, 2001, p. 281-292).

Sobre o ato bakhtiniano de **autorar**, Clark & Holquist (2004, p.110) o definem como

[...] ação particular pela qual Bakhtin mostra as várias vias que o significado pode tomar na carne. Aquilo que em sua epistemologia é moldado como a distinção eu/outro se torna em sua estética a distinção, que ocupa uma posição análoga ao do *self*, e o herói, o qual ocupa uma posição análoga ao do outro. Este movimento é repetido cada vez que o texto é lido, pois o leitor se torna a carne do significado do autor, um self transgrediente à outridade do texto.

Interessante observar este terceiro participante, além do autor e do herói, denominado **autor-contemplador** pelo escritor russo. Bakhtin (2003, p. 22) explica, ao falar sobre o excedente da visão estética, que “a contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência”. Isto é, são valores do outro que a consciência do autor-contemplador permite perceber e que acaba por concluir o mundo transgrediente do personagem.

Bakhtin (1976, p.14) discute sobre este terceiro participante, denominado **ouvinte**; dessa vez, salientando o princípio dialógico de todo enunciado e afirmando que sua (do ouvinte) “presença afeta a interrelação dos outros dois (criador e herói)” e acrescenta ainda: “A interrelação de autor e herói, afinal, nunca é uma relação íntima de dois; todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os fatores da obra”. Importante lembrar que o ouvinte é considerado por Bakhtin (1976, p.16) como “um participante imanente do evento artístico que tem efeito determinativo desde dentro. O ouvinte, a par com o autor e o herói, é um fator intrínseco essencial da obra, e de modo algum coincide com o público leitor, localizado fora da obra”.

Também é importante ressaltar que Bakhtin distingue o autor-pessoa (o escritor) do autor-criador (função estético-formal da obra). Em outras palavras, “o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa”. (FARACO, 2005,

p.39). O autor-criador é a segunda voz de que fala Bakhtin, e não a voz saída diretamente do escritor; é uma voz socialmente apropriada que se ordena estética e amorosamente:

[...] a forma estética não pode ser fundamentada de dentro da personagem, de dentro do seu propósito semântico, material, ou seja, de dentro da significação puramente vital; a forma é fundamentada do interior do outro – do autor, como sua resposta criadora à personagem e sua vida, resposta que cria valores que por princípio são transgredientes à personagem e à sua vida mas mantêm com elas uma relação essencial. Essa resposta criadora é o amor estético [...] (BAKHTIN, 2003, p.82).

A princípio pode parecer que a estética criadora discutida por Bakhtin testemunha uma arte de liberdade total, apontada por muitos românticos. Ao contrário, Bakhtin livra-se desse estigma. Ao afirmar que não existe “o texto em si mesmo”, aponta a constante relação sujeito/outro (nunca autônomos) em diferentes níveis de complexidade, mostrando que vida e significado equivalem em seu pensamento.

O estilo, então, mostra-se como peça fundamental no ajuste das relações: um meio para registrar os acontecimentos entre o autor, seu objeto e seu ouvinte. Segundo Bakhtin (1976), “a política interna de estilo é determinada por sua política externa (sua relação com o discurso alheio)”.

3.5.3 O autor e o estilo

“Em que relação se encontram o estilo e o autor enquanto individualidade? Como o estilo se relaciona com o conteúdo, isto é, com o mundo dos outros, suscetível de acabamento? Que importância tem a tradição no contexto axiológico do autor-contemplador?

Mikhail Bakhtin ³⁰

O questionamento de Bakhtin ao falar sobre estilo até hoje se mostra atual, pois boa parte da estilística clássica/tradicional na crítica literária, assim como a estilística voltada aos estudos do texto e do discurso, apesar da especificidade do trabalho com a linguagem, seguem caminhos muitas vezes opostos e contraditórios.

É importante ressaltar que, acompanhando o pensamento bakhtiniano em diferentes textos, tentar-se-á mostrar que o estilo pode indicar os caminhos para a

³⁰ Cap.V, O problema do autor, item 4, A tradição e o estilo. In: **Estética da criação verbal**.

compreensão do dialogismo – elemento constitutivo da linguagem. Esse princípio básico da obra bakhtiniana comanda todo o direcionamento para um entendimento do sentido. Assim, é possível pensar no estilo como gerador de uma ética e de uma estética, tomando como partida de reflexão o enunciado, sua singularidade e sua constituição dialógica, social e discursiva: estilo como escolha e avaliação em um contexto de valor.

Partindo da nomeação dos três participantes na obra artística – o autor, o herói (objeto do enunciado) e o ouvinte, é possível perceber o estilo impregnado na atitude avaliativa do autor-criador, força viva determinadora da percepção do seu herói:

A definição geral do estilo [...] trouxe à tona, de modo preciso, a natureza avaliativa da forma artística. A estrutura da forma é na verdade, hierárquica, [...] A seleção de um herói ou de um evento determina desde o início o nível geral da forma e a admissibilidade deste ou daquele conjunto particular de elementos configurantes. E esta exigência básica de adequabilidade estilística tem em vista a adequabilidade hierárquico-avaliativa da forma e do conteúdo: eles devem ser igualmente adequados um para o outro. A seleção do conteúdo e a seleção da forma constituem um e o mesmo ato estabelecendo a posição básica do criador; e neste ato uma e a mesma avaliação social encontra expressão (BAKHTIN, 1976, p.12).

Além do valor hierárquico do herói funcionando como impregnador do estilo e do conteúdo do enunciado, Bakhtin mostra que também o grau de proximidade do herói e autor, assim como a interrelação do ouvinte com ambos vão funcionar como “pontos de contato entre as forças sociais da realidade extra-artística e a arte verbal” (BAKHTIN, 1976, p.17).

Essa idéia sobre avaliação, segundo Brait (2005), “em outras obras aparece como entoação avaliativa”. É o que se percebe em **Marxismo em filosofia de linguagem** (1995), podendo ser citado o capítulo 9 – “O discurso de outrem” - no qual Bakhtin mostra a dinâmica do contexto narrativo e do contexto citado, conseqüentemente assumindo a idéia de que o **estilo** inscreve-se na língua, nos usos e na história. O capítulo apresenta um detalhado estudo sobre modalidades do discurso de outrem no qual indica duas orientações para o desenvolvimento da dinâmica da interrelação entre o discurso narrativo e o discurso citado. A primeira orientação mostra a tendência de conservar a integridade e autenticidade do discurso de outrem. A

segunda mostra o processo oposto, no qual se pode observar uma individualização do discurso alheio, em que “sua tendência é atenuar os contornos nítidos da palavra de outrem” (BAKHTIN, 1995). É justamente nesse ponto que é possível refletir sobre estilo:

A língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso de outro o estilo pictórico [...] o próprio discurso é bem mais individualizado (BAKHTIN, 1995, p.150).

A questão do estilo é debatida em vários textos bakhtinianos, o que vem mostrar uma “circularidade” em sua obra (TEZZA, 2001). Em seu manuscrito *Discurso na vida e discurso na arte* (1976), Bakhtin reverencia Buffon³¹ em sua conhecida citação, porém devidamente acrescentada:

[...] ‘O estilo é o homem’, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa (BAKHTIN, 1976, p.16).

³¹ “Le style c’est l’homme même” (BUFFON, 1753, **Discours sur le style**) In BRAIT, 2005, *Estilo*, p.83.

4 O PARADIGMA INDICIÁRIO

4.1 Características

Pelo que já foi dito, a alteridade, elemento matriz na construção do sentido, coloca o pesquisador diante de um verdadeiro trabalho investigativo. Tendo em vista os conceitos de autoria, dialogismo, polifonia, heterogeneidade, opacidade, como também as diferentes pessoas presentes no discurso, tal qual foi abordado neste trabalho, direcionou-se um tipo de análise caracterizado por **indicações** ou **pistas** a serem reveladas no interior do *corpus* selecionado e que possibilitarão perceber não só os mecanismos lingüísticos, mas especialmente os discursivos, objetivando um entendimento sobre **prováveis indícios de autoria em narrativas de estudantes**.

Dessa forma, a escolha por uma análise qualitativa exigiu buscar um paradigma de investigação científica voltado para pesquisas qualitativas. Optou-se pelo chamado Paradigma Indiciário proposto por Ginzburg (1989), a princípio para a investigação em história. Pretende-se com esse tipo de investigação um resultado muito mais produtivo do que com uma investigação inspirada nos modelos galileanos³², que comumente norteiam as chamadas ciências exatas - cujos resultados são obtidos através de quantificação e índice de repetibilidade.

Esse pressuposto parte dos postulados definidos pelo trabalho do paradigma, que orientam o olhar do pesquisador para a singularidade de dados – indícios que podem dar maior visibilidade à discussão que se quer fazer sobre as relações sujeito-linguagem no âmbito lingüístico-discursivo.

O Paradigma Indiciário nas Ciências Humanas surge como novo modelo de se fazer ciência, diferente daquele imposto pelas Ciências Naturais:

³² As ciências chamadas galileanas adotam o lema escolástico *individuum est ineffabile* (do individual não se pode falar): os empregos da matemática e do modo experimental implicam, respectivamente, a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos (GINZBURG, 1989, p.156).

[...] por volta do final do século XIX, emergiu silenciosamente no âmbito das ciências humanas um modelo epistemológico (caso se prefira, um paradigma³³) ao qual até agora não se prestou suficiente atenção. A análise desse paradigma, amplamente operante de fato, ainda que não teorizado explicitamente, talvez possa ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre 'racionalismo e irracionalismo' (GINZBURG, 1989, p.143).

Ao contrário das ciências denominadas galileanas, as disciplinas qualitativas pontuam sua relevância a partir do objeto investigado. Assim, a seleção de dados constitui a base da pesquisa que, aliada às análises realizadas, levam a um resultado. Para melhor compreensão do Paradigma Indiciário, será delineado, a princípio, um resumo histórico do referido modelo.

4.2 Percursos do paradigma indiciário

Em 1874 e 1876 (GINZBURG, 1989, p143-144) surgem artigos do italiano Giovanni Morelli que propunham um novo método para a atribuição de quadros antigos, método que ainda é reverenciado por historiadores da arte, como também é criticado por outros. A questão principal do método consiste em perceber, nas obras não assinadas, sinais e pormenores indispensáveis no processo de distinguir os originais das cópias.

Sobre os livros de Morelli, outros autores apontados por Ginzburg (1989, p.145) teriam feito comentários sobre as “minúcias características que traem a presença de um determinado artista, como um criminoso é traído pelas suas impressões digitais” e finalizam por compará-lo a um museólogo criminalista, aproximando-o a Sherlock Holmes e seu criador, Arthur Conan Doyle.

Freud também, segundo Ginzburg (1989, p.148-149), teria dito que o método Morelli “está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica”, pois indica “a

³³ Em nota de número 1, p. 260, Ginzburg comenta o termo **paradigma** proposto por T.S.Kuhn, **La struttura delle rivoluzioni scientifiche**, Turim, 1969, termo, segundo Ginzburg, apropriadamente ampliado em **The structure of scientific revolutions**, 2 ed, Chicago, 1974, p. 174.

proposta de um médico interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.

Diante dessa trilogia apontada por Ginzburg – Morelli, Holmes e Freud, no período entre 1870 e 1880, começa “a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica, mas as suas raízes eram muito antigas” (GINZBURG, 1989, p.151).

4.3 Raízes do paradigma indiciário

Segundo Ginzburg (1989, p.152) “o caçador teria sido o primeiro a ‘narrar uma história’ porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos”. Esse tipo de **leitura** das pistas pode ser percebido nos fundamentos da “linguagem da decifração venatória - a parte pelo todo, o efeito pela causa - [e] são reconduzíveis ao eixo narrativo da metonímia³⁴”.

Analogamente ao paradigma venatório, o mito etiológico presente na tradição chinesa que atribui “a invenção da escrita a um alto funcionário que observava as pegadas de um pássaro imprimidas nas margens arenosas de um rio³⁵” (GINZBURG, 1989, p.152), aliados também ao “paradigma implícito nos textos divinatórios mesopotâmicos redigidos a partir do terceiro milênio a.C. em diante” (idem), fariam pressuposições ao reconhecimento de uma realidade.

Ginzburg (1989, p.153) alerta, então, que esses encaminhamentos visando descobertas têm algo em comum - as operações intelectuais envolvidas, uma atitude, segundo ele, visivelmente cognoscitiva: “análises, comparações, classificações”, considerando traços individuais pertinentes. Desta forma, como seria

³⁴ Jakobson, no texto Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia (especialmente a parte III – O distúrbio da similaridade, p.41), In: **Linguística e Comunicação**, SP: Cultrix, 1970, explica detalhadamente todo o processo metonímico na linguagem baseando-se no distúrbio da afasia.

³⁵ Ginzburg cita na nota de número 34 a fonte dessa informação: E. Cazade e C. Thomas, Alfabeto. In: **Enciclopedia Einaudi**, vol. I, Turim, p.289.

estabelecido o emprego de um novo paradigma, diferente do anterior, em que a matemática e a quantificação eram o centro das preocupações? A aplicação do novo paradigma consistia um verdadeiro obstáculo à possibilidade de um conhecimento científico rigoroso. O próprio Ginzburg (1989, p. 163) aponta dois caminhos: o de generalizar o sujeito ou o de criar um novo paradigma que pudesse olhar esse sujeito em sua singularidade sem perder o caráter científico de análise.

4.4 O paradigma indiciário e sua *cientificidade*

Nesse ponto, abriam-se duas vias: ou sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma *cientificidade* por se definir) do individual. A primeira via foi percorrida pelas ciências naturais, e só muito tempo depois pelas ciências humanas. O motivo é evidente. A tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador (GINZBURG, 1989, p.163).

Apesar de alguns resultados incertos e dúbios, especialmente na medicina³⁶, o conjunto das ciências humanas permanece solidamente ancorado no qualitativo. Disciplinas permeadas pela diacronia não podiam deixar de se voltar para o paradigma indiciário, descartando o paradigma galileano: “quando as causas não são inferíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos” (GINZBURG, 1989, p. 169).

Pelas observações indicadas até aqui, parece que o momento é muito importante para ressaltar o aspecto central no novo modelo: os **resultados**. À medida que a noção de rigor científico é redefinida, não mais tendo como parâmetro o estatuto galileano, o rigor passa a ser construído pela relevância dos dados analisados e seus respectivos resultados.

Esse rigor é questionado pelo próprio Ginzburg (1989, p.178): “Mas pode um paradigma indiciário ser rigoroso?” E o próprio autor assim inicia sua resposta:

A orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema: ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou

³⁶ Ginzburg aponta como exemplo o texto de Cabanis, **A certeza da medicina**, p.166 (em cada indivíduo, a doença assumia características diferentes).

assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância [...] (GINZBURG, 1989, p.178).

No parágrafo seguinte (p.178-179), continua a resposta colocando em dúvida tal tipo de rigor pretendido, que comenta ser tanto inatingível quanto indesejável aos saberes ligados ao cotidiano e a outros acontecimentos:

[...] mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos. Alguém disse que o apaixonar-se é a superestimação das diferenças marginais que existem entre uma mulher e outra (ou entre um homem e outro). Mas isso também pode se estender às obras de arte ou aos cavalos. Em situações como essas, o rigor flexível (se nos for permitido o oxímoro) do paradigma indiciário mostra-se ineliminável. Trata-se de formas de saber tendencialmente mudas – no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de diagnosticador limitando-se a por em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.

Assim, partindo do próprio texto de Ginzburg é possível refletir sobre a questão do caráter científico desse tipo de análise qualitativa. Parece óbvio que, se forem adotados os parâmetros das Ciências Naturais, a análise pode até não ser considerada ciência. O que se pode reivindicar é que o exigido para uma pesquisa qualitativa é diferente do rigor das ciências galileanas. Nessa reivindicação, encaminha-se o pensamento de José Carlos Köche (1997) sobre a ciência contemporânea em seu livro **Fundamentos de metodologia científica**, ao discorrer sobre a construção da ciência, argumentando contra a afirmação de Feyerabend³⁷ (1977, p.274 e 279) de que “a ciência pede uma epistemologia anárquica”:

Admite-se que não há ainda explicações razoáveis que demonstrem como funciona o processo de descoberta das soluções para os problemas e que também não há critérios e procedimentos universalmente aceitos que possam ser usados para justificar e demonstrar com certeza a veracidade de uma hipótese. Admite-se também que a ciência e seus procedimentos são encarados como um processo histórico e como um sistema aberto, sujeitos a mudanças drásticas atreladas à cultura de cada época e à área de conhecimento em que estiver o problema investigado. Porém, alguns critérios básicos são discerníveis dentro do procedimento geral, amplo, utilizado no *construir* a ciência. E é nesse sentido que se deve compreender **método científico: como a descrição e a discussão de quais critérios básicos são utilizados no processo de investigação científica**. Esses critérios, porém, não são apresentados como prescrições dogmáticas, mas

³⁷ FEYERABEND, P. **Contra o método**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977; citação de Köche, p.68.

elementos que se somam à imaginação crítica ou à criatividade, como diz Medawar ³⁸(1974, p.1105), os cientistas ‘trabalham muito perto da fronteira entre o espanto e a compreensão’” KÖCHE,[1997],(2003), p.69, grifo do autor).

Além disso, é preciso considerar o papel do pesquisador nessa proposta de análise teórico-interpretativa que adota o método indiciário, ressaltando-o enquanto analista dos dados discursivos – muitas vezes singulares e aparentemente sem explicação: buscar compreender os fenômenos lingüístico-discursivos, acolhê-los ainda que na sua estranheza e, escutando a voz da alteridade, tentar desvendá-los e traduzi-los. Como afirma Amorim (2004, p.26), “a atividade de pesquisa torna-se então uma espécie de exílio deliberado onde a tentativa é ser hóspede e anfitrião ao mesmo tempo³⁹”.

Adiciona-se, então, parte das idéias de Bakhtin (2003, p.307-308) em seu estudo “O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas”:

[...] o pensamento das ciências humanas nasce como pensamento sobre pensamento dos outros, sobre exposição de vontades, manifestações, expressões, signos atrás dos quais estão os deuses que se manifestam (a revelação) ou os homens (as leis dos soberanos do poder, os legados dos ancestrais, as sentenças e enigmas anônimos, etc.). O inventário, por assim dizer, cientificamente exato dos textos e a crítica dos textos são fenômenos mais tardios (trata-se de toda uma reviravolta no pensamento das ciências humanas, do nascimento da **desconfiança**) (grifo nosso).

É justamente nessa **desconfiança** apontada por Bakhtin que se deposita toda uma perspectiva de sondagem do texto via perplexidade, interrogação, suspensão de evidência. Ao terminar a exposição sobre a metodologia que irá direcionar o trabalho de pesquisa, prestes a iniciar a análise das narrativas escolhidas como *corpus*, tem-se a intenção de, em certa medida, ultrapassar os limites da lingüística, acreditando que “cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado)” (BAKHTIN, 2003, p. 310).

³⁸ MEDAWAR, P.B. **Indução e intuição no pensamento científico**. SP: Sociedade brasileira para o progresso da ciência. V.26, n.12, p.1105, 1974; citação de Köche.

³⁹ AMORIM, também em nota de rodapé (p.26), explica que, em francês, a palavra hôte possui uma ambigüidade conveniente para a sua proposta: o termo significa tanto hóspede quanto anfitrião – “Être hôte dans le pays de l’autre”.

5 INDÍCIOS DE AUTORIA EM NARRATIVAS DE ESTUDANTES

Este estudo toma como *corpus* as narrativas publicadas em livro intitulado “O fruto do eucalipto e outras histórias”, realizado em uma escola da rede privada, na cidade de Vitória, Espírito Santo, no ano de 1996. São cinco as narrativas a serem analisadas, todas produzidas por alunos do terceiro ano do Ensino Médio, que, ao término do ano letivo, prestariam exame vestibular. Esse fato foi o de maior relevância para a motivação em escrever as narrativas, pois, entre as leituras obrigatórias para a prova de literatura, incluía-se a do autor capixaba Pedro José Nunes (1992) intitulada “Vilarejo e Outras Histórias”. Pedro Nunes havia sido convidado a dialogar com a turma sobre sua obra e, após a palestra, a imagem do autor/escritor feita pelos alunos instaurou a vontade de também produzir um livro, até como brincadeira experimental e ao mesmo tempo provocadora. O resultado foi essa produção espontânea manifestada por esses cinco alunos/autores, que, inclusive, fizeram o lançamento do livro no dia da formatura.

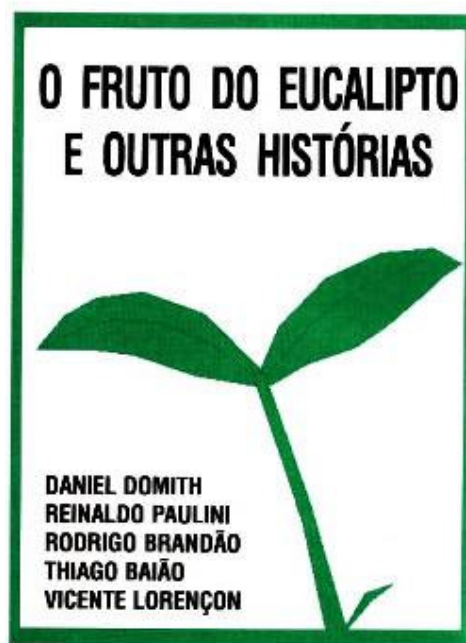
A atitude de provocação deve-se, na verdade, à leitura de outra obra literária – Noite na taverna, de Álvares de Azevedo (2004), escrito em 1855. Após a leitura do livro, também várias vezes indicado como leitura obrigatória para o vestibular, os alunos desejaram escrever sobre a mesma temática do autor, cujo texto é influenciado pela literatura de Byron e Musset, considerados pela maioria dos especialistas como os poetas malditos da Europa.

Para proceder à proposta de análise, inicialmente discute-se a questão da escolha do título do livro realizada pelos alunos; em seguida, reflete-se sobre a retomada do tema do livro **Noite na taverna** na escrita dos textos dos alunos para, então, depois de realizar algumas reflexões sobre a composição de um texto, analisar as cinco narrativas, buscando, dentro da proposta de uma análise de discurso teórico-interpretativa, traços de autoria no *corpus* apontado.

5.1 Dois livros em questão: *Vilarejo e outras histórias* e *O fruto do eucalipto e outras histórias*

O que nos interessa aqui é poder rastrear e interrogar as modalidades de relação de alteridade na produção de saber e, mais precisamente, no texto de pesquisa.

MARÍLIA AMORIM



Segundo Bakhtin (2003, p.316), “ver e compreender uma obra significa ver e compreender a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito”. Partindo desse lugar exotópico pode-se perceber o entrecruzamento de vozes no acontecimento estético dos títulos dos dois livros mencionados.

Ressalta-se o gesto exotópico praticado pelos alunos-autores ao escolher como confronto o livro de Pedro Nunes, determinando, com a atitude, um espaço único e singular que cada enunciado ocupa, sem contudo tornar absoluta essa ação determinante. Segundo Machado (2001), esse é um posicionamento central no pensamento bakhtiniano:

[...] a configuração espaço-temporal que tem lugar na arena discursiva é tão elementar quanto fundante do ato dialógico como evento, fornecendo a Bakhtin elementos a partir dos quais ele formula a lei do posicionamento que o levou a entender tudo o que é dito como determinação rigorosa do lugar de onde se diz [...] (MACHADO, 2001, p.226).

Percebe-se na intenção estética da organização das palavras do título um “processo de interação e luta” com o pensamento do outro. São relações análogas, porém não se apresentam idênticas, “o discurso do outro [...] tem uma dupla expressão: a sua, isto é, a alheia e a expressão do enunciado que acolheu esse discurso” (BAKHTIN, 2003, p.299).

Bakhtin (2003, p.300) não usa o termo interdiscursividade em seus estudos teóricos, mas é o que ele se refere quando afirma que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas”. Pedro Nunes provavelmente recorreu a outros textos para escrever o título de seu livro, podendo-se, então, afirmar que cada dizer remete sempre a outros dizeres. Essa recorrência são os elos a que se refere Bakhtin, elos de uma corrente enunciativa inscrita na materialidade discursiva do gênero literário, especialmente no que diz respeito a contos.

O fruto do eucalipto e outras histórias mostra uma nova maneira de ver e re-significar o já-dito no enunciado-título de Pedro Nunes: **Vilarejo e outras histórias**. É possível falar, então, em um novo sentido, pois a alusão à obra de Pedro Nunes na escolha do título por esses alunos-autores, apesar de ser um elemento reiterável na produção de seu enunciado, torna-o um novo texto, pois constitui uma outra significação; é o já-dito trazendo um eco do texto-fonte e que provoca uma alteração no sentido.

5.1.1 Outro livro em questão: Noite na taverna

[...] a compreensão completa o texto: ela é ativa e criadora. A compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A co-criação dos sujeitos da compreensão.

Para falar no papel desempenhado pelo livro **Noite na taverna** (AZEVEDO, 2004) na escrita das narrativas contidas em **O fruto do eucalipto e outras histórias** é preciso pensar na significação da singularidade do evento discursivo (no sentido bakhtiniano) de Álvares de Azevedo enquanto leitura realizada por esses alunos-autores: como sujeitos, tomados pela ideologia inspirada no romantismo de Azevedo, retrabalham a palavra:

“[...] O problema da relação da palavra com o pensamento e da palavra com o desejo, com a vontade, com a exigência. As concepções mágicas da palavra. A palavra como ato. A reviravolta na história da palavra quando ela se torna expressão e pura (sem ato) informação (comunicação). A sensação de si mesmo e do outro na palavra. O nascimento tardio da consciência do autor” (BAKHTIN, 2003, p.320).

Nessa perspectiva, é possível pensar com Bakhtin (1995, p.132) que “a compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor uma **contrapalavra**” (grifo do autor). Pode-se, então, dizer que, pela compreensão da palavra alheia, vislumbra-se um processo contínuo de constituição da singularidade de cada sujeito, mostrando nessa atitude ativa e responsiva tão preconizada por Bakhtin o efeito de uma produção que nada mais é do que a continuidade da criação – uma verdadeira interação do locutor/receptor, autor/leitor.

Assim, partindo do lugar já acontecido em **Noite na Taverna**, a produção **O fruto do eucalipto e outras histórias** constrói uma relação com o contexto narrativo da obra de Álvares de Azevedo, pois os sujeitos-alunos-leitores interagem com o texto criando um espaço discursivo - uma relação dinâmica entre alteridade e identidade, como Bakhtin a concebe. Dessa forma, é possível pensar na arquitetura de um sujeito construído na interação com o outro.

Para melhor entender essa relação, é preciso apontar elementos estáveis da significação na construção do tema em **Noite na taverna**. Bakhtin (1995, p.131) distingue **tema** e **significação**, afirma que ambos adquirem “particular clareza em conexão com o problema da compreensão”, que a essência do tema é irredutível à

⁴⁰ BAKHTIN, 2003, *Estética da Criação Verbal*, p.378.

análise, o que não acontece com a significação, que é reiterável. Ao explicitar sobre o assunto, afirma:

“O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa [...]” (BAKHTIN, 1995, p.129, grifo do autor).

Portanto, é possível refletir que o tema se apresenta concretamente em contextos comunicativos, mostrando um sentido geral determinado por fatores verbais (palavras, estruturas sintáticas - o conteúdo lingüístico) e também por fatores extraverbais, parte do contexto de interação verbal. Como declara Ponzio (2008, p. 91):

[...] o tema tem um caráter valorativo e requer uma compreensão ativa, uma relação de interação dialógica, dado que pressupõe sempre o intercâmbio sógnico em determinadas situações comunicativas. O tema, além de ser algo unitário, é também algo único e irrepitível, como conseqüência de sua relação com uma interação comunicativa especial.

Assim, é possível notar que o tema se volta para o signo ideológico, mostrando resultados de uma compreensão ativa, resultante de relações concretas entre sujeitos.

Importante, então, esclarecer sobre o tema em **Noite na taverna**. Álvares de Azevedo, vivendo intensamente o período ultra-romântico no Brasil, retrata o amor e a morte. A palavra **morte** tem um significado relativamente estável em suas diferentes utilizações. Porém, o **tema morte** vai recriar um novo sistema de significação na narrativa de Álvares de Azevedo pela situação que ela instaura: a morte ligada ao amor, sofrimento e dor, como também à morbidez, devassidão, crime e delírio. O conto é um relato de personagens-narradores que contam suas histórias, cada um mostrando cenas vividas de amores impossíveis e desejo de morte.

Com essas informações, é possível perceber na escrita de **O fruto do eucalipto e outras histórias** a presença do texto de Álvares de Azevedo: é um livro de contos, no qual cinco alunos-autores relatam histórias de amor, morte e loucura, ora na

primeira pessoa, ora na terceira. O tema de **Noite na taverna** é retomado pelos alunos-autores, que mostram uma nova produção de sentido ao inserir, já na tradicional dedicatória⁴¹ das páginas iniciais, ao lado dos nomes de familiares homenageados, o nome de Lord Byron, considerado por críticos e estudiosos como o poeta do **mal do século** na literatura européia, de quem Álvares de Azevedo foi, conforme o relato de especialistas, leitor assíduo e tradutor, logo, influenciador declaradamente presente na obra do autor brasileiro. Inevitável voltar ao universo bakhtiniano, onde nenhuma voz fala sozinha, reiterando o conceito de exotopia já abordado neste trabalho (2005, p. 211):

Pelo princípio da *exotopia*, eu só posso imaginar-me, por inteiro, sob o olhar do outro; pelo princípio dialógico, que, em certo sentido, decorre da *exotopia*, a minha palavra está inexoravelmente contaminada pelo olhar de fora, do outro, que lhe dá sentido e acabamento [...] porque a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla [...].

Portanto, a escrita dos textos no livro **O fruto do eucalipto e outras histórias** mostra um processo de confronto com o texto alheio – **Noite na taverna**. Os alunos-autores acrescentam suas contrapalavras, como **leitores/pré-autores/contempladores**, se é possível assim os denominar. Ainda que pareça estranho tentar discutir subjetividade e autoria pensando no **autor** como leitor, percebe-se nas reflexões de Bakhtin (2003, p.11), que tal **autor** pode inserir-se como o agente de uma unidade ativa da consciência criadora:

[...] a consciência do autor é a consciência da consciência, isto é, a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que abrange e conclui essa consciência da personagem com elementos transgredientes⁴² a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa [...].

Observa-se, então, com Ponzio (2008), que a realidade existente nos **sentidos atuais** mostrados por Bakhtin (1998), distingue-os dos **sentidos neutros** (correspondentes aos termos **tema** e **significação** nomeados por Bakhtin, 1995):

[...] na realidade existem somente 'sentidos atuais', signos empregados concretamente nas situações específicas. Encontramos o signo já usado em determinados contextos comunicativos, com um sentido que, por sua vez,

⁴¹ Cf. dedicatória no Anexo .

⁴² Isto é, elementos externos em relação à composição interna do mundo do herói. (N. do T.)

conecta-se dialeticamente com o sentido dos contextos próximos ou distantes dos que já haviam sido usados. E, no uso que fazemos dele em um determinado momento, a auto-identidade, a sinalidade, que tem de ser dialeticamente superada para que adquira eficácia de um signo vivo, não é nada mais do que a acumulação de sentidos anteriores. São estes últimos os que fazem com que tratemos com um material sógnico que, precisamente por sê-lo, possui uma resistência, uma objetividade, uma materialidade inerente.

É possível considerar, então, que os **sentidos atuais** apontados por Bakhtin e considerados por Ponzio (2008) como uma materialidade específica mostram-se na produção real do livro **O fruto do eucalipto e outras histórias**, em uma apresentação gráfica composta por cinco textos de estudantes.

5.2 O texto e sua organização

O texto, como representante material do ato de comunicação, resulta, segundo Charaudeau (2008, p.68, grifo do autor) “de escolhas conscientes (ou inconscientes) feitas pelo sujeito falante dentre as **categorias de língua** e os **Modos de organização do discurso**, em função das restrições impostas pela Situação”. Assim, como manifestação material, os textos permitem, ainda conforme Charaudeau (2008), que sejam classificados em gêneros textuais pelas finalidades das diferentes situações de comunicação e dos projetos de fala. De certa forma, a classificação de Charaudeau dos discursos em gêneros vai de encontro ao enfoque discursivo-interacionista de Bakhtin (2003), que considerava o texto (enunciado) como produto de interação social, ligado a uma situação material concreta.

Com o propósito de fazer correspondências entre modos de discurso e gêneros textuais, Charaudeau (2008) apresenta o seguinte quadro:

Correspondências entre modos de discurso e gêneros textuais.

GÊNEROS	MODOS DE DISCURSO DOMINANTES	OUTROS MODOS DE DISCURSO
Publicitários	<ul style="list-style-type: none"> • Enunciativo (Simulação de diálogo) • Variável; Descritivo no slogan 	Narrativo (quando se conta uma história) E Argumentativo , nas revistas especializadas
Imprensa – “Faits divers” – Editoriais – Reportagens – Comentários	<ul style="list-style-type: none"> • Narrativo e descritivo • Descritivo e Argumentativo • Descritivo e Narrativo • Argumentativo 	Enunciativo Pode haver apagamento ou intervenção do jornalista
Panfletos políticos	• Enunciativo (Apelo)	Descritivo (Lista de reivindicações) Narrativo (ação a realizar)
Manuais escolares	• Variável segundo as disciplinas, mas com a onipresença do Descritivo e do Narrativo	Enunciativo (nos comandos das tarefas) Mais Argumentativo em algumas disciplinas (matemática, física, etc.)
De informação – receitas – informações técnicas – regras de jogos	<ul style="list-style-type: none"> • Descritivo • Descritivo e Narrativo (fazer) • Descritivo e Narrativo 	
Relatos – romances – novelas, contos – de imprensa	• Narrativo e Descritivo	Enunciativo Intervenção variável do autor-narrador segundo o gênero (Autobiografia, depoimento, notícia, etc.)

(Tradução e adaptação: Angela M. S. Corrêa)

Como é possível observar, os relatos (onde se incluem os contos), têm como modos de discursos dominantes a narração e a descrição. Ao refletir, então, sobre o modo de organização narrativo, recorre-se a Charaudeau (2008, p.151-152) e sua proposta crítica ao dar enfoque à tradição escolar que envolve o texto narrativo, já que o *corpus* desta pesquisa refere-se a narrativas de estudantes. Segundo o autor, esse objeto é tratado de três maneiras distintas: por uma prática de exercícios, que consiste na escrita de um texto em uma situação não autêntica; por uma classificação de textos ditos narrativos, emprestados dos gêneros literários, que se apóiam em critérios diferentes de forma e conteúdo; por uma pedagogia da explicação de texto que organiza um discurso argumentativo sobre uma narrativa literária.

A crítica de Charaudeau (2008) ao focar as três maneiras de se tratar o modo narrativo tradicionalmente nas escolas refere-se à não diferenciação das atividades escolares entre categorias de língua, categorias de discurso e situação de comunicação.

Na tentativa de identificar o exercício narrativo praticado pelos alunos-autores deste trabalho, é possível refletir que os textos a serem analisados possuem características de enunciado literário, com produções bastante específicas. Sob esse aspecto, percebe-se que a instituição escola na qual foi realizado o trabalho de escrita proporcionou condições para concretização de tais textos, abrindo portas direcionadas ao desafio de possibilitar a esses sujeitos-alunos entrarem no jogo de **liberdade e responsabilidade** e inscreverem-se como autores, em um processo de autoria já existente, porém com um acréscimo: nessa inscrição existe um trabalho singular desses sujeitos, um trabalho de escolha, de valoração, de identificação e não apenas um trabalho de repetição presumida.

São várias as correntes teóricas que elaboram conceitos para explicar a complexidade da narrativa. O ponto de vista escolhido para a análise das narrativas tentará evidenciar a hipótese de Bakhtin baseada na idéia de que as formas dos enunciados – ainda que mais elaboradas e complexas se fundem sobre uma certa estabilidade, o que não impede que o autor estabeleça, além dessa estabilidade previsível, um conceito de criação verbal analisado como um acontecimento único, um trabalho com os valores do mundo e da vida, que só tem sentido na relação eu-outro.

Bakhtin (1998) tenta analisar metodologicamente os principais conceitos e problemas da criação literária a partir de uma estética sistemática e geral. Neste sentido, faz críticas à posição fundamental da estética material no que concerne à forma compreendida na sua definição lingüística, “isenta de momento axiológico” (BAKHTIN, 1998, p.19). A partir daí, discorre sobre os problemas do conteúdo, do material e da forma na criação artística, revelando uma concepção bastante original para a época em que foi idealizada (1924) e que conserva uma atualidade teórica.

Para o autor russo (1998, p.46), não existem “enunciados neutros, nem pode haver”, como também não apóia a lingüística que vê nos enunciados somente o fenômeno da língua, relacionando-os com “a unidade da língua” e não com “a unidade de conceito, de prática de vida, da história, do caráter de um indivíduo, etc.”. Suas idéias mostram o comprometimento das palavras não apenas com a forma:

[...] as palavras organizam-se, por um lado, no conjunto das orações, do período, do capítulo, do ato, etc., e por outro, constroem o conjunto da aparência do herói, de seu caráter, de sua situação, de seu ambiente, de sua conduta, etc. e, enfim, o conjunto do evento ético da vida, esteticamente formulado e acabado; com isso deixam de ser palavras, proposições, estrofes, capítulos, etc. O processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido lingüística e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado [...] (BAKHTIN, 1998, p.51).

O que se pode constatar é que Bakhtin (1998, p.57) vê a composição dos enunciados (assim como da forma artística) a partir de duas direções: do seu interior, como forma arquitetônica, “axiologicamente voltada para o conteúdo (um acontecimento possível), relativa a ele” e “do interior do todo composicional e material da obra: este é o estudo da técnica da forma”. Portanto, forma e conteúdo estão unidos no enunciado que, no dizer de Bakhtin (1998) pode ser entendido como fenômeno social que engloba uma esfera ampla, iniciando-se pela imagem sonora até o aspecto semântico abstrato. Assim, a estrutura formal de um tipo de enunciado está intimamente relacionada ao ato de criação.

5.3 Considerações pré-análise

Bakhtin não desenvolveu nenhum modelo de análise, porém, tentar-se-á indicar, fundamentando-se em seus pressupostos teóricos, procedimentos de análise compatíveis com a proposta da pesquisa. Espera-se que, a partir da escolha do Paradigma Indiciário, aspectos significativos poderão ser captados nos textos, aspectos que contribuirão e/ou permitirão o apontamento de marcas de autoria nos enunciados a serem analisados. Assim, busca-se o pensamento bakhtiniano sobre o texto literário e suas relações com a experiência do ser humano. No que se refere à prosa, o autor russo não distingue linguagem literária e linguagem do cotidiano:

Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a 'linguagem comum', de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem (BAKHTIN, 1998, p. 119).

Outro aspecto que se quer enfatizar nas análises é que a expressão escrita que segue uma linha ficcional pode mostrar uma maneira de se posicionar no mundo e, dessa forma, revelar um sujeito, um estilo, um autor. Acredita-se que só se chegará ao objetivo deste trabalho através do estudo da relação entre escrita e sociedade, de uma análise relacional da criação verbal enquanto produção e não apenas como produto.

5.4 As cinco narrativas

De acordo com a proposta do Paradigma Indiciário, o pesquisador deve sempre estar atento ao objeto de pesquisa, partindo do genérico para o particular, à procura de singularidades que possam revelar hipóteses explicativas para aspectos da realidade que não se mostram aparentes, mas que se percebem e se recuperam através de indícios e sintomas.

Como início de análise, inscreve-se agora os elementos principais de cada uma das cinco narrativas⁴³, procedimento que busca situá-los como representativos de dados que se constituirão reveladores do que se pretende buscar: traços de autoria.

5.4.1 Primeira narrativa: *Desencontros*

O mais longo dos cinco textos, a narração é feita na terceira pessoa, o narrador está fora dos acontecimentos, mas é onisciente, isto é, tem ciência de tudo que acontece.

⁴³ Cf. as cinco narrativas na íntegra em anexo.

Cinthy, jovem advogada moradora da cidade de São Paulo, que perdeu os pais e uma irmã (sobrou apenas um irmão, mecânico de motos) em um acidente quando ainda adolescente, vira-se praticamente sozinha na grande metrópole.

Como profissional, defende um cliente – Kail Petersen – no tribunal, ganha o processo e, a partir dessa vitória, passa a ter um relacionamento afetivo com seu cliente, que a fará vivenciar momentos trágicos: Cinthya engravida de Kail e descobre, através da morte de seu irmão, que Kail e sua irmã gêmea Rebeca são espécies de vampiro.

O final é dramático e surpreendente: Cinthya mata Kail em situação bastante horripilante, é ferida durante a luta com Kail e é levada ao hospital por Rebeca, a irmã incestuosa; quatro anos depois, Rebeca vem buscar os descendentes vampiros – seus sobrinhos Ivan e Karine, os filhos gêmeos de Cinthya.

5.4.2 Segunda narrativa: *Um monte atrás do monte*

Texto narrado em primeira pessoa, destacando-se o narrador como personagem principal. Percebe-se o mundo do personagem através do seu relato sobre o maior acontecimento do ano – a festa da cidade, a realizar-se na Praça do Sol Poente.

O narrador, ao iniciar o segundo parágrafo do texto, prepara a cena que irá se desenrolar: o aparecimento de nuvens **maquiavélicas** no céu, onde, ao contrário do sentido macabro da palavra usada para qualificar as nuvens, costuma acontecer o **terceiro por-do-sol mais belo do mundo**. Segue-se, então, o relato do surgimento de luzes estranhas, o que estabelece um pânico geral pelas possibilidades de uma invasão alienígena. Paralelo à descrição das luzes, o narrador envereda por divagações, apontando lembranças de pessoas e familiares.

Pretendendo ser dono de poder anormal, responsável pelo destino da população, o narrador atravessa a multidão que havia se reunido novamente após o desaparecimento das luzes (supostamente localizadas agora atrás dos montes) e tenta reagir contra os invasores. Vê, então, todos comemorando e, no céu, uma

frase, parabenizando a cidade pelo quadragésimo sexto aniversário; logo a seguir, desmaia. Acorda no hospital e, pela voz da enfermeira, fica sabendo que foi encontrado desacordado antes do início do show de “As Marcianas”...

5.4.3 Terceira narrativa: *O fruto do eucalipto*

Esse conto, narrado na primeira pessoa, centraliza um episódio na vida do narrador-personagem, que exerce papel fundamental nos acontecimentos. O protagonista, aos dezesseis anos de idade, viaja de férias para a casa de primos no interior do estado do Espírito Santo. Participa, então, da vida na roça, ajudando na plantação de mudas de eucalipto, contagiado pela alegria de rever Drácula, nome de seu cachorro que vivia na casa dos tios. A alegria transforma-se em tristeza profunda com a cena trágica do extermínio do cão. A partir daí, o enredo envolve o conflito do personagem com o sentimento de perda do animal de estimação. Iniciam-se, então, cenas fantásticas, marcadas por delírios, sugestão de uma cena de sexo, como também a fecundação de um eucalipto por sangue humano.

Após a suposta fecundação, o protagonista envolve-se em uma idéia fixa: o pé de eucalipto. O tempo passa, e agora, já como um adulto de 26 anos de idade, encontra-se internado e mostra-se louco: tem desejos de fuga, quer ardentemente ver sua árvore e morrer. Em vez da morte, o que consegue no final é uma cadeira de rodas, resultado de uma queda do alto dos oito metros de altura de seu querido eucalipto.

5.4.4 Quarta narrativa: *O rio amaldiçoado*

Assim como na segunda e na terceira narrativas, o texto acontece na primeira pessoa, sendo este o mais curto escrito da coletânea. Ao iniciar a narrativa, o personagem encontra-se em um trem a caminho do interior. Ao notar, olhando a paisagem, meninos brincando em um rio, seu pensamento volta ao passado e começa então uma outra narrativa – uma história de um garoto que havia se

afogado em um rio e que, após sua morte, seu espírito vagava em busca de vingança por não ter sido salvo.

Após esse relato, o personagem conta sua própria experiência em relação ao caso: certa vez, ao voltar com seus amigos do rio que costumavam nadar, ouvem um zumbido intenso, seguido de vento, originando uma forma humana de duas mãos, que perseguem o personagem e o sufocam; aparece, então, a visão do menino se afogando, restando no final apenas as mãos. O susto foi tanto, que o protagonista acorda somente no hospital, achando que havia morrido.

No final da narrativa, há um retorno ao início do texto: ele é acordado pelo bilheteiro do trem.

5.4.5 Quinta narrativa: *Tormento*

Narrado na terceira pessoa, o texto conta a história de Radegaz, assaltante viciado em drogas. Divide-se em três partes. Na primeira, o personagem é mostrado: seu passado exemplar, amigos, família; depois, o recente vício das drogas e o hábito do assalto – atitude mais freqüente – com um detalhe especial: a narrativa começa no dia do primeiro assalto a um banco. A cena dos momentos iniciais do assalto é contada, Radegaz é atingido e aponta a arma para um velho que havia deixado cair uma pistola.

A segunda parte é formada por quatro parágrafos constituídos de três narrativas distintas seguidas de um desfecho. São três histórias de delírios: um encontro com um anfíbio gigante que se confundia com o próprio Radegaz; a aproximação, em um ambiente desértico, de uma menina ainda viva mas em estado de putrefação e que, ao espirrar, o contamina; a inusitada tentativa de sexo em um banheiro onde se depara com uma linda mulher. Ao término dos três devaneios, o pensamento volta para sua vida antes da droga, lembrando-se de sua mãe e de Deus.

A parte três é um retorno à cena do assalto: Radegaz, ao encarar o pavor do velho, chora, sorri agradecido e morre.

5.5 Rastreado as narrativas

Divide-se a análise em dois momentos: no primeiro, analisa-se o **tema, significação** e **valorção** na composição das narrativas; no segundo momento, enfoca-se o conceito **axiológico- estético** que envolve a noção de **autor-criador** e a **questão da alteridade** como centro de valor de uma **arquitetônica**.

5.5.1 Particularidades temático-composicionais

A inserção do abrangente mundo narrativo pode ser percebida nos textos dos alunos como um empenho em, ao penetrar no universo romântico, mostrar fenômenos da realidade cotidiana chegando muitas vezes aos limites do fantástico.

Observa-se nas narrativas enunciados que constituem suportes de entoação significativa na construção da totalidade temática dos textos. Procura-se detectar, então, nessa busca, a composição do sentido nesse processo de **significação** que, para Bakhtin (1995), assim se mostra:

[...] a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias. (BAKHTIN, 1995, p.136).

Passando à leitura e análise das narrativas, tentar-se-á rastrear o significado e ressignificações da **morte, quase-morte, desmaio e inconsciência**, propostas de sentido encaminhadas nos textos.

Na primeira narrativa, a unidade do conto se faz sentir como um romance policial acrescido de uma grande dose de terror e vampirismo. O instável e o inusitado somam-se à significação da morte dando origem ao tema, conduzindo o enunciado para uma construção de sentido peculiar: a morte trágica sempre acompanhada de sofrimento, algumas delas com um toque de barbarismo, como pode ser observado nos segmentos a seguir:

Tendo perdido os pais e a irmã num acidente quando era ainda adolescente, teve que se virar praticamente sozinha, não só por si própria, mas também por seu irmão mais novo [...] (p.10).

[...] e quanto a seus pais?

[...]

Eles morreram – fez uma pausa e continuou – Foram assassinados brutalmente em nossa própria casa na Inglaterra [...] (p.15).

A causa da morte é mais estranha que eu já vi, em vinte anos dessa merda. Foi como se o conteúdo interno de seu corpo tivesse sido sugado para fora, aos poucos [...] cheguei à teoria de que algo foi injetado em seu irmão que o digeriria por dentro, amolecendo seus órgãos e tecidos, para que depois fossem sugados. Digestão extracorpórea, como a de uma aranha. (p. 29)

[...] Kail cravou os dentes o mais fundo que pode e puxou, arrancando quase a metade do pescoço do homem [...] Michel caiu, com a mão no ferimento, sem vida, no chão. (p. 37)

O cérebro de Kail escorria pelo ferimento exposto, e de sua boca, saía alguma coisa branca e pastosa. O que restava de vida naquele corpo, se manifestava na forma de espasmos intermitentes, cada vez mais com um espaço de tempo maior entre eles, até que parou para sempre (p.37).

Vê-se que a morte acontece com vários personagens e em diferentes épocas – como se fosse uma grande tragédia, sobretudo familiar: os pais e uma irmã da protagonista Cinthya morrem de acidente; os pais do vilão Kail são brutalmente assassinados; o irmão de Cinthya é assassinado com requintes macabros por Kail; igualmente vampiresca é a morte de Michel, melhor amigo de Cinthya; por fim, a morte de Kail por Cinthya em uma cena trágica, digna de um filme de terror-policial.

É possível detectar nessa investigação que a construção do tema **morte** estabelece um vínculo com o sentido de tragédia, proporcionando à palavra morte uma significação contextual central que se encaminha à medida que são feitas as descrições das situações de perda de vida.

A segunda narrativa propõe uma temática de alucinação com uma particularidade bastante polêmica e atual de acontecimento: um ataque alienígena.

O estado de inconsciência inicia-se com a narração da preparação da festa da cidade que, a princípio, se apresenta com uma movimentação comum, para logo

começar a compor o ambiente para o significado da ocasião – a presença de supostos seres extraterrestres:

[...] a movimentação do palanque só fazia aumentar minha excitação. Toneladas de equipamentos eram transportados em caixas pretas, de lá para cá [...]

Contudo, [...] um calafrio soprou minha alma. Em questão de minutos, nuvens maquiavélicas assaltaram o céu com rapidez de operação militar [...] (p. 41).

[...] a simples idéia de que a festa corria perigo gelava meu coração, bloqueava meus sentidos [...]

Em casa preparei-me para a festa [...] ao atingir a rua, um reboliço [...] fitei, boquiaberto, um conjunto de nove luzes redondas descrever um círculo de fogo [...] era tão perfeito que não devia ser humano [...] Seu Álvaro, reconhecido pracinha da segunda guerra mundial, empanturrou seu peito de princípios patrióticos e gritou: - É um ataque alienígena [...] (p. 42).

Com a intenção de rastrear mais algum sentido nos enunciados que vão aos poucos compondo o tema, percebe-se, paralelamente à descrição dos acontecimentos, duas alusões intrigantes: uma delas compara as luzes estranhas com uma operação militar, a outra dispensa uma atenção especial a um ex-combatente, que é justamente a pessoa que vai denunciar a suposta invasão. Tais alusões levam a uma proposta de relação entre ficção/realidade, o que reforça a temática do **delírio**.

Com uma linguagem bastante coloquial, o narrador alarga seu horizonte apreciativo na composição do sentido do texto, que aponta para uma temática de **piração** (usando o termo escolhido pelo autor):

Minha cuca fundiu, Desmaiei.

Acordei no hospital. Quis saber o que acontecera. A enfermeira disse que um policial me encontrara sem sentidos perto do palanque, logo no começo do show. Mas que show? E a invasão alienígena, os raios, a escuridão prematura? [...]

- Não se preocupe; você não foi o único a **pirar** com o show de “As Marcianas” [...] (p. 44, grifo nosso).

A voz dessa fala que se organiza no texto, forma de diálogo da narrativa tradicional escrita, como o *skaz* (tipo de unidade estilística romanesca proposta por Bakhtin⁴⁴) apresenta um vocabulário próprio, diálogo esse colocado apenas ao final da

⁴⁴ BAKHTIN, 1998, **Questões de literatura e estética**, p.74.

narrativa. Em outras palavras, tem-se um texto em tom de oralidade que se evidencia como forma no diálogo final e que tem um papel fundamental na composição narrativa do tema.

Na terceira narrativa, observa-se uma composição temática que parte de enunciados de ações cotidianas – a posse de um cão por um adolescente e a morte do animal. No caso narrado, o individual e o subjetivo do jovem vão compor o social e o objetivo do texto mostrando um espaço familiar – mãe, irmão, tios, parentes – que se sustenta durante a narrativa por avaliações fundamentais feitas pelo narrador.

O texto mostra uma linguagem sintomatológica que descreve, após a morte do cão, o estado emocional do narrador:

Entre em depressão. Tentativas de conversas comigo eram muitas, posto que inúteis, eu só conseguia desabafar com um pé de eucalipto (p.47).

A descrição torna-se gradativamente patológica a partir do pacto feito entre o narrador e o replantio de um pé de eucalipto e que vão organizar, em uma seqüência de acontecimentos, todo o universo emocional comprometido em que ele se encontra, compondo, dessa forma, a conseqüência do sentido da morte para o narrador, que, na verdade, se constitui o próprio tema do conto:

Chegando à plantação, logo achei minha pequena. Com a coleira de Drácula na mão e um punhal cortei a palma de minha mão e jurei dar vida àquele pé. Após desenterrá-lo e enrolar suas maravilhosas raízes com o pingente, derramei uma pequena parte de meu sangue sobre ele, e plantei-o novamente.

A cada dia que passava eu me comunicava cada vez menos com as pessoas daquela casa [...] (p. 47).

Quando cheguei em minha casa, perceberam minha perturbação [...] mas ainda tinha um motivo para viver: minha alma estava no interior do ES. Todos os dias em certa hora eu me recolhia em meu quarto e apreciava, dentro de uma caixa de cigarro vazia, uma folha de minha muda. Ela, que arranquei para agüentar a distância (p.47).

Então, percebe-se que o significado **morte** na narrativa vem carregado de uma entoação especial que estabelece um vínculo com o herói-narrador e fundamenta o tema: o sentimento de perda provocado pela morte é tão forte que gera loucura:

[...] o sangue subiu-me à cabeça e de repente a caixa de tabaco caía sobre o carpete e de dentro a folha que era seca começou a pigmentar-se, ficando cada vez mais verde. Em um piscar de olhos, percebi que começava a formar um belo corpo feminino, cujos olhos tinham a cor verde da folha [...] me lembro só de acordar ao lado de homens de branco [...] só tinha permissão de sair de meu aposento com acompanhamento de alguém... (p.47-48).

O tema vai ser reafirmado pelo tempo. O narrador, ao final da narrativa, após uma década dos acontecimentos apontados, continua impregnado pela loucura, que, literalmente, deu frutos: o resultado do pacto sangrento, **o fruto do eucalipto**, que, por conter veneno, quase o leva à morte:

[...] após saborear meu fruto eu iria, covardemente, me matar [...]
Comecei a subir o pé como se estivesse tocando parte de meu copo [...] quando botei a mão no fruto, senti meu corpo em ardência profunda [...] até que caí, batendo a nuca no chão. (p. 48)

A quarta narrativa aborda particularidades sobre um tempo vivido por crianças no passado. São memórias que chegam à mente do narrador logo ao iniciar o relato, ao entrar em um trem a caminho do interior de Minas Gerais. É possível pensar que essas memórias mantêm um vínculo com a tradição de contar histórias que instigam o medo infantil – o primeiro passo para a composição do tema a se instaurar:

[...] nosso passatempo preferido neste horário não podia ser outro senão contar histórias de terror em volta de uma cálida fogueira [...] (p. 50).

Essa herança cultural de contar histórias confere à narrativa uma materialidade no enunciado. Assim, o tema concreto da narrativa é esclarecido pelo próprio narrador:

[...] ouvimos com atenção ele contar, com riqueza de detalhes, a história de um garoto que havia se afogado num rio próximo, clamando por ajuda e que, desde sua morte, seu **espírito vagava** em busca de vingança por não o terem salvo [...] (p.50, grifo nosso).

Ao signo morte é acrescentado um sentido de **sobrenatural**, que pode ser detectado na alusão ao **espírito vagante**. É a linguagem que, enquanto signo ideológico por excelência (BAKHTIN, 1995) reflete e refrata a realidade, fazendo emergir, na narrativa, crenças e valores.

O aspecto sobrenatural é o tema fundamental, que vai estabelecer uma ligação de sentido com a morte. Ao iniciar o relato do caso, percebe-se, na escolha dos enunciados, a instauração do clima do **desconhecido**, que vai aos poucos gerando o medo:

[...] por ordem do acaso, nadávamos no rio amaldiçoado pelo velho, porém sem dar atenção à história a nós contada [...] pusemo-nos a caminhar e, sem razão aparente, quanto mais nos afastávamos do rio, mais ficávamos aliviados. De repente, surgiu um zumbido que, de tal intensidade, devia ser ensurdecador para um cachorro. O vento se tornou arisco e forte. Um garnizé, que não avistamos, ensaiou sua voz por três vezes, e então, tomados pelo pânico, começamos a correr desesperadamente, sem perceber que não saíamos do lugar [...] (p.50).

Ao continuar a narração, verifica-se a inserção do elemento concreto **mãos** para mostrar fatos sobrenaturais:

[...] o som produzido pelo que considerávamos ser um motor se fundiu ao vento originando uma forma humana, para ser mais preciso um par de mãos, apenas as mãos e nada mais. Estas, por sua vez, se dirigiram rapidamente em nossa direção, mais perto ainda de mim. Quando estavam bem próximas, me tocaram o pescoço, causando um angustioso sufocamento seguido de imensa dor. Pude ver, então, no leito do rio, um garoto que se afogava gritando desesperadamente por socorro. Por fim, cedendo à pressão da correnteza, ele afundou restando-lhe apenas as mãos sobre as águas (p.50).

O resultado desse contexto místico leva o narrador a uma nova significação da morte, levando em conta toda a experiência vivida, uma mistura de fantasia e realidade:

Senti nesse momento o amargo gosto da morte e percebi anjos, demônios e espíritos disformes vagando em círculo sobre meu corpo. Não agüentei a carga de adrenalina no meu sangue e desmaiei (p.50).

[...] não sei o que aconteceu depois que desmaiei, mas não foi sonho, foi pura realidade e por via das dúvidas saí da cidade no mesmo dia, sem nem procurar meus amigos [...] (p.51).

A composição do tema na quinta narrativa tem forte apelo já na escolha da palavra-título: **tormento**; o elemento semântico do signo **tormento** implica uma opção de sentido que leva imediatamente à angústia, dor e sofrimento.

A escrita do texto evidencia a singular experiência de vida de Radegaz que avança em situações tormentosas. Na primeira parte é mostrado o mal gerado pela delinqüência e o uso de drogas – a angústia da família, o afastamento dos amigos, que produzem um efeito comum e identificam o sentido de conflito:

[...] já assaltara várias vezes [...]

[...] há pouco viciara-se. O café da manhã, antes o momento de confraternização pais-filho, tornara-se tenso [...] os amigos de infância, disciplinados e exemplares, agora eram tolos [...] ele pensava agora na vida após o assalto, nas pedras, nas mulheres, nas viagens, nas mulheres [...] (p. 53).

Na segunda e terceira partes sente-se a aproximação do sentido **morte**. Interessante observar que a palavra morte aparece grafada (morria) apenas uma vez, mas seu significado aparece na “compreensão ativa” (BAKHTIN 1995) de outros elementos, como é possível rastrear:

[...] quando sentiu que **o fim** estava próximo e que **o sofrimento estava por acabar, tudo se apagou** (p.55, grifo nosso).

[...] perdoou. Chorava como uma criança, mas sorria. Agradeceu. Finalmente, **chegara o alívio, junto com a pancada na nuca que o dormira** (p. 56, grifo nosso).

Assim, o tema morte é construído orientado para uma situação de mundo, enfatizando um lugar-comum onde se inscreve a ideologia burguesa de que **o crime não compensa**, restaurada pelo bom caráter:

Caiu, e lembrou-se de toda sua vida antes da droga. Sua pureza e sinceridade, sua amizade com a mãe. Sua amizade com Deus (p.56).

É justamente esse modelo social que leva ao tema central, salientando um sentido todo especial à **morte** – ela traz **alívio para os tormentos**.

5.5.1.1 Considerações

Percebe-se, ao focalizar o **tema** nas narrativas, que, para compreender a evolução do próprio tema e de suas significações composicionais é “indispensável levar em conta a apreciação social” (BAKHTIN, 1995, p.135), pois o tema tem um caráter valorativo ligado a uma interação comunicativa especial.

As quatro narrativas com temas ligados à **morte** (somente a segunda narrativa não tem exatamente essa especificidade) apresentam temas próprios, apesar de estarem ligados ao “estágio inferior da capacidade de significar” (BAKHTIN, 1995, p.131), inseridos lingüisticamente na significação da **morte**.

Nessa investigação, buscou-se nas narrativas a significação contextual da morte nas condições concretas dos enunciados. Acredita-se que, no processo de busca e análise dos temas nas narrativas procurou-se não apenas definir o sentido de uma palavra, mas procurou-se mostrar que “só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação” (BAKHTIN, 1995, p. 132).

Assim, o caráter reproduzível da morte inserido como expressão estável sofreu um processo de identificação nas narrativas:

- tragédia e sofrimento (narrativa um)
- loucura (narrativa três)
- o sobrenatural (narrativa quatro)
- alívio ao sofrimento (narrativa cinco)

Portanto, é precisamente o tema que se apresenta diferenciado nas narrativas que faz com que o signo morte seja um signo; o sistema abstrato da língua serviu apenas como um “aparato técnico” (BAKHTIN, 1995) para a realização dos temas. Usando outra terminologia, pode-se distinguir o “significado neutro” **morte** do “sentido atual” (BAKHTIN, 1998) **tragédia, loucura, o sobrenatural, o alívio**.

Ao pensar sobre o aspecto da **valoração** em cada composição temática das narrativas analisadas, reflete-se também sobre os saberes compartilhados que, como explica Bakhtin (1976, p. 11) determinam a escolha de palavras do autor, que “seleciona os julgamentos de valor associados com as palavras e faz isso, além do mais, dos próprios portadores desses julgamentos de valor”. Esses valores presumidos vão articular no texto escrito **avaliações sociais**, pois “cada palavra está saturada **delas**” (BAKHTIN, 1976, p.11).

Voltando às narrativas analisadas, pode-se dizer que esses sujeitos-alunos que se inserem como autores, apesar de não possuírem nem almejam uma “fórmula” (BAKHTIN, 1976) para a criação artística, apresentam em seus textos a essência de uma comunicação estética. Seus enunciados temáticos nascem de uma situação pragmática – o exercício da escrita em uma instituição, a escola. Através do universo temático de Álvares de Azevedo – “horizonte espacial e ideacional compartilhado” (BAKHTIN, 1976, p.5) pelos alunos, foi perfeitamente possível rastrear nas narrativas a relação das entoações expressivas da significação da **morte**.

5.5.2 Em busca do autor

Buscar o autor e ao mesmo tempo dar crédito à perspectiva da alteridade na linguagem pode parecer um contra-senso. Ao contrário, ao refletir sobre **autoria** no conjunto da produção bakhtiniana percebe-se que a **arquitetônica** por ele sugerida “está pronta na literatura” (PONZIO, 2008, p.41). Bakhtin (2003) relaciona **arte/vida/responsabilidade**, mostrando que todo acabamento – totalidade arquitetônica – define-se como o resultado de atos éticos, responsáveis e responsivos: existe em todos os atos humanos uma questão de natureza avaliativa e relacional:

[...] o poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte [...] arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade (BAKHTIN, 2003, p. XXXIV)⁴⁵.

⁴⁵ Trata-se de uma das primeiras manifestações de Bakhtin publicadas na imprensa, no almanaque diário O dia da arte (Nevel, 1919, 13 de setembro, p. 3-4). (Nota da tradução de Paulo Bezerra, 2003 – Arte e responsabilidade, p.423).

No caso desta pesquisa, as narrativas selecionadas como *corpus*, como já comentado anteriormente, foram produzidas por alunos. Possuem características literárias, mas não pertencem ao universo de escritores. Dessa forma, a tentativa aqui é de pontuar o aspecto da **criação** trabalhado por esses alunos baseando-se nos conceitos de autoria/estilo/estética/arquitetônica, destacando que “o autor-criador é um momento constitutivo da forma artística” (BAKHTIN, 1998, p.58) e refletindo, com outros pesquisadores e analistas de discurso, de que a **forma artística** apontada por Bakhtin em seus estudos literários permite admitir que a visão de uma **forma estética criadora** pode estar presente em produções variadas de discurso, como a desta pesquisa – a organização de um livro com cinco narrativas de estudantes, realizadas na própria instituição-escola.

Entretanto, é preciso deixar bem claro que essa **pretensa forma estética criadora** a ser rastreada nas narrativas dos alunos distingue-se da forma cognitiva que, segundo Bakhtin (1998, p.58) “não tem autor criador: a forma cognitiva eu a encontro no objeto, nela não encontro nem a mim mesmo, nem à minha atividade criadora”.

O mais antigo escrito de Bakhtin (1993), produzido entre os anos de 1919 e 1921, – **Para uma filosofia do ato**, ao confrontar-se com o teoreticismo, valoriza o ato concreto do ser humano, mostrando que os eventos trazem uma assinatura e que revelam um processo estético de representação do mundo – o ato é uma ação e não só um acontecimento; Bakhtin (1993) orienta para uma **filosofia primeira**, capaz de descrever o **ser-evento**:

[...] é apenas de dentro do ato realmente executado, que é único, integral e unitário em sua responsabilidade, que nós podemos encontrar uma abordagem ao Ser único e unitário em sua realidade concreta. Uma filosofia primeira só pode orientar-se em relação a esse ato realmente executado. (BAKHTIN, 1993, p.45).

Bakhtin (1993) desenvolve o **Ser-evento** na responsabilidade pessoal, sem limites, **sem um álibi**: é o ato que envolve inevitavelmente o envolvimento com o outro, na tentativa de descrever uma “arquitetônica concreta” do mundo real. Esse tipo de

arquitetônica só pode ser compreendido e caracterizado em termos de alteridade: o “**eu-para-mim**”, o “**outro-para-mim**” e o “**eu-para-o-outro**”:

[...] todos os valores da vida e cultura reais estão dispostos em torno dos pontos básicos arquitetônicos do mundo real do ato realizado ou ação: valores científicos, valores estéticos, valores políticos (incluindo tanto os éticos como os sociais) e, finalmente religiosos. Todos os valores espaço-temporais e todos os valores de conteúdo são atraídos para e concentrados em torno desses momentos centrais emocionais-volitivos: eu, o outro, e eu para o outro (BAKHTIN, 1993, p.71-72).

Portanto, conforme o pensamento bakhtiniano, a língua tem a propriedade de ser dialógica: necessário posicionar-se a respeito do **outro** com o objetivo de com ele estabelecer um diálogo compreensivo. As questões da dialogia e da alteridade poderão ser percebidas nas narrativas a serem analisadas buscando o ponto de vista discutido por Bakhtin (1981) determinado pela dialética entre participação e distanciamento:

[...] para o artista-prosador, o mundo está repleto de palavras de um outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas. Ele deve introduzi-las no plano de seu discurso, e deve fazê-lo de maneira a não destruir esse plano [...] (BAKHTIN, 1981, p.175).

Além desse posicionamento de “estar dentro” e “estar fora”, procura-se detectar nas narrativas dos alunos marcas que possam revelar a **interação dinâmica** com o **discurso de outrem** (BAKHTIN, 1995, p.150):

[...] o contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar suas fronteiras [...] o próprio discurso é bem mais individualizado [...].

Conseqüentemente, refletindo sobre a proposta de Bakhtin (1995) sobre o discurso de outrem, na qual “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores” (BAKHTIN, 1995, p.147), percebe-se um **eu** inseparável do **outro**, um **eu** que necessita do **outro**, mas que também constrói seu próprio mundo. Segundo Ponzio (2008, p193), a relação eu com o outro⁴⁶ é entendida

⁴⁶ PONZIO (2008, p.193) discute a alteridade vinculando as idéias de BAKHTIN (década de 20) às de LÉVINAS (1968, 1978).

[...] como superação do pensamento objetivo, como fora da relação sujeito-objeto e da relação de intercâmbio igual. O outro que está dentro do eu é o que produz, em um nível lingüístico, a dialogização interna da palavra, o que impede que seja palavra integral. Paralelamente, em um nível lingüístico-estético, o outro produz a exotopia da escritura (sua alteridade em relação á vida real, ao escritor, à 'contemporaneidade', à esfera da literatura, ao texto interpretante); por último, no plano moral, o outro produz a inquietude, a obsessão, a responsabilidade [...].

Nas narrativas procura-se analisar também o processo que afeta o sentido da palavra, tentando por vários caminhos apontados pelo pensamento bakhtiniano um entendimento especial sobre o enunciado que não é o científico, o categórico, o assertivo:

[...] em todas as outras áreas da criação verbal, é a ficção que domina e não mais a asserção. Toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a 'palavra de outrem' e a 'palavra que parece ser de outrem' (BAKHTIN, 1995, p.195).

Nas análises **em busca do autor**, procura-se também situar os textos de Bakhtin que tratam da estética criadora, pois são muitas as implicações teóricas relacionadas ao acontecimento estético vivido pelo autor-criador. Alguns textos já foram em parte comentados no item **3.5.2, O autor-criador** e serão apenas reafirmados como pontuação importante no processo de análise que ora se realiza.

Destaca-se novamente o texto **Discurso na vida e discurso na arte** (1976). Como já foi mostrado no capítulo três Bakhtin, ao colocar o foco no discurso artístico, trata **o autor, o herói e o ouvinte** como fatores constitutivos de uma obra, colocando a questão do estilo como determinador da forma e do conteúdo.

Os caminhos para a compreensão de uma estética verbal têm recorrência na publicação **Questões de literatura e de estética – a teoria do romance** (1998), que exhibe sua primeira publicação na Rússia em 1975 e que contém escritos de épocas variadas, inclusive textos produzidos na década de 20 que terão seus princípios repetidos em **Estética da criação verbal** (2003), coletânea também publicada pela primeira vez na Rússia, só que em 1979.

Importante apontar o texto **Problemas da poética de Dostoievski** (1981), que essencialmente mostra a necessidade estética de uma obra de ficção em construir suas bases em uma filosofia estética geral. Além disso, acrescenta propostas de

tipos de discursos na prosa, aspectos relevantes em uma discussão sobre uma estética criadora.

Tendo como foco preponderante a “objetificação” estética, procura-se desvendar o centro axiológico do personagem e do acontecimento a ele pertencente, à procura da posição do autor em relação ao **personagem/herói**⁴⁷. Essa distinção entre “objetivo” e “objetificado” desempenham, segundo Ponzio (2008, p.42), papel importante na concepção bakhtiniana, pois vão mostrar os posicionamentos do “autor-pessoa” e do “autor-criador”.

5.5.2.1 O autor próximo ao herói

A narrativa **O fruto do eucalipto**, como uma obra de ficção, já mostra, em seu título, o inusitado – **o fruto** do eucalipto. Como é do conhecimento comum, o eucalipto não produz frutos e, dessa forma, a escolha expressiva do título começa a construir estilisticamente um diálogo do autor com o imaginário ficcional do herói. Percebe-se na narrativa que o autor está mais próximo de uma autoconsciência. A vida do personagem é desvendada em quatro páginas, a partir de seus dezesseis anos até os vinte e seis, mostrando formas e valores da estética da vida durante o período. O personagem-narrador inscreve-se como determinador do contexto e é esteticamente delineado pelo autor-criador. O autor “é aquele outro possível” (BAKHTIN, 2003, p.140), ativo, como quando se olha no espelho e infiltra-se na consciência, dirigindo os atos do personagem. A memória do passado é esteticamente revelada, apontando o futuro – uma realidade presente no final da narrativa, com todo seu aspecto moral. Serão mostradas, então, partes da narrativa que vão evidenciar esse tipo de construção do personagem, segundo uma relação direta com o autor, mas levando em conta o valor da imagem externa do ponto de vista de uma possível impressão causada no outro. A tendência de proximidade entre autor e herói é

⁴⁷ Pela tradução de Paulo Bezerra (2003) encontra-se o título “O autor e a **personagem** na atividade estética” em lugar de “O autor e o **herói** na atividade estética”, em outras traduções. Sabe-se que em Bakhtin, o “**herói**” – protagonista de um texto literário – pode referir-se a outras coisas, não necessariamente a uma pessoa. Acredita-se, com Bezerra, que **personagem** tem essa noção ampla, porém, será feito o uso dos dois termos – **herói** e **personagem**, indistintamente.

encontrada em narrativas do tipo biográficas, segundo discussão realizada por Bakhtin (2003, p.138-153).

Para atestar a diretriz axiológica biográfica que se acredita permear o texto, destaca-se algumas passagens. Elas permitem observar, em uma seqüência cronológica, alguns fragmentos da vida do personagem durante os dez anos em que acontece o tempo da narrativa e através delas pode-se observar a organização dos atos do herói para ele mesmo, que são até certo ponto éticos, mas que podem também serem considerados como representação estético-artística feita pelo autor:

Foi numa dessas viagens que deparei, em um destino, com primos mais distantes. A casa onde residíamos nesses períodos era muito extensa e a parentada, assim como eu com meus poucos dezesseis anos de vida e meu irmão já com vinte, pedia exílio da vida urbana. (p. 45)

Essa foi nossa rotina por dezoito dias, até que aconteceu o imprevisto: Drácula, após quebrar seu canil, avançou em um dos inqueridos, e deu sucessivas mordidas fatais em seu pescoço. Para um ato de justiça, meu tio exterminou o cão. (p.46)

A cada dia que passava eu me comunicava cada vez menos com as pessoas daquela casa [...] (p.47)

[...] eu tinha que voltar pois o meu período escolar iria começar. Foi difícil, mas me colocaram a força no ônibus. (p. 47)

Daí em diante eu percebi que não me tratavam como uma pessoa normal, só tinha a permissão de sair de meu aposento com acompanhamento de alguém... (p. 48)

[...] todas as vezes que me deparava com alguém eu falava repentinamente na muda, ou melhor, árvore, eu já estava com 26 anos. (p. 48)

E foi em meu aniversário que consegui que me deixassem passar com meus pais em minha casa [...] (p.48)

Hoje falo disso sobre rodas [...] p.48

O texto desenrola-se evidenciando um rastro íntimo e revelador, constituindo um personagem primeiramente situado a partir da família; é dessa forma que o autor-criador dá livre curso ao personagem, mostrando uma preocupação com o

sentimento dos outros para evidenciar a construção do herói. Quem dá unidade ao personagem é o autor, que, pelo excedente de visão, identifica-se com o mundo do outro e completa-o, criando um momento propício à instauração de sentido:

Após apresentar-me, afastei-me, **eles conseguiram ser mais chatos que meu irmão**. Fui ver **meu cachorro**, quer dizer, mais ou menos cachorro pois era filhote de lobo com pastor, que **mamãe expulsara de nossa casa na capital apenas por ter aleijado nosso vizinho** [...] (p.46, grifo nosso)

A posição axiológica do autor-criador (lembrando que o autor-pessoa é um aluno do terceiro ano do Ensino Médio), revela um princípio ativo de visão de mundo que se mostra internamente na voz social de um adolescente de dezesseis anos transposta para o plano estético da narrativa; é a caracterização do adolescente que acha seu irmão **chato**, que tem um **cão** como **animal de estimação**, que polemiza a figura da mãe, ridicularizando-a por seu ato de haver expulsado seu cão **apenas por ter aleijado o vizinho**.

Apesar da forma do texto apresentar-se na primeira pessoa, o autor do texto não é o autor-pessoa. O autor se revela como uma consciência do todo do herói adolescente e sua parentela. O herói-narrador não se desliga axiologicamente do mundo dos outros, mas percebe-se na família, e dá **autoridade** de narrar sobre sua vida:

Eu parecia um navio da marinha bombardeando minha tia com inúmeras perguntas. Após sucessivas delas, descobri que não existia mais a plantação de mamão [...]

Minha tia, cansada de responder, retirou-se, dizendo que precisava fazer almoço [...] (p.46, grifo nosso)

Ao comparar-se com um **navio bombardeando**, o herói agrupa um valor que tem uma significação extraverbal – o da prolixidade do personagem; não é meramente um trabalho lingüístico ou somente uma questão técnica, mas um julgamento de valor realizado no contexto da vida e não apenas o uso de palavras dicionarizadas. É justamente na fronteira entre a subjetividade, a visão do outro como sujeito e o próprio autor como objeto de visão que se vislumbra a estética criadora. Esse procedimento de relações autor/herói no texto resulta em traços de estilo, “pois ele [estilo] é, acima de tudo, o estilo da própria visão de mundo e só depois é o estilo de elaboração do material” (BAKHTIN, 2003, p.187).

Pela consciência concludente do autor a respeito do personagem, o passado é recordado, prevendo e armando esteticamente o futuro, que se faz presente no último enunciado:

[...] minhas pernas e braços paralisaram-se por alguns minutos.

Pensei bastante e desisti de viver, Após saborear meu fruto eu iria, covardemente, me matar pois não queria passar o resto da vida na cadeia. (p.48)

Hoje **falo disso sobre rodas**, mas pelo menos não estou mais inchado pelo maldito veneno do meu fruto. (p.48,grifo nosso)

Esse final gera uma atenção especial que, conforme a proposta de pesquisa indiciária, pode ser tomado como questão extremamente valiosa. O aluno-autor, ao colocar o protagonista como deficiente em cadeira de rodas remete a um romance de Marcelo Rubens Paiva (1982) – **Feliz Ano Velho**:

[...] minha vida mudou pacas. Sou um outro Marcelo, não mais Paiva, e sim **Rodas**. Não mais violonista, e sim **deficiente físico**. Ganhei algumas cicatrizes pelo corpo, fiquei mais magro e agora uso barba [...] (PAIVA, 2006, p. 275, grifo nosso).

Considera-se a escolha do autor-aluno uma marca discursiva em um processo histórico; provavelmente, se o aluno não leu o livro, deve ter ouvido referências a ele, pois foi bastante discutido e comentado, inclusive nas escolas. Pode-se pensar também em um apelo à idéia do inacabamento presente na teoria bakhtiniana que relaciona sujeito e linguagem, ressaltando uma materialidade histórica, porém de forma particular, relacionando discursos nos traços deixados, mostrando que a incompletude produz a possibilidade de um lugar da constituição da subjetividade – necessariamente em relação com a alteridade.

Como é possível observar, a influência da palavra do **outro** no enunciado do aluno-autor pode ser entendida pelas relações dialógicas das vozes apontadas por Bakhtin que mostram como um discurso ressoa outro discurso - sob a voz de um enunciador, a de outro:

Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem

limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo (BAKHTIN, 2003, p. 410).

O rio amaldiçoado é um outro texto no qual é possível perceber uma narração mais individualizada. O próprio herói-narrador, representado na forma de um personagem vivenciando lembranças da infância desloca-se para o plano interior dos acontecimentos ao iniciar a narrativa em um trem e logo situar-se na fronteira da narração, entrando nela como personagem biográfico:

Estação ferroviária. Entrei em um trem a caminho do interior [...] passávamos por várias cidades e, ao passar por uma ribeirinha, notei vários garotos brincando em um vasto rio.

Ainda era uma criança e sempre que o verão chegava eu me hospedava na casa de minha avó, moradora de uma pequena e longínqua cidade do interior de Minas Gerais. (p.49)

Paralelo às incursões biográficas, observa-se que há em outros enunciados uma alternância dos sujeitos dos discursos:

[...] sempre gostei de viajar de trem, é a melhor maneira de apreciar a paisagem [...] (p. 49)

A alternância apresenta-se mais visível em diálogos, porém percebe-se no enunciado mostrado uma “afirmação-concordância” (BAKHTIN, 2003). “Essas relações só são possíveis entre enunciações de diferentes sujeitos do discurso, pressupõem outros (em relação ao falante) membros da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p.276, grifo do autor).

Mais uma vez, é possível perceber o elo existente na cadeia discursiva. É justamente pela multiplicidade de vozes que Bakhtin vai mostrar as relações entre sujeitos:

[...] relações pessoais, relações personalistas: relações dialógicas entre enunciados, relações éticas, etc. Aí se situam quaisquer vínculos semânticos personificados. As relações entre consciências, verdades, influências mútuas, a sabedoria, o amor, o ódio. A mentira, a amizade, o respeito, a reverência, a confiança, a desconfiança, etc. (BAKHTIN, 2003, p.374).

O aluno-autor, ao dizer que **viajar de trem é a melhor maneira de apreciar a paisagem**, refere-se a um determinado enunciado e credita-o como verdadeiro. Essa **afirmação-concordância** sobre o viajar de trem e apreciar a paisagem orienta a escolha do início da construção da narrativa em sua intenção discursiva: contar um episódio em paisagem bucólica, à beira de um rio.

Em um texto bastante curto, três páginas incompletas, o autor encaminha o personagem retirando da própria vida os valores essenciais, dando continuidade ao que já está estruturado – o autor vê do mesmo ponto de vista do herói:

A cidade em questão ficava na roça e não ostentava beleza ou outra coisa marcante aos olhos de algum desconhecido, mas para mim era o paraíso, pois lá, além de eu ter toda liberdade, possuía fortes laços de amizade com os garotos e garotas da região [...] p.49

Até mesmo o tema morte apresenta-se sob uma forma detectável pelo autor-criador, mostrando uma relação bilateral (Bakhtin, 1976) entre autor e herói, que pode ser percebida no enunciado, salientando elementos que vão constituir uma estética criadora, como no **discurso bivocal** que Bakhtin (1981, p.160) discute em Dostoiévski e que “surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra”.

[...] **senti** nesse momento **o amargo gosto da morte** e percebi anjos, demônios e espíritos disformes vagando em círculo sobre meu corpo [...] (p.50. grifo nosso)

[...] **achei que tinha morrido**. O homem ao meu lado não passava de um médico, dizendo que tive delírios enquanto sonhava [...] mas não foi sonho, foi pura realidade [...] (p. 51, grifo nosso)

5.5.2.1.1 Considerações

Importante observar que “a própria estrutura da língua reflete o evento da interrelação entre os falantes” (BAKHTIN, 1976, p.14). A forma escolhida pelos autores das duas narrativas analisadas foi a pessoa do sujeito **eu**. Em parte, a forma estética é determinada pelo mesmo modo como o autor percebe o seu herói, resultando, como nas narrativas analisadas, em uma proximidade entre os dois participantes do acontecimento estético.

Percebe-se que os alunos-autores não possuem uma consciência técnico-lingüística (no mais amplo sentido do termo) para empreender um material literário. Apesar disso, foi possível detectar vestígios de uma consciência criadora de autor nos textos analisados. Pode-se dizer, então, que esses autores-latentes trataram o enunciado como [*mir postupka*] – “o mundo do ato realizado” (BAKHTIN, 1993).

Além disso, é possível relacionar os textos dos estudantes com a idéia de Bakhtin (2003, p. XXXIV) sobre superar o abismo entre arte e vida, ação que pode ser realizada no sujeito, na pessoa: “o indivíduo deve tornar-se inteiramente responsável: todos os seus momentos devem não só estar lado a lado na série temporal de sua vida mas também penetrar uns nos outros na unidade da culpa e da responsabilidade”.

5.5.2.2 O autor e o cronotopo do mundo representado

A narrativa **Um monte atrás do monte** traz em sua escritura uma característica interessante na articulação entre **tempo** (definição temporal, naquele momento) – o dia do aniversário da cidade e **espaço** (aquele lugar) – a Praça do Céu Poente, local da festa. No contexto da festa, o tempo do acontecimento intensifica-se com o enredo da história. A Praça do Céu Poente acaba sendo o lugar onde se desenrolam as ações e onde o tempo avança:

[...] o maior acontecimento do ano, a festa da cidade. No trajeto casa-escola estava a Praça do Céu Poente, palco do acontecimento [...] (p.41)

[...] o que estava atrás dos montes? Passava o tempo e eu me sentia cada vez mais impotente diante da situação. Saí de casa com destino a Praça do Céu Poente. Não fui o único. Milhares de pessoas lá estavam, aguardando o que eu não sabia. (p.43)

O personagem é construído pelo autor, impregnado de valores cronotópicos, que se distinguem nos **espaços** da rua, da casa e do hospital, a partir do **início** da festa:

1. ele vai para a praça participar da festa: pânico.
2. volta para casa, lugar seguro: dorme treze horas.
3. sai de casa – volta à praça: desmaia.
4. acorda no hospital: percepção da inusitada realidade.

Percebe-se que o autor-criador move-se livremente no tempo do acontecimento representado, “sem com isso destruir o curso objetivo do tempo no acontecimento representado. Aqui manifesta-se claramente a diferença entre o tempo que representa e o tempo que é representado” (BAKHTIN, 1998, p.360).

Sabe-se pelo autor, que se situa fora dos cronotopos representados, que o personagem, ao participar da comemoração, teve um **surto**, chega a acreditar em uma invasão alienígena e percebe a realidade no final. É o personagem que conduz a narrativa diretamente por si, mas ao mesmo tempo ele permanece fora do mundo representado, como se fosse uma “testemunha onipresente” (BAKHTIN, 1998).

Nesse mundo representado, é possível perceber, em afirmação veiculada pelo narrador, a alteridade se manifestando, mas não por meio de marcas lingüísticas:

[...] era tão perfeito que não devia ser humano [...] (p.42)

A constituição desse enunciado mostra suas bases na expressão de um significado pré-existente, dado e acabado: seres humanos não costumam fazer coisas perfeitas. Continuando o raciocínio, poderia ser acrescentado: se os seres humanos não são perfeitos, onde se encontra a perfeição? Uma resposta plausível seria que a perfeição poderia ser encontrada em seres não-humanos: extraterrestres, por exemplo.

Assim, é possível compreender a natureza dialógica específica do enunciado no contexto da narrativa enquanto conjunto de sentidos. O valor do enunciado na narrativa não é determinado pela língua, mas pela relação com a realidade do ponto de vista do outro. Isso faz com que essa relação dialógica realize uma convergência de sentidos. O aspecto comum – aquilo que transcende o humano – foi o gerador da compreensão do enunciado pleno da narrativa em análise, que aborda o tema de uma suposta invasão alienígena.

A relação de alteridade comportou, dessa forma, uma liberdade na construção de sentido do **sobrehumano** no texto analisado, relação essa que pode ser repensada na fala questionadora de Bakhtin (2003, p. 373):

[...] aqui surge algo absolutamente novo: o supra-homem, o supra-eu, isto é, a testemunha e o juiz do homem todo (do eu todo); logo, já não é o homem, já não é o eu mas o outro. O reflexo de mim mesmo no outro empírico, através do qual preciso passar para sair na direção do eu-para-mim (poderá esse eu-para-mim ser só?) A liberdade absoluta desse eu. Mas essa liberdade não pode modificar um ser, por assim dizer, em termos materiais (aliás nem pode querer tal , o veraz coisa) – ela pode apenas mudar o sentido do ser (reconhecer, justificar,etc.); é a liberdade da testemunha e do juiz. Ela se traduz na palavra. A verdade, o veraz não são inerentes a todo o ser mas apenas ao ser conhecido e proferido.

5.5.2.2.1 Considerações

Percebe-se na narrativa do aluno um leve esboço do que Bakhtin comenta sobre a estrutura cronotópica do pensamento artístico, como no enunciado inicial do texto **O tempo e o espaço nas obras de Goethe**:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e idéias humanas (até conceitos abstratos) (BAKHTIN, 2003, p.225).

Evidentemente não se pode dizer que a narrativa **Um monte atrás do monte** é dotada de excepcional cronotopia estética representada. Contudo, o que é importante relatar é que o texto permitiu uma visibilidade de indícios cronotópicos entre autor e herói. O tratamento axiológico que o aluno-autor desenvolveu no

personagem não foi aleatório: a visão ativa do personagem como um todo, a estrutura de sua imagem no ritmo do texto que se inicia com os preparativos da festa até o inusitado final ao mostrar que o suposto ataque alienígena não passou de uma divagação neurótica ligada a um show apresentado pelo conjunto “As Marcianas” produzem uma resposta de significação estético-criadora.

5.5.2.3 O caráter como interação personagem-autor

Mais uma vez reafirma-se com Bakhtin (2003) que o autor-criador é um componente da obra, que ele sabe mais que seu herói, marcadamente pelo seu excedente de visão que lhe confere o princípio de exotopia, relação mantida com o herói que propicia a visão de sua imagem externa (inacessível ao próprio personagem). É o que ocorre ao iniciar a narrativa 5:

Há dias em que não se deve sair de casa. (p.53)

Há uma relação de sabedoria envolvida no enunciado, que é confirmada pela citação do autor-narrador, convertendo-o dessa forma em enunciado pleno. O rigoroso sentido lingüístico de todas as palavras envolvidas (há, dias, em, que, não, etc.) não é o responsável pela comunicação discursiva do enunciado; o que emoldura o enunciado é a alternância dos sujeitos no discurso “rigorosamente delimitada dos outros enunciados a ele vinculados” (BAKHTIN, 2003, p.280) acrescida da “conclusibilidade” específica, que, na narrativa em análise, é a compreensão da sabedoria do aconselhamento que envolve o enunciado **há dias em que não se deve sair de casa**.

A eficácia dessa sabedoria é apontada no desenrolar da narrativa, pois a tragédia ocorrida durante o assalto ao banco e que acabou gerando a morte do personagem não teria acontecido se fosse concretizada a aceitação da proposta: **se Radegaz não tivesse saído de casa, não teria morrido**.

O personagem Radegaz no conto **Tormento** é o resultante de um conjunto que engloba o espaço, o tempo e o sentido. Sustentando uma visão estética de mundo,

o autor estabelece como base de relação com o personagem a questão do **caráter**. O importante nesse tipo de constituição de personagem é estabelecê-lo como “indivíduo determinado” (BAKHTIN, 2003, p.159) e, nesse ponto, Radegaz se mostra desde o início como um todo. O autor caracteriza o personagem como assaltante, delinqüente e a isso tudo soma o vício recente às drogas; acrescenta toda uma visão de sua vida anterior, seus pais, a vivência saudável com os amigos e coloca também o aspecto religioso como elemento ativo de sua vida pregressa:

[...] já assaltara várias vezes [...] (p.53)

Há pouco viciara-se. O café da manhã, antes momento de confraternização pais-filho, tornara-se tenso [...] os amigos de infância, disciplinados e exemplares, agora eram tolos [...] a mãe falava de quando iam à igreja e o menino tocava órgão no coral, divinamente [...] (p.53)

Segundo Bakhtin, (2003,p.160) esse tipo de constituição de personagem tem “função caracterológica, tudo se resume e visa a responder a pergunta: quem é ele?” Tentando identificar como o autor resolve esse problema no texto – responder a pergunta – percebe-se que o personagem é desenvolvido em um plano crítico, isto é, o autor, no contexto de contemplador, utiliza todos os elementos do personagem e torna-o, dessa forma, “consciente e obstinado em sua diretriz axiológica puramente vital, cognitiva e ética [...] (BAKHTIN, 2003, p.160):

[...] sentia um frio na barriga. Sabia que tudo dali em diante dependia daquelas próximas horas. Sabia que aquele dia mudaria sua vida. E estava na hora. (p.54)

Radegaz decide pelo assalto ao banco e percebe a importância daquela escolha na sua vida. A resolução em cometer o delito, assim como sua determinação, mostra indícios do arbítrio e da iniciativa axiológica do personagem. A individualidade de Radegaz revela-se como uma idéia materializada:

[...] ele pensava agora na vida após o assalto, nas pedras, nas mulheres, nas viagens, nas mulheres [...] (p.53)

A posição do autor, pela determinação transgrediente do herói, começa a esperar revelações do personagem, o que debilita, em parte, sua autonomia (do personagem); o autor começa, então, a examinar os erros do personagem:

[...] Radegaz chegara a acreditar que tudo podia dar certo. Só um momento de distração, tinha uma bala encravada no antebraço esquerdo [...] (p.54)

É possível pensar que os delírios mostrados na parte 2 da narrativa, logo após ser baleado, revelam-se como elementos que podem suscitar um sentimento de simpatia pelo seu sofrimento; é possível pensar também que seja uma preparação do autor para o *gran finale* – a sua destruição e morte, aproximando Radegaz do elemento moral e da posição de homem ético:

Caiu, e lembrou-se de toda sua vida antes da droga. Sua pureza e sinceridade, sua amizade com a mãe. Sua amizade com Deus. (p. 56)

5.5.2.3.1 Considerações

Apesar da instabilidade da distância entre o autor e o personagem Radegaz, foi possível detectar que alguns elementos transgredientes escolhidos pelo aluno-autor reorganizaram o personagem e o levaram a uma posição final de alívio à situação de tormento causada pela escolha da vida no crime.

Segundo Bakhtin (2003, p.166), “a piedade, o enternecimento, a indignação, etc. – todas essas reações éticas axiológicas, que colocam o personagem fora do âmbito da obra, destroem o acabamento artístico”. Porém, o objeto de análise, como produção discursiva diferenciada, não perde seu acabamento. Percebe-se no discurso do aluno a voz social do personagem que abala os valores da família ao empreender por sua própria vontade uma trajetória não aprovada, que transpõe axiologicamente um **destino** esperado pela sociedade. Importante observar que o contexto da narrativa deixa entrever valores da realidade do **personagem como fenômeno**; o caminho escolhido pelo autor foi a formação de um “personagem infinito” (BAKHTIN, 2003, p. 166) bem ao gosto do romantismo.

5.5.2.4 O autor-criador e a pluridiscursividade ou posição verbo-axiológica

A narrativa **Desencontros** conta uma história que envolve muitos personagens. Reflete-se, então, sobre a importância em se destacar a articulação dessa multiplicidade de vozes. Sob esse aspecto, à luz do discurso romanesco bakhtiniano, tenta-se analisar a “orquestração” que o aluno-autor realiza para compor os personagens.

Em uma primeira instância, propõe-se um levantamento dos principais personagens para que depois se possa dar andamento à discussão das vozes:

Cinthy Gianelli – o herói, personagem principal.

Kail Petersen – personagem que desempenha o papel de vilão.

Ivan Gianelli – irmão de Cinthya.

Rebecca Petersen – irmã gêmea de Kail.

Michel – o fiel secretário e amigo do escritório.

O herói Cinthya não assume a narração do conto. Quem o faz é um narrador na terceira pessoa, porém, a perspectiva do foco narrativo é construída a partir do personagem Cinthya. É muitas vezes sob o viés dela que se tem acesso a informações sobre sua própria personalidade, assim como também a outras informações conhecidas ou desconhecidas sobre outros personagens.

É bastante interessante verificar também como o autor-narrador vai construindo para o leitor o personagem Kail, que é de origem inglesa: os elementos semânticos escolhidos revelam uma voz social reproduzida estilisticamente, ocupando uma certa posição verbo-axiológica; essa voz encobre o vilão que vai surgir mais tarde e, ao mesmo tempo, ressalta o completo desconhecimento de Cinthya sobre o **lado negro** de Kail:

Michel agora abria a porta para Kail [...] ela estendeu a mão para cumprimentá-lo e ele a beijou. **Educação inglesa, ela pensou.** (p. 10-11, grifo nosso)

Às oito em ponto, Kail chegava para pegá-la. **Pontualidade inglesa, ela pensou.** (p.14, grifo nosso)

Ele, então a pegou nos braços com gentileza e entrou. **Cordialidade inglesa, ela pensou.** (p. 17, grifo nosso)

A escrita da narrativa descortina uma oralidade presente em inúmeros diálogos, mas muitas vezes reflete a oralidade na simulação de diálogo, e é por intermédio dele, por exemplo, que responde à informação sobre o *rush*:

[...] doce ilusão, ela pensou, já se imaginando no engarrafamento infernal de São Paulo daqui a algumas horas, quando saísse do trabalho, bem na hora do '*rush*'. **Mas não é isso a hora do '*rush*'? A hora em que todos saem do serviço e voltam para casa, para suas famílias?** (p.9, grifo nosso)

Apesar de conter uma pergunta, a resposta introduz deliberadamente um conhecimento de mundo – **a hora do *rush* é a hora em que todos saem do serviço e voltam para casa**, como também relaciona a palavra do autor à do herói ao fazer o questionamento. Essa passagem lembra o personagem de Dostoiévski discutido por Bakhtin (1981, p.39):

[...] a personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. O importante para Dostoiévski não é o que o personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e para si mesma.

Em outra passagem, a imagem do herói é revelada e caracterizada pela palavra do autor-narrador, “não é a sua imagem rígida mas o resultado definitivo de sua consciência e auto-consciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e seu mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40):

A vida de Cinthya Gianelli não era muito diferente das outras pessoas, exceto por ela não ter uma família para quem voltar.

Mas afinal, quem realmente tinha? (p.9)

Ao contrário da análise percebida através da **característica do caráter**, o “**quem é ele**” é apresentado no **valor** dos traços para o próprio herói, o que significa que a realidade acaba se tornando elemento de sua autoconsciência. Pode-se dizer, então, que essa alteridade se desdobra ora na relação autor-herói, ora na relação herói-realidade.

Em outros segmentos, o autor faz uso de aspas:

“Parece que nunca se pode ter tudo ao mesmo tempo”, ela pensou. (p.13)

Quando chegou em casa, sentiu um **friozinho na barriga** e entendeu o significado da expressão **“nervosa como uma adolescente”**, pois era exatamente assim que se sentia, como uma adolescente, que recebe o primeiro convite [...] (p.13, grifo nosso)

Na primeira citação, o uso de aspas é uma enunciação do personagem Cinthya realizada através do autor-narrador, mas, ao mesmo tempo, manifesta um conteúdo semântico conhecido popularmente – **nunca se pode ter tudo ao mesmo tempo**; esse comentário que Cinthya se apropria é bastante elucidativo para os acontecimentos, pois mostra a comparação da sua vida antes – jovem e pobre, com a realidade atual – sem problemas financeiros, porém nem tão jovem. Como comenta Bakhtin (1995, p.145), é nas “formas de transmissão do discurso de outrem” que se estabelece uma “relação ativa de uma enunciação à outra”.

Na segunda citação, as aspas referem-se a uma confiança na palavra do outro, a busca de uma explicação de aceitação do sentido: **e entendeu o significado da expressão “nervosa como adolescente”**. Na verdade, esse entendimento é declarado pela reação física sentida e manifestada: **um friozinho na barriga**, que pode ser avaliada como um tanto inadequada para a condição atual do personagem – uma mulher adulta, não mais uma adolescente como na citação, inclusive com uma experiência profissional (advogada) bastante relevante no contexto narrativo, portanto, deveria mostrar um pouco mais de segurança em relação a um simples encontro para jantar com um cliente. Pensando em termos de construção do herói, pode-se refletir que a citação destaca, em relação ao aspecto emocional, uma fragilidade do personagem Cinthya.

Percebe-se, então, que a palavra alheia cria algo dentro do texto que não existia antes dele, que é o que se busca – “o absolutamente novo e singular, e que tem ainda uma relação de valor” (BAKHTIN, 2003, p.326-327), mostrando diferentes gradações no grau de alteridade ao usar a palavra do outro, entre aspas ou não.

Procura-se ainda buscar vozes sociais que participam da narrativa e, fundamentando-se no conceitual do romance bakhtiniano tenta-se rastrear no texto a

“a orquestração estética de línguas sociais” (FARACO, 2005, p. 50). O processo narrativo organiza-se no texto em diferentes unidades composicionais, apresentando narrativas diretas do autor, descrições, formas da narrativa oral (como o skaz), diálogo indireto estilizado. Tenta-se observar, além das formas características de cada composição, a dinâmica que se estabelece entre os contextos narrado e citado, pois, como diz Bernardi (2001, p.45) “por trás desta fantástica multiplicidade que converge para um sistema literário harmonioso, está a figura do autor qual um maestro a orquestrar todos os sons multiformes de uma sinfonia”.

A partir da parte 2, na qual se realiza o ato sexual entre Kail e Cinthya, tem-se o início dos primeiros vestígios do **lado obscuro de Kail**:

Sentindo-se segura, levou o braço para abraçar Kail, e dormir assim o resto da noite, mas logo que o tocou, retirou o braço rapidamente, por reflexo. **Ele estava gelado. Tocou-o de novo, estava mais frio do que qualquer outra pessoa que já havia tocado antes, e, se não fosse pela suave respiração que ela ouvia, podia pensar que ele estava morto.**

Subitamente, sem motivo aparente, ela começou a sentir-se muito mal. (p.17, grifo nosso)

O lado ruim da personalidade de Kail vai articular principalmente o confronto de duas vozes sociais, passíveis de serem resumidas da seguinte forma: de um lado Cinthya, seu irmão Ivan e seu secretário Michel; de outro, Kail e sua irmã gêmea Rebeca. Kail e Rebeca encarnam o mal e toda uma conseqüência desastrosa e mortífera. Cinthya e os outros representam o bem construído pelo trabalho, mas que se tornam presas fáceis da violência e do crime bárbaro.

A voz social que representa o **bem** é aquela que se estrutura em torno de informações básicas sobre Cinthya, Ivan e Michel:

[sobre Cinthya]

Como ela bem sabia, no ramo de direito no Brasil, no meio de tanta corrupção e intriga, ou você tem um nome como herança ou um padrinho ou você é muito bom no que faz. Cinthya não tinha nenhum dos dois primeiros [...] (p.10)

Isso não foi problema para ela. Ganhou alguns casos pequenos e sua determinação acelerava os mais lentos processos que passavam por suas mãos. Logo, começou a pegar casos maiores e,

depois de quatro anos, já tinha comprado seu próprio escritório, carro (conversível, como era seu sonho) e estava pagando um ótimo apartamento em um bairro classe média de São Paulo. (p.10)

[sobre Ivan]

Ivan acordou cedo na manhã de domingo. Ainda tinha duas motos para consertar e queria terminar antes do meio dia [...]

[...] ele adorava seu serviço, e, além do mais, quanto mais trabalhasse, mais dinheiro teria para montar sua própria oficina e, mais tarde, comprar sua própria loja de motos. (p.18)

[sobre Michel]

Michel não era só seu secretário, era também seu melhor amigo e a pessoa mais próxima depois de seu irmão e sua opinião importava muito para ela. Estava no último ano de direito, e passaria a ser não só um assistente, mas também sócio daqui a uns tempos [...] (p. 12)

Para identificar as vozes sociais é preciso um procedimento atento, pois elas podem surgir dispersas e muitas vezes **não saltam aos olhos**; para resgatá-las é preciso juntar o que está disperso ou então tentar identificar o que está representado em determinado acontecimento. A voz social que encarna o mal estrutura-se de forma bem diferente da forma como é realizada a voz social do bem. É possível perceber uma demonstração do mal, por exemplo, na narração de uma cena de sexo entre Kail e Rebeca. A descrição da cena (p. 20), por si só, não significa nada além de um casal envolvido em momentos de sexo. A voz social do mal revela-se pelo sentido do ato sexual entre dois irmãos, um ato incestuoso, condenado pela moral cristã. Essa interpretação é feita apenas pelo leitor, pois o autor constrói o acontecimento sem o conhecimento dos outros personagens, utilizando o discurso das intenções sociais pertinentes à Kail. É o que comenta Bakhtin (1998, p.105), ao abordar a linguagem no romance:

[...] o prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refratam-se e o fazem de diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo.

Além do ato incestuoso, alguns indícios do mal podem ser apontados, mas quem denuncia essa voz é a própria fala de Kail, que antecede um grave acontecimento – a morte de Ivan:

Kail se levantava agora, e, calmamente, limpava o sangue de seu rosto dizendo:

- Você cometeu um erro em vir aqui garoto. Veio por causa de sua irmã, não é? Bem, pelo menos **agora você sabe o que vai acontecer a ela daqui a algum tempo, pois vou fazer a mesma coisa com você agora.** (p.25, grifo nosso)

Outras vozes, na seqüência da narrativa, vão se juntando à primeira voz, como se fosse um reforço para a **voz social do bem**, especialmente a **voz da lei**, da polícia, pois, a essa altura da narrativa, o autor encaminha uma tentativa de controle da situação em relação não somente à morte de Ivan, pois existiram outras:

- Olha, eu não posso lhe dizer muito, mas ele não foi o único.

- Não foi o único? Quer dizer que mais gente foi encontrada daquele jeito?

- Na verdade, ele foi o quarto corpo encontrado em seis meses, mas nós acreditamos haver mais por aí. (p.28)

E é pela voz da polícia, no papel do médico legista e na presença de um detetive que o autor se encarrega de elucidar para o herói, fazendo uso de uma linguagem bastante objetiva acrescida de alguns esclarecimentos científicos, a *causa mortis* de Ivan:

-A causa da morte é mais estranha que eu já vi, em vinte anos dessa merda. Foi como se o conteúdo interno de seu corpo tivesse sido sugado para fora, aos poucos [...] eu cheguei à teoria de que algo foi injetado em seu irmão que o digeriu por dentro, amolecendo seus órgãos e tecidos, para que depois fossem sugados. Digestão extracorpórea, como a de uma aranha.

[...] em seu pescoço havia um pequeno buraco, que eu acredito ter sido usado para injetar o suco digestivo, e por todo seu corpo havia pequenos ferimentos, que eu ainda não consegui identificar a arma com que foram feitos, mas que provavelmente foram usados para sugar os tecidos já amolecidos. Em sua perna, havia quatro profundos cortes, em seus pulsos haviam marcas feitas por cordas, provavelmente por ter sido amarrado, e seus punhos estavam machucados. Acredito que ele brigou com alguém antes de tudo acontecer. (p. 29)

O registro desse trecho – toda a descrição que levou à morte de Ivan – será novamente configurado quase no final do conto, minutos antes da terrível descoberta sobre a identidade do assassino pelo herói:

Cintha olhou ao redor, e logo encontrou o que estava fazendo o gemido, mas agora, preferia não tê-lo feito. A sua frente, estavam três pessoas: um homem, uma mulher e uma pequena garota. Todos nus e amarrados com os pulsos para cima, quase pendurados. Estavam vivos, mas seus rostos expressavam um terror que parecia saído do pior pesadelo de alguém. Estavam amarelados,

babavam, em seus pescoços havia um pequeno buraco, e, por todas as partes do corpo, havia pequenas feridas. **Cinthy sabia o que estava acontecendo com eles**, e desesperou-se, quando imaginou seu irmão naquela situação. (p. 34, grifo nosso)

Percebe-se, nos registros apontados, um trabalho com a linguagem que propicia o enriquecimento do plurilingüismo no texto que, pela instância do narrador, ao revelar a **voz social da lei e da ciência**, transmite ao herói a realidade dos fatos.

Observa-se também outro cruzamento de registro, não especificamente através do trabalho com a linguagem, dessa vez trabalhando com as idéias, geradas por uma força predominantemente ética, mostrando uma sociedade que convive com valores humanos diversos e muitas vezes inexplicáveis. Primeiramente, a gravidez (já detectada anteriormente), porém agora revelada à Cinthya como sendo **de gêmeos** (relembrando que Kail e Rebeca apresentam-se na narrativa como **irmãos gêmeos**):

A gravidez está bem? Dois? Ela ia ter gêmeos? Não sabia o que pensar direito, e se eles fossem como Kail? (p.39)

Passam-se quatro anos na narrativa e novamente é possível detectar o cruzamento de registros na coincidência de **certas características físicas** de seus filhos gêmeos Ivan e Karine com as percebidas por Cinthya na primeira noite que dormiu com Kail; a descoberta vem acompanhada da anunciada presença de Rebeca, completando assim o cerco armado pelo mal:

[...] como sempre fazia, ia ao quarto de seus filhos, os olhava um pouco e ajeitava suas cobertas, mas hoje, quando terminava de fazer isso e beijava Karine na testa, **sentiu a pele dela fria, fria, como a pele de nenhum ser humano ficaria numa noite de primavera. Tocou em Ivan: a mesma coisa**. Afastou-se, se encostou na parede e começou a chorar. Quando o interfone tocou. Enxugou as lágrimas e foi atender a voz do porteiro, então, disse:

- A Srta. Rebeca está aqui em baixo. (p.39).

Sobre o personagem Rebeca, que traz em sua construção a encarnação do mal, importante analisar o fato de que é por seu intermédio que Cinthya vai parar no hospital, salvando sua vida e a dos bebês, aparentemente uma ação benéfica. Porém, nesse **cruzamento** da representação das duas vozes – **o bem e o mal**, o

autor deixa uma **pista** que vai se aclarar no final e que pode ser observada no segmento mostrado anteriormente, configurando-se, então, uma perversa estratégia (quem sabe para vingar a morte do irmão-amante?):

- Como eu vim parar aqui?

- Uma bonita moça a trouxe e logo depois foi embora, era meio estranha, disse para avisar-lhe que **no tempo certo, vocês se encontrariam pela última vez.** (p.38, grifo nosso)

Como é possível observar, a arquitetônica da narrativa faz cruzamentos significativos na composição do texto. Outro cruzamento relevante que se pode ressaltar é sobre a construção do vilão. Como já foi comentado, o vilão vai se delineando com mais clareza apenas para o leitor. Para o herói, a descoberta é lenta, somente no final, pouco antes de desvendar a identidade do matador e presenciar o assassinato de seu amigo Michel que surge para resgatá-lo (principal motivo para levar Cinthya a matar Kail), é que o herói realmente identifica Kail como assassino. É justamente em um desses momentos antecedentes, de quase-certeza, durante a busca pelo malfeitor, que se repete a **voz social** sobre o vilão; o autor faz uso dos mesmos elementos semânticos que ressaltaram no início da narrativa a integridade de um inglês, só que dessa vez acrescida de um **comentário avaliativo** pertinente a todo o contexto aflitivo da situação:

[...] havia um lugar secreto ali [...]

[...] a parede então girou e se abriu, revelando uma escada que descia.

Excentricidade inglesa, ela pensou, **enojada.** (p. 34)

A seleção da palavra **enojada** foi determinada por um julgamento de valor, como se o discurso verbal fosse “cenário” (BAKHTIN, 1976, p.10) do acontecimento:

[...] um entendimento viável da situação global do discurso deve reproduzir este evento de relação mútua entre falantes; deve, por assim dizer, ‘representá-lo’ de novo, com a pessoa que quer compreender assumindo o papel de ouvinte. Mas para representar esse papel, ela precisa compreender distintamente também as posições dos outros dois participantes.

Todas essas observações sobre a arquitetônica da narrativa trazem à tona uma reflexão sobre estilo, compreendendo-o como relação dos participantes de uma obra (no caso específico, o conto em análise): o autor, o herói e o ouvinte podem ser

entendidos como fatores essenciais determinadores da forma da produção escrita e da maneira como ela é exposta.

A voz final encarnada pelo herói – “Ivan, Ka, vão com essa moça, tá?” (p.39), incorpora o abandono dos filhos realizado pela própria mãe, mostrando um final inesperado e socialmente reprovável, mas que, pela condução ética e estética do autor, pode levar a uma compreensão da atitude praticada pelo herói. A derradeira voz do herói proferida pelo autor-narrador confirma a promessa de Rebeca:

Abraçou longamente seus dois filhos e os deixou ir, **sabendo que seria a última vez que os veria.** (p.39)

5.5.2.4.1 Considerações

Sabe-se com Bakhtin que o discurso romanesco origina-se na linguagem popular falada. O tema de aventura mostrado em Dostoievski,

coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e o provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de experimentar a idéia e o homem de idéia, ou seja, o ‘homem no homem’ (BAKHTIN, 1981,p.90).

A narrativa **Desencontros** caracteriza dois personagens em um **(des)encontro** estranho, que mostra tendências mórbidas e cruéis ao encaminhar a voz social do mal, além de acrescentar um clima de suspense e terror. Reflete-se que esse encaminhamento na narrativa pode ser percebido como uma situação **extraordinária e provocadora**, como comenta Bakhtin ao discutir **o tema de aventura** no romance. Dessa forma, permite-se apontar na narrativa **Desencontros** traços da tipologia discutida por Bakhtin.

Por outro lado, a narrativa também apresenta traços de histórias de terror-policia. Como no comentário feito por Bernardi (2001, p.52) a respeito de algumas obras de Rubem Fonseca, permite-se também apontar na narrativa desse aluno-autor (que toma **ares de um escritor de literatura policial**) um objetivo em descobrir uma

maneira mais arrebatadora “de tratar temas como a violência, a vingança e o amor”; a tudo isso ainda acrescenta uma pitada (bastante generosa) de vampirismo.

6 CONSIDERAÇÕES DE (IN)ACABAMENTO

Minha imagem externa não pode vir a ser um elemento de minha caracterização para mim mesmo. Na categoria do eu, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do outro e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único.

Mikhail Bakhtin

O que sente/vê um homem ao se olhar no espelho? Ou em uma fotografia? Apenas a configuração de uma imagem externa, pois não há espelho nem foto que possa dar um “enfoque axiológico único” (BAKHTIN, 2003) de sua expressividade interior. Ao observar minuciosamente a própria imagem, é possível verificar que não se dispõe de um enfoque próprio para ser olhado de fora; a expressão subjetiva que se percebe compõe-se, segundo Bakhtin (2003, p.36), de **tendências “volitivo-emocionais”**, assentada nos planos do contexto da vida enquanto sujeito-participante, da expressão do **outro possível** – desprovida de espaço – e, por último, de uma **expressão subjetiva avaliativa dessa relação com o outro**.

Nesse sentido, Bakhtin desenvolveu em seus estudos a idéia da necessidade **estética** absoluta do **outro**. Segundo o autor russo, a primeira tarefa de um artista que, por exemplo, fosse pintar seu auto-retrato seria o de

[...] depurar a expressão do rosto refletido, o que só é possível com o artista ocupando a posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem [...] (BAKHTIN, 2003, p.31).

A arte, para além do espelho, é, como dizem Benites, Fichtner e Geraldí (2007, p.52) “um peculiar instrumento para desenvolver o conhecimento de nós mesmos”. Assim, pela necessidade dual que se instaura - o ponto de vista interno do **eu** e o ponto de vista externo do **outro** – é possível explicar a arquitetônica da criação estética: sem

a alteridade, o **eu** não é capaz de se representar, é “**esteticamente improdutivo**” (BAKHTIN, 2003). Nesse sentido, é possível dizer que o homem é capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada: “tal personalidade não existe se o outro não a cria” (BAKHTIN, 2003, p.33).

O fundamento do princípio da exotopia, em um sentido mais geral, insere-se nos modos de relação de **uma consciência a outra**. Pelo princípio da exotopia, a autêntica imagem externa só poderá ser vista e entendida com êxito em seu aspecto total por **outras pessoas** – graças não só à distância espacial, mas também pelo fato de serem **outras**.

É sob esse aspecto exotópico que Bakhtin vê a questão do autor - “ser expressivo falante”. No processo básico de **exotopia**, Bakhtin mostra a **chave da relação criadora**. Através da relação autor/personagem e ao discursar sobre a teoria do romance, ele estabelece o objeto estético. Em resposta a uma pergunta à revista *Novi Mir* publicada em 1970, Bakhtin, ao comentar sobre o “grande Shakespeare”, parece esclarecer a fórmula abrangente do autor e suas obras que “dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é no *grande tempo*” (BAKHTIN, 2003, p. 362). O autor Shakespeare que conhecemos na atualidade, enriquecido com novos significados e novos sentidos, não é o mesmo de seus contemporâneos elizabetanos, assim como “os gregos antigos desconheciam o mais importante sobre si mesmos, não sabiam que eram gregos **antigos** e assim nunca se chamaram” [segundo consta, esse dito seria uma brincadeira feita na escola] (BAKHTIN, 2003, p. 365).

Ao término desta pesquisa, sabe-se necessário dar um acabamento, porém, espera-se que ele não tenha características de última palavra nem de conclusões fechadas. Dentre algumas constatações, foi possível perceber o significado especial dos gêneros do discurso como acumuladores de “formas de visão e assimilação de determinados aspectos de mundo” (BAKHTIN, 2003, p. 364). Algumas vezes, porém, detectou-se nas análises realizadas os gêneros agindo como **chavões externos**, que no dizer de Bakhtin acontecem com o “escritor-artesão”, que age mais pensando no aspecto da forma arquitetônica previsível do texto. Entretanto, tem-se a impressão, pela análise, que esses **lugares-comuns** colocados nas

narrativas dos alunos não impediram que fossem inseridos sentidos “outros”, que mostraram significados especiais e únicos nos diferentes contextos narrativos.

O estudo sobre o princípio do dialogismo e da alteridade (por que não **outridade?**) bakhtinianos possibilitaram o esclarecimento e a identificação da presença de traços de criação estética nas narrativas dos alunos. Permitiram ainda mais: a proposta de uma hipótese surgida ao término do processo de pesquisa – uma hipótese sobre esse **outro** existente em todas as narrativas. Ele parece configurar-se com o MAL. E qual seria a origem desse MAL? Poderia ser a própria expressão “mal do século” do romantismo, um **OUTRO** maior das narrativas, que se transfigura ora na morte, ora na tragédia, ora no sobrenatural, ora no vício, ou na loucura. Ou seja, assim como em Álvares de Azevedo o amor é o mal que leva à morte, aqui esse outro se presentifica de diversas formas. Os alunos-autores atualizam (revelando o **grande tempo** bakhtiniano), assim, o sentido do mal do século romântico (esse mal ora pode ser interior, ora exterior ao herói). O trabalho de autoria se constituiria aí: na resignificação do mal nas narrativas. Por isso mesmo, as narrativas têm um elo enunciativo de ligação com as narrativas de terror, no estilo Byron, Edgar Alan Poe, Stephen king, etc. E a inscrição de autoria se dá nesse campo, nesse trabalho do sujeito em um jogo de liberdade e responsabilidade no âmbito de um determinado gênero discursivo em que o MAL é o grande herói.

Pergunta-se, finalmente: **cumpriram os alunos-autores a arquitetônica de uma autoria?** Sabe-se que a arquitetônica do **eu** pressupõe, na estética verbal, um núcleo de valor transgrediente, mas que permite representações do **eu** como ser no mundo sem álibi, na sua singularidade. É necessário que os dois núcleos de valor – o do **eu** e o do **outro** – constituam uma ação responsável, aliando a isso uma “visão estética amorosa” – entendida como uma estética da responsabilidade e da responsividade. Por esse prisma, **responde-se afirmativamente à pergunta**, que, aliás, já estava **presunçosamente** inscrita na dedicatória da produção dos alunos:

A todos os amantes da boa literatura. (p.7)

REFERÊNCIAS

- ALVES FILHO, F. **A autoria nas colunas de opinião assinadas da Folha de São Paulo**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Orientador: Ingedore Villaça Koch. Campinas, SP: [s.n.], 2005.
- AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa, 2004.
- _____. Cronotopo e exotopia. In: **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. BRAIT, B. (ORG). São Paulo: Contexto, 2006.
- ARROJO, R. Oficina de tradução. **A teoria na prática**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Entre e transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Revisão de tradução: Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS [1980 - 1982], 2004.
- AZEVEDO, A. **Noite na taverna**. Barcelona: Sol 90 [1855], 2004.
- BAKHTIN, M. **Discurso na vida e discurso na arte. Discourse in life and discourse in art**. New York: Academic Press, [1926], 1976. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para fins didáticos, sem data.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Lahud e Vieira. São Paulo: Hucitec [1929 -1930], 1995.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes [1979], 2003.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária [1972], 1981.
- _____. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. 4.ed. São Paulo: Ed. UNESP [1975], 1998.
- _____. **Para uma filosofia do ato. Toward a Philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press [1919 - 1921], 1993. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para uso didático e acadêmico, sem data.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo/Brasília: Edunb/Hucitec [1970], 1993 b.
- BARTHES, R. A morte do autor. IN: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70 [1968], 1984.
- BENITES, M. FITCHNER ,B. & GERALDI, W. **Transgressões convergentes – Vigotski, Bakhtin, Bateson**. Campinas: Mercado das Letras, 2007.

BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem. **Problemas de Lingüística geral I**. Campinas, SP: Pontes, [1958],1995.

_____. E. O aparelho formal da enunciação. **Problemas de Lingüística geral II**. Campinas, SP: Pontes, [1970],1989.

BERNARDI, R. M. Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos. In: **Diálogos com Bakktin**. CASTRO, G.; FARACO, C. A.; TEZZA, C. org. Curitiba: UFPR, 2001.

BEZERRA, P. Polifonia. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. (org) São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, B. Estilo. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. (org) São Paulo: Contexto, 2005.

_____ & MELO, R. Enunciado/enunciado/concreto/enunciação. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. (org) São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Alteridade, dialogismo, heterogeneidade: nem sempre o outro é o mesmo. In: **Estudos enunciativos no Brasil – história e perspectivas**. BRAIT, B. (org). Campinas: Pontes, 2001.

CAVALHEIRO, J. **O espaço ficcional e a experiência subjetiva: uma análise enunciativa de A Metamorfose** (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Lingüística Aplicada na Universidade do Vale do Rio dos Sinos). Orientadora: Dra. Terezinha Marlene Lopes Teixeira, São Leopoldo, 2005.

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso – modos de organização**. Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

CLARK, K, & HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. 1. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. **O demônio da teoria – literatura e senso comum**. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **Qu'est-ce qu'un auteur? 2. La fonction auteur**. Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>>. Acesso em 28/07/2008.

_____. **Qu'est-ce qu'un auteur? 4. Généalogie de l'autorité**. Disponível em: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php>>. Acesso em 28/07/2008.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. São Paulo: Contexto, 2005.

FILGUEIRAS, L. **A invenção original via tradução, pseudotradução e auto-tradução**. (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Línguas Modernas do Instituto de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, como requisição parcial para obtenção do Grau de Doutora em Língua e literatura em Língua inglesa). Orientadora: Stella Esther Ortweiler Tagnin. São Paulo, 2002.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. (org.) **Introdução à lingüística I. Objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002.

FLORES, V. N. & TEIXEIRA, M. **Introdução à lingüística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola [1970], 2006.

_____. **A arqueologia do saber**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária [1969], 1997.

_____. O que é um autor? IN: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária [1969], 2001.

GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GREGOLIN, M. R. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos**. 3. ed. São carlos: Ed. Claraluz, 2007.

_____. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: **Análise do discurso: as materialidades do sentido**. GREGOLIN & BARONAS (org.) 3. ed. São Carlos: Ed. Claraluz, 2007

KÖCHE, J. C. **Fundamentos de Metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LAGAZZI, S. R. Texto e autoria. In: **Discurso e textualidade**. ORLANDI; LAGAZZI (org.). Campinas: Pontes, 2006.

MACHADO, I. Os gêneros e a ciência dialógica do texto. In: **Diálogos com Bakhtin**, CASTRO, G.; FARACO, C.A.; TEZZA, C. org. Curitiba: UNICAMP, 2001.

_____. Gêneros discursivos. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. São Paulo: Contexto, 2005.

MONTEIRO, I. **Diferentes sujeitos em traduções brasileiras do poema Jabberwocky de Lewis Carroll – um estudo sobre autoria** III simpósio

internacional sobre análise de discurso - emoções, ethos e argumentação, UFMG, 2008.

NUNES, P. **Vilarejo e outras histórias**. Vitória: Você [1995], 2003.

ORLANDI, E. **Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

PAIVA, M. R. **Feliz Ano Velho**. 20 ed. São Paulo: Arx [1982], 2006.

PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana – o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea**. Coordenação de tradução Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

POSSENTI, S. **Enunciação, autoria, estilo**. Revista da FAEEBA, Salvador, n.15, p. 15-21, jan./jun. 2001.

_____. **Indícios de autoria**. Perspectiva, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 105-124, jan./jun. 2002.

RODRIGUES, R. Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin. In: **Gêneros - teorias, métodos, debates**. BONINI, A.; MEURER, J. L.; MOTTE-ROTH, D. orgs. São Paulo: Parábola, 2005.

SOBRAL, A. Ato/atividade e evento. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: **Bakhtin: conceitos-chave**. BRAIT, B. (org). São Paulo: Contexto, 2005.

TEZZA, C. Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura. In: **Diálogos com Bakhtin**. CASTRO, G.; FARACO, C. A.; TEZZA, C. org. Curitiba: UFPR, 2001.

_____. A construção das vozes no romance. In: **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. BRAIT, B. org. Campinas, 2005.

ANEXO: O FRUTO DO EUCALIPTO E OUTRAS HISTÓRIAS

O FRUTO DO EUCALIPTO E OUTRAS HISTÓRIAS



**DANIEL DOMITH
REINALDO PAULINI
RODRIGO BRANDÃO
THIAGO BAIÃO
VICENTE LORENÇON**

O FRUTO DO EUCALIPTO E OUTRAS HISTÓRIAS

**DANIEL DOMITH
REINALDO PAULINI
RODRIGO BRANDÃO
THIAGO BAIÃO
VICENTE LORENÇON**

Ficha técnica

Capa: Vicente Lorençon

Revisão: Fabíola Mazzini e Reinaldo Paulini

Editoração: Gráfica Grafitusa

Coordenação Editorial: os autores

APOIO: Colégio Sagrado Coração de Maria

Autores:**DESENCONTROS**

Daniel Domith

UM MONTE ATRÁS DO MONTE

Reinaldo Paulini

O RIO AMALDIÇOADO

Rodrigo Brandão

TORMENTO

Thiago Baião

O FRUTO DO EUCALIPTO

Vicente Lorençon

Gostaríamos de agradecer aos amigos que ajudaram a realizar nosso trabalho. Entre eles:

Márcia Botti
Fabíola Mazzini
Rita Daher
Fátima Calmon
Lord Byron
Romeu e Angela
Altair e Tanea
André e Aurea
Raul e Cleuza
Elói e Isaura
Elaine Marriel

A todos os amantes da boa literatura

Desencontros

1

Cinthyia olhava os carros apressados pela janela de seu escritório no centro. A tênue luz do sol que penetrava pelas frestas da persiana semi-aberta aquecia seu rosto e refletia em seus olhos azuis. Tudo parecia tão calmo olhando-se por cima! Tudo parecia andar em câmera lenta. Doce ilusão, ela pensou, já se imaginando no engarrafamento infernal de São Paulo daqui a algumas horas, quando saísse do trabalho, bem na hora do “rush”. Mas não é isso a hora do “rush”? A hora em que todos saem do serviço e voltam para casa, para suas famílias?

A vida de Cinthyia Gianelli não era muito diferente da das outras pessoas, exceto por ela não ter uma família para quem voltar.

Mas afinal, quem realmente tinha?

Tendo perdido os pais e a irmã num acidente quando ainda era uma adolescente, teve que se virar praticamente sozinha, não só por si própria, mas também por seu irmão mais novo. Sua avó ajudava, mas já trabalhava numa loja de roupas quando entrou para a faculdade de Direito da Unicamp, por sorte uma universidade estadual, e, portanto, gratuita.

Logo que se formou, alugou uma sala para lhe servir de escritório em um bairro menos privilegiado, com o dinheiro que juntou com seu trabalho, e começou a exercer a profissão.

Como ela bem sabia, no ramo de direito no Brasil, no meio de tanta corrupção e intriga, ou você tem um nome como herança, ou um padrinho ou você é muito bom no que faz. Cinthya não tinha nenhum dos dois primeiros, então, só lhe restava o terceiro e quase nenhum tempo, já que o dinheiro que tinha, mal dava para pagar os dois primeiros meses de aluguel.

Isso não foi problema para ela. Ganhou alguns casos pequenos e sua determinação acelerava os mais lentos processos que passavam por suas mãos. Logo, começou a pegar casos maiores e, depois de quatro anos, já tinha comprado seu próprio escritório, carro (convertível, como era seu sonho) e estava pagando um ótimo apartamento em um bairro classe média de São Paulo.

Michel abriu a porta da sala:

- Cinty, o Sr. Petersen chegou.

- Ah sim, deixe-o entrar.

Era a última conversa que ela teria com Kail Petersen antes da audiência definitiva com o juiz. Ele era o dono de uma fábrica de produtos químicos e estava sendo processado pela família de um empregado que tinha morrido num acidente de trabalho.

Cinthya não entendia direito o porquê disso tudo. Kail tinha concordado em pagar uma quantia considerável de dinheiro à família, até mais que o obrigatório, mas eles queriam o fechamento da empresa e ainda abrir um processo criminal contra ele.

Cinthya quase ria do caso.

Michel agora abria a porta para Kail. Ele entrou, e como todas as outras vezes, ela estendeu a mão para cumprimentá-lo e ele a

beijou. Educação inglesa, ela pensou.

- Então, como vai o meu caso? - Ele perguntou, depois de já sentado confortavelmente na cadeira a frente dela.

- Bem, como já lhe disse antes, nossas possibilidades de ganhar são grandes, acho muito improvável que sua firma seja fechada, ou que consigam abrir um processo criminal contra você (ele insistia para não chama-lo de senhor). Mas talvez tenha que pagar uma indenização à família. Mas você não se importa, não é?

Ele, abrindo um pequeno sorriso, respondeu: - Naturalmente que não. Como já lhe disse, estou disposto a pagar até mais que a indenização necessária.

Agora, era a vez de ela sorrir: - Ótimo, então vamos repassar o caso?

- Claro - ele respondeu.

Na próxima hora, eles combinaram tudo o que iam fazer na frente do juiz. Kail ouvia atentamente Cinthya dizer o que ele deveria ou não dizer, como devia se portar, mostrou o que eles tinham a seu favor e contra si, e todo aquele papo de advogado. Kail parecia aliviado quando eles terminaram.

- Só isso? - Ele perguntou, se fingindo de mais cansado do que estava.

- É -ela respondeu com um risinho que a deixava com um ar infantil - mas se você quiser, eu posso te mostrar como vou...

- Não! Por favor... Eu prefiro perder o caso - ele disse, rindo. - Estou liberado?

- Sim, está.

Ele se levantou e mais uma vez beijou sua mão. Quando já estava quase na porta, se virou e perguntou:

- Quer jantar comigo na sexta, para comemarmos nossa vitória?

A pergunta a pegou completamente desprevenida. Num tribunal, isso nunca aconteceria, Cinthya sempre pensava rápido demais para seus adversários, e nunca se surpreendia com nada.

Mas aqui, ela simplesmente não sabia o que dizer.

Então, disse, gaguejando: - Cla... Claro.

- Ótimo, te pego às oito, então?

- Tu... Tudo bem.

Então, quando ele já estava saindo pela porta, ela como que recuperada do choque inicial, perguntou:

- Mas, e se perdermos?

Abrindo um largo sorriso, respondeu: - Comemoraremos a minha derrota, então.

E saiu pela porta.

- O que você acha dele? - Cinthya perguntou a Michel, enquanto ele arrumava suas coisas para ir embora e a ajudava com as dela.

- Dele quem? - Cinthya não percebeu que só porque ela havia pensado em Kail o resto do dia, o resto do mundo não tinha que ter pensado também.

- Kail, ora, quem mais?

- Ah sim, claro, quem mais - ele respondeu irônico - Por quê? Está interessada nele?

- Ele me chamou para sair. E então?

- Bem, ele é jovem, bonito, arrogante e presunçoso...

- Ora Mic, fale sério!

Michel não era só seu secretário, era também seu melhor amigo e a pessoa mais próxima depois de seu irmão e sua opinião importava muito para ela. Estava no último ano de direito, e passaria a ser não só um assistente, mas também um sócio daqui a uns tempos. Ela podia até ter se interessado por ele. Era bonito, inteligente.... Mas também homossexual. E isso desanimava qualquer uma.

- Tudo bem... Hum... Ele parece inteligente.

Então, Cinthya disse, rindo um pouco:

- Vamos embora daqui.

2

Na sexta-feira, eles iam comemorar a vitória afinal, pois, um dia

antes, na audiência, Cinthya tinha arrasado seus adversários.

Mas, de certo modo, ela já sabia que ia ser assim. Eles não tinham provas de que a culpa era da empresa (de fato, Cinthya tinha levado um técnico até lá, que confirmou todas as normas de segurança requeridas, além disso, ela não pegaria o caso, se a culpa fosse da empresa), não tinham testemunhas de como fora o acidente e, ainda, a vítima era um alcoólatra. Eles não tinham um caso.

No final, eles não tinham mais direito nem ao dinheiro normal da indenização, e o medíocre advogado, um homem de meia idade, estava desesperado. Não esperava perder tanto, para alguém como a tão jovem Cinthya.

Mas Kail, entretanto, pagou tudo o que havia prometido antes do julgamento. Uma quantia consideravelmente mais alta que sua obrigação.

O juiz, que fora obrigado a dar a sentença devido à performance de Cinthya, se sentiu aliviado. Não iriam passar fome por sua causa.

Nesse dia, Cinthya saiu mais cedo do trabalho. Foi ao shopping comprar uma roupa para a noite, pois não era sempre que saía. Para falar a verdade, tentou se lembrar da última vez e não conseguiu. Na época da faculdade, ela recebia muitos convites, não só de suas colegas, mas também dos rapazes apaixonados por seu bonito rosto. Porém, ela raramente aceitava. Não que não gostasse de sair, ou que fosse estudar, mas simplesmente porque não tinha dinheiro.

“Parece que nunca se pode ter tudo ao mesmo tempo”, ela pensou.

Procurou por várias lojas, experimentando muitas roupas, desde o clássico até a mais nova moda, mas nada parecia funcionar.

Finalmente, decidiu-se por um vestido preto, mais curto e ousado do que as roupas simples que costumava usar, mas não achou nada melhor. Comprou também um par de sapatos com saltos não muito altos e um enorme milk-shake de morango antes de ir para casa.

Quando chegou em casa, sentiu um friozinho na barriga e entendeu o significado da expressão “nervosa como uma adolescente”, pois era exatamente assim que se sentia, como uma adolescente, que recebe o primeiro convite de um cara que provavelmente está muito mais nervoso que ela

(mas é claro que a adolescente no caso, nunca sabe disso).

Colocou um CD para tocar, um daqueles que seu irmão tinha deixado lá, só para ver do que se tratava. Como se chamava mesmo? Ah sim, Type O Negative. Mas que tipo de nome era aquele, afinal?

A música até que não era tão ruim assim, tinha melodia, e até um teclado no fundo. A letra falava de como uma garota queimaria no inferno devido a sua luxúria.

Essa definitivamente não sou eu, ela pensou, rindo e tentando se lembrar da última vez em que fez sexo.

Tomou um demorado banho e começou a se arrumar.

Não colocava muita maquiagem nem perfume, só o suficiente para realçar seus traços e dar um leve aroma. Penteou os cabelos avermelhados, agora indo só até o final do pescoço, diferente dos tempos de escola, quando chegavam até a cintura. Quando se preparava para colocar o vestido, uma insegurança se abateu sobre ela. Estava curto demais, ela pensou.

Então, olhou-se longamente no espelho. Estava somente de lingerie, e podia ver seu corpo perfeitamente. Nunca tinha dado muito valor a ele, mas, agora, percebia que não era feio.

Por culpa da yoga que fazia três vezes por semana, não tinha a barriga ou pernas flácidas, seus seios não eram grandes, mas sim, firmes e bem torneados. Seu rosto era bonitinho, com escurecidos olhos azuis que combinavam com seus cabelos.

Colocou o vestido que lhe caíra muito bem, e calçou os sapatos de salto que ela se orgulhava de saber usar, pois essa técnica que parecia esquecida, para ela não estava.

Às oito em ponto, Kail chegava para pegá-la. Pontualidade inglesa, ela pensou.

Decidiram-se por comida chinesa, num restaurante aconchegante no mesmo bairro.

Sentaram-se e pediram vinho.

Cinthy já se preocupava em não saber o que dizer, mas Kail, parecendo até perceber isso, perguntou, com um sorriso:

- Então, você costuma sair muito?

- Na verdade não - ela respondeu - Muito trabalho e poucos convites.

Com um sorriso, com o canto da boca, ele disse: - Duvido. Duvido que não tenha alguém, com esse rosto e essa inteligência.

Ela realmente corou naquele instante, e abaixou os olhos, coisa que nunca fazia. Então, sem saber o que dizer, perguntou, nervosa e cheia de esperança:

- E você, não tem ninguém?

- Não, não tenho ninguém - ele respondeu. Se nesse momento ele tivesse olhado para ela com atenção, teria percebido um traço de felicidade em seu olhar. E, se ela estivesse lendo os pensamentos dele, saberia que ele percebeu sua alegria, abrindo um quase imperceptível sorriso.

- Para falar a verdade - ele continuou - desde que deixei a Inglaterra me sinto muito sozinho. Todas as mulheres que se aproximam de mim querem alguma coisa a mais, se é que você me entende.

- Sim, eu acho que entendo o que quer dizer - ela disse, pensativa - Mas, e quanto a sua família?

- Também não há muitos. Fora minha irmã, gêmea, só alguns parentes distantes na Inglaterra.

- Sua irmã mora aqui? Ela perguntou, tomando um gole de vinho.

- Não. Assim como eu, provavelmente ela só vai ficar aqui por algum tempo. Chegamos há seis meses e não costumamos ficar muito tempo em um só lugar - nesse momento, ele olhou bem nos olhos dela e disse: - A não ser que algo nos segure.

Ela corou, e perguntou: - E quanto a seus pais?

Houve um longo silêncio, Kail abaixou os olhos e levou a mão à boca, com o olhar perdido em algum lugar distante. Ele parecia realmente incomodado com aquilo. Cinthya já ia dizer alguma coisa para mudar de assunto, quando ele disse, com uma voz triste:

- Eles morreram - fez uma pausa e então continuou - Foram assassinados brutalmente em nossa própria casa na Inglaterra. Há muito tempo... Desde então somos só eu e minha irmã, Rebecca. Sabe, nós éramos muito jovens na época e nenhum de nós consegue se lembrar do rosto deles com clareza. Às vezes nós tentamos, mas só o que conseguimos são lágr

mas. Eles são só dois vultos agora.

Cinthyia sentiu um aperto no coração. Ela sabia como ele se sentia, também só tinha um irmão, e, apesar de aparentemente lidar com a morte dos pais melhor do que Kail, (talvez por ela já ter dezesseis anos na época) às vezes, à noite, se lembrava dos pais e de como chegou em casa aquela noite, e eles não tinham voltado ainda, e, como ela viria a saber mais tarde, nunca mais voltariam, e chorava até o amanhecer.

- Mas vamos mudar de assunto - ele disse, bruscamente - não estou aqui para deprimi-la, e sim para diverti-la!

Logo depois, a comida chegou, e eles comeram, conversando animadamente. Se Kail parecia triste no começo, agora, era outra pessoa. Conversava divertidamente sobre qualquer assunto, e Cinthyia não passava mais do que dois minutos sem rir de alguma coisa que ele dizia, se sentindo cada vez mais atraída por ele.

Quando resolveram ir embora, eram uns dos últimos do restaurante, Cinthyia não tinha percebido o tempo passar nem a bebida descer, não estava bêbada ainda, mas um pouco alterada. Ela odiava ficar assim.

Kail levou-a para casa, parando em frente ao prédio dela. Se despediram, e, quando ela beijou seu rosto, seus lábios se tocaram de leve, separando-se em seguida, somente para se juntarem de novo num profundo e demorado beijo.

Ela sabia que agora tinha duas opções: podia descer do carro e deixá-lo ir, ou convidá-lo para beber alguma coisa, o que significava ir para a cama, algo que ela queria desesperadamente. Mas e se ele fosse só um playboyzinho europeu riquinho querendo se divertir às custas dela? Pensou um pouco. Que se danasse! Se fosse isso, então seria só uma aventura para ela também! Afinal, ela chegou à conclusão; isso era o pior que podia acontecer. Não era?

- Quer subir e beber alguma coisa? - Ela disse, então

Foi difícil para Cinthyia abrir a porta de seu apartamento com Kail a beijando ferozmente como estava. E, quando finalmente conseguiu, eles quase caíram para trás. Agora, já dentro do apartamento, entre os beijos e risos, Kail conseguiu perguntar:

- Onde é o seu quarto?

Com alguma dificuldade, ela respondeu, apontando: - Ali

Ele, então a pegou nos braços com gentileza e entrou. Cordialidade inglesa, ela pensou.

Toda a paixão e ferocidade foram substituídos por delicadeza depois que ele a deitou na cama.

Ele a despiu vagarosamente, beijando e acariciando cada parte de seu corpo, e, por Deus! Pensou ela, ele sabia como fazer!

Cada toque, cada beijo, não eram isolados, era como se fossem parte de um todo. Era como se fossem um só. Depois de cada movimento, ele sabia para onde ir, para que Cinthya sentisse mais prazer. Ele sabia onde tocar com sutileza e onde apertar com mais força. Era como se ele conhecesse os pontos sensíveis dela mais do que ela mesma. Tanto que antes de ele a penetrar realmente, ela já havia chegado ao seu primeiro orgasmo.

Quando tudo terminou, Cinthya já havia gozado mais que em toda a sua vida. E, depois de tomarem um rápido banho se deitou, exausta, para dormir, ao lado de Kail.

Acordou algumas horas depois. Ainda estava escuro e Kail dormia a seu lado, num sono profundo que ela invejava não ter. Estava feliz por ter alguém perto para variar.

Sentindo-se segura, levou o braço para abraçar Kail, e dormir assim o resto da noite, mas logo que o tocou, retirou o braço rapidamente, por reflexo. Ele estava gelado. Tocou-o de novo, estava mais frio do que qualquer outra pessoa que já havia tocado antes, e, se não fosse pela suave respiração que ela ouvia, podia pensar que ele estava morto.

Subitamente, sem motivo aparente, ela começou a sentir-se muito mal. Seu estômago se revoltava contra ela. Levantou-se rápido, pois sabia que não ia agüentar muito tempo. Correu para o banheiro e levou a mão à boca, mas era tarde de mais. Antes de chegar lá, sentiu o conteúdo de seu estômago subir pela sua garganta e passar por sua boca. O vômito passava por entre seus dedos e sujava o chão de seu quarto e banheiro, até que ela conseguiu chegar à privada, terminando lá o indesejável serviço.

Sentindo-se um pouco melhor, pegou um pano e limpou toda a sujeira. Pelo menos Kail não tinha acordado e visto aquela cena.

Deitou-se de novo, ainda se sentindo um pouco nauseada, mas ainda feliz por ter alguém a seu lado, dormiu e sonhou.
Mas não se lembrou do sonho quando acordou.

3

Ivan acordou cedo na manhã de domingo. Ainda tinha duas motos para consertar e queria terminar antes do meio dia, pois, como em todos os domingos, iria almoçar com sua irmã.

Não que o Velho Zé, dono da oficina onde ele trabalhava, não lhe desse folga, mas ele adorava seu serviço, e, além do mais, quanto mais trabalhasse, mais dinheiro teria para montar sua própria oficina e, mais tarde, comprar sua própria loja de motos.

Cintha já tinha se oferecido para ajudá-lo, mas ele não queria. Talvez mais tarde, até aceitasse sua ajuda, mas não agora, não tão cedo.

Estava com vinte e dois anos, e havia terminado o segundo grau, por insistência dela, mas faculdade, nem pensar. Ele sabia que era importante ter um diploma, mas simplesmente não conseguia mais se imaginar sentado numa cadeira ouvindo alguém explicar a ele como viver. Já tinha feito isso por quatorze anos, e era mais do que suficiente. Agora, queria viver sua própria vida.

Às onze e quarenta tinha terminado seu serviço. Tomou banho, pegou sua moto e foi para a casa dela.

Ivan ficou feliz por sua irmã. Ela estava radiante aquele dia, e isso o alegrava. Enquanto ele preparava o almoço (hoje era a vez dele) ela falava sobre várias coisas, seus casos ganhos e perdidos, perguntava coisas sobre sua vida e até contava piadas engraçadas! Ele sabia o que aquilo significava: sua irmã estava apaixonada.

Depois de acabarem o almoço e lavarem os pratos, Ivan perguntou, na sala, bebendo uma cerveja e se fingindo de sério:

- Tá legal Cinty, quem é o cara?

Era a segunda vez que ela era pega de surpresa em cinco dias, e isso

não a agradava nem um pouco. Tudo o que conseguiu dizer foi:

- Co... Como assim? Que cara?

- Não se faça de boba, você tá caidinha por alguém, qualquer idiota pode ver isso.

Vendo que não podia enganá-lo, e que diabos! Não tinha que esconder nada dele, respondeu:

- Seu nome é Kail, ele é inglês, e entre outras coisas, tem uma fábrica de produtos químicos.

- Um destruidor do meio-ambiente hein? - Ele disse, em tom sarcástico.

- Você está apaixonada por ele?

Ela pensou por um momento e respondeu:

- Acho que sim.

Para surpresa dela, ele disse, deixando a cerveja de lado e se deitando no colo dela para dormir, como sempre fazia.

- Se isso a faz feliz, acho ótimo que esteja saindo com alguém. Quando vai vê-lo de novo?

- Amanhã - ela respondeu. Mas ele não ouviu, já dormia calmamente agora, com ela acariciando seus longos cabelos.

Luís, o porteiro do Edifício Parque Verde ficou de queixo caído, meses atrás na primeira vez em que viu a Srta. Rebecca, irmã do Sr. Kail. Não só por causa de sua grande beleza, mas principalmente, pela semelhança entre os dois. Eles eram idênticos, Luís nunca tinha visto nada igual. Os grandes olhos verdes, os cabelos bem negros e até suas alturas eram as mesmas. As únicas coisas que os diferenciavam eram os cabelos longos dela e os leves traços que separavam a masculinidade da feminilidade. Mas ninguém, apesar disso, confundiria o sexo de nenhum dos dois.

E mesmo agora, quando ela se aproximava, com toda a gentileza e seriedade de sempre, ele não podia deixar de admirá-la.

- O meu irmão está? - Ela perguntou, com um leve sorriso.

- Está sim senhora, pode subir.

Rebecca encontrou o irmão sem camisa, deitado no sofá, assistindo à alguma coisa idiota da televisão, como era seu costume. Ele levantou

abraçou-a e tentou beijá-la, mas ela, séria, virou o rosto.

Ele respirou fundo e perguntou, com um sorriso cínico, que ele sabia que ela odiava:

- O que foi dessa vez?

- Eu soube que você está vendo alguém.

Ele demorou um tempo para responder, como se tentasse se lembrar de algo, mas Rebecca sabia muito bem que ele não precisava disso. Então, ele respondeu:

- Alguém? Ah sim! Aquela garota! Sim, nós já saímos umas duas vezes e vamos sair de novo no sábado.

Em tom sério Rebecca disse:

- Você sabe que não pode fazer isso.

- Não posso? Ela é só uma diversão, Rebecca, está dizendo que eu não posso me divertir? Sabe, às vezes, você é uma verdadeira chata! Você devia fazer isso também de vez em quando. - E começou a rir, como se lembrasse de alguma coisa. - Você devia ver como eles são na cama. Que piada! E começou a rir mais alto.

- Você sabe muito bem que essa não é minha idéia de diversão. Agora, se você não...

Nesse momento, ele a agarrou e a atirou no sofá caindo por cima e tapando sua boca com uma mão, desceu a outra, e, sabendo que ela não conseguia resistir àquilo, rasgou sua saia e calcinha e colocou sua mão entre suas pernas acariciando-a e murmurando em seu ouvido:

- Não se preocupe comigo agora, preocupe-se com você. - E beijou-a profundamente na boca, tirando resto da roupa dela.

4

Os dois meses seguintes foram alguns dos melhores da vida de Cinthya. Sua carreira ia melhor do que nunca, havia recusado um emprego oferecido por uma das maiores firmas de advocacia do país, um emprego a que muitos homens já velhos ainda aspiram, e é o sonho de ouro dos advo-

gados recém formados. Quando perguntaram por que, ela respondeu que, apesar da estabilidade que teria, não ganharia tão mais do que ganha agora, e teria que aceitar casos com que não concordava, o que seria demais para ela.

Mas o principal motivo de sua felicidade era Kail. Ela estava muito contente por ter alguém em sua vida, principalmente alguém tão atencioso, inteligente e bonito quanto ele.

Fora algumas coisas, ele era perfeito. Ela havia perguntado por que ele ficava tão frio quando dormia, e ele disse que toda a sua família era assim. Seu pai, seu avô... era hereditário.

Alem disso, às vezes, ele ia para uma casa de campo, e insistia em não levá-la, nem em dizer onde era. Ele dizia que era onde ele ia para ficar sozinho e trabalhar em paz, não havia telefone, televisão ou rádio, e que ela iria odiar, o que acabou por convencê-la a não insistir mais.

Ivan já tinha almoçado com ele algumas vezes, e Cinthya chegava a ficar com ciúmes das horas intermináveis que eles passavam, discutindo sobre motos e coisas do gênero, Kail até se mostrava interessado em investir no negócio que Ivan estava pensando em montar. Assim sua vida ia caminhando, calma e divertidamente, como nunca fora antes.

E foi, exatamente sessenta e quatro dias depois de sair com Kail pela primeira vez que as coisas começaram a mudar.

Depois de receber um telefonema de Cinthya, onde sua voz estava realmente estranha, Ivan foi o mais rápido que pode até a casa dela. A encontrou sentada no sofá, pálida, encarando o nada, como se estivesse em transe.

Preocupado, Ivan perguntou:

- O que aconteceu? Fala alguma coisa!

Ela, desviou o olhar para ele e respondeu, tão baixo, que ele mal pode ouvi-la

- Eu...eu... estou grávida.

Se não tivesse outro sofá atrás dele, Ivan teria caído no chão, e, como se em transe também, começou a encarar o infinito.

Desde que recebera os resultados dos exames esta manhã, Cinthya não conseguia pensar direito. Ela não conseguia aceitar. Não sabia se ficava feliz ou triste, não conseguia ligar os pensamentos, aquela era uma idéia totalmente inesperada e alienígena para ela, a única coisa que conseguiu fazer foi sentar-se no sofá e ligar para seu irmão.

Os dois ficaram assim por alguns minutos, até que Ivan quebrou o silêncio:

- O que você pretende fazer? Não vai abortar né?

- Acho que não. Vai contra o que eu acredito.

Levantando-se feliz, e rindo honestamente, Ivan disse:

- Que legal! Vou ser tio! Vamos, alegre-se, essa é uma ótima notícia! Você vai ser mãe!

Mãe... a palavra soou distante no ouvido dela, e, apesar de ainda se sentir meio tonta com a idéia, naquele momento, a felicidade tomou conta dela e deixou seu irmão a levantar nos braços e girar pela sala, gritando e dançando.

Até ele ficou mais sério e perguntou, com ela ainda no colo:

- E o pai? É Kail, não é?

- Sim

- Vai contar a ele, certo?

- Não sei, não quero acabar com a vida dele ou qualquer coisa assim.

Em tom sério, ele disse:

- Ele é um cara legal, Cinty, e, além disso, ele tem o direito de saber.

- Você tem razão, só me dê um tempo, tá legal?

- Claro.

Como o tempo que Cinthya pediu já se estendia por duas semanas, e Ivan era um cara realmente impaciente, ele armou um plano. É claro que ele não ia contar nada a Kail, mas já tinha percebido por várias vezes, o segredo engasgado na garganta dela, quando ele os via conversando, e sabia o quanto sua irmã sofria com isso.

Hoje mesmo, ele iria até o trabalho de Kail e lhe diria que Cinthya tinha uma coisa muito importante para lhe dizer, ele sabia que dessa, sua

irmã não ia poder escapar.

Ele achou no catálogo o endereço do escritório da firma de Kail, e foi até lá. Infelizmente, não tinha podido sair do trabalho antes do fim do horário comercial, mas tinha esperanças de que Kail ainda estivesse por lá.

O escritório ficava num prédio comercial muito grande e moderno, com paredes de vidro e vista panorâmica. Já estava fechado quando Ivan chegou, mas havia um guarda na porta, e Ivan perguntou:

- Todos já saíram?

O guarda, um homem moreno e magro, dono de um bigode ralo, respondeu, entediado adiantadamente, da noite chata que teria que passar ali sozinho:

- Quase todos, só ficaram alguns para trás.

- O Sr. Kail?

- Hum... Acho que ele não desceu ainda.

- Ótimo, posso subir e falar com ele?

- Acho que não haverá problemas, os elevadores ainda estão ligados, só me dê sua carteira de identidade e pegue o crachá ali, está bem?

- Claro, valeu!

Ivan subiu pelo elevador e foi em direção ao escritório de Kail, abriu a porta e viu algo que não esperava. Kail beijava loucamente uma mulher na boca e no pescoço, jogando-a sobre a mesa.

“Filho da puta... Filho da puta!” A vontade que ele tinha era a de entrar lá e arrebentar o cara ali mesmo, e, se isso tivesse acontecido há dois anos atrás, quando andava com gangues e caras realmente barra-pesada, era isso mesmo o que teria acontecido. Mas agora, já conseguia se controlar melhor, e sabia que o guarda tinha-o visto subir ali e se fizesse isso ia acabar se dando mal, ainda mais porque já tinha ficha na polícia, devido a algumas brigas em que tinha se metido.

Saiu dali depressa e entrou no elevador, se remoendo por dentro.

Mas esse cara ia levar a dele, ah se ia! Iria contar tudo a Cinthya, mas antes, ia dar uma surra nesse sujeito, que ele nunca mais se esqueceria, e se arrependeria do dia em que escolheu sua irmã para brincar.

Saiu do prédio, comprou uma cerveja, colocou a moto num lugar onde não a veriam e sentou-se nela para esperar.

Esperou quase uma hora para que ele saísse. A mulher saiu primeiro, Ivan não pode vê-la muito bem, porque já estava escuro, mas pelo que pode perceber, ela era até parecida com Kail e tinha o corpo muito mais bonito que o de sua pobre irmã, o que só fez aumentar ainda mais sua raiva.

Por que esse cara tinha que ter feito isso? Por quê? Ele podia ter a mulher que quisesse e foi fazer isso logo com sua Cinthya, uma mulher já tão sozinha e carente. Ele pensava, enquanto ligava sua moto e se preparava para seguir o carro do maldito. Ele pensava no quanto Cinthya sofreria quando soubesse e pensava no bebê, que provavelmente cresceria sem pai.

Seguiu o carro até um edifício luxuoso, Parque Verde, e rapidamente estacionou sua moto, pois planejava entrar a pé na garagem atrás do carro de Kail.

E foi o que fez. Logo depois de o carro entrar, ele entrou, tendo que se abaixar, pois a garagem já estava quase fechando. Se escondeu atrás de um carro e esperou Kail sair do seu e entrar no elevador. Podia tê-lo pego ali, mas ele podia gritar ou alguém aparecer, enquanto que lá em cima isso seria mais difícil. Olhou o andar em que o elevador parou e subiu pelo outro.

Kail tinha acabado de abrir a porta de seu apartamento no sexto andar, quando sentiu alguém puxar seu ombro. Olhou para trás, a tempo de ver uma mão fechada o atingindo em cheio no nariz. A força do golpe o arremessou para trás, fazendo-o entrar apartamento adentro, só não caiu porque se segurou na parede. Colocou a mão no rosto, para retirá-la toda suja do sangue que saía abertamente de seu nariz. Mas não teve tempo de pensar, pois logo depois, recebeu mais dois fortes golpes no estômago que o fizeram perder a respiração e dobrar. Ivan, então, deu mais um soco acima do supercílio, que espirrou sangue na parede e derrubou Kail no chão.

- Isso, seu filho da puta, é para você aprender!

- Não - Kail disse, bem baixo, e estranhamente, num movimento rápido segurou a perna de Ivan na altura da virilha e deslizou sua mão para baixo. Ivan percebeu, com horror, que onde seus dedos passavam, a carne se abria para um profundo e grotesco ferimento.

Incapaz de suportar o peso do resto do corpo por causa dos quatro horríveis cortes, sua perna falhou e ele caiu no chão sentindo uma dor que

não imaginou ser capaz de existir.

Kail se levantava agora, e, calmamente limpava o sangue de seu rosto dizendo:

- Você cometeu um erro em vir aqui garoto. Veio por causa de sua irmã não é? Bem, pelo menos agora você poderá saber o que vai acontecer a ela daqui a algum tempo, pois vou fazer a mesma coisa com com você agora.

Ivan já quase não ouvia o que ele dizia, pois a dor o fazia quase perder a consciência, mas ainda teve tempo de senti-lo agarrar seu rosto com uma das mãos e ver que algo saía da boca dele, era como uma língua, mas ela se alongava cada vez mais, ficando mais fina e se aproximando de seu rosto. Nesse momento, Ivan percebeu que o que quer que fosse aquilo, não era humano. Foi quando sentiu-a cravando-se em seu pescoço.

Logo depois, não ouviu nem viu mais nada.

Cinthyia resolveu ir à policia. Já havia mais de uma semana que não conseguia falar com seu irmão, e ela estava realmente preocupada. Ele não havia desmarcado o almoço de domingo, mas também não tinha aparecido, e isso nunca acontecia, principalmente quando era a vez dela cozinhar. Ela já havia falado com todos os seus amigos e nenhum deles tinha visto ele há algum tempo. O fato de ele uma vez, depois de desaparecer por quase um mês, ter ligado do Paraguai para ela não a tranquilizava, pois ele, em meio aos berros e choros de alegria, alívio e raiva dela, havia prometido nunca mais fazer isso, e Ivan, infelizmente, tinha o mal hábito de cumprir suas promessas.

Falou com um cara gordo e mal-humorado, que depois de fazê-la esperar por quase uma hora, fez uma ficha e disse que ia ver o que podia fazer, o que Cinthyia sabia, era nada. E, teria ficado mais desesperançosa ainda se tivesse visto o gordo guardar a ficha numa caixa onde haviam mais de cem casos semelhantes.

Já haviam se passado mais duas semanas desde sua ida à polícia. Ela não conseguia mais trabalhar direito de tão preocupada que estava. Havia recusado casos, teria perdido outros que normalmente seriam relativamente fáceis, se Michel não estivesse lá para ajudá-la (ou fazer quase todo o

serviço para ela).

Foi quando, naquela tarde de quarta feira, ela recebeu aquele que seria o pior telefonema de sua vida. Quando Michel transferiu o telefonema para sua sala, dizendo que era da polícia, ela atendeu, com a mão trêmula esperando o que estava por vir.

- Sim, aqui é Cinthya.

- Srta. Cinthya, aqui é o detetive Nicolas Santiago da polícia de São Paulo...

- Sim, pode falar - ela disse, fechando os olhos, respirando fundo e esperando, enquanto a voz do outro lado parecia hesitar.

- Bem, eu lamento informar que nós encontramos um corpo hoje de manhã, e achamos que pode ser o seu irmão. Será que a Srta. poderia passar aqui no IML?

Ela começou a sentir-se mal, e demorou algum tempo antes de responder. A voz do outro lado esperava pacientemente.

- Sim, claro, estou indo.

Ela saiu apressada e Michel foi com ela. Ao chegarem lá, foram recebidos por um homem no final de seus vintes, com um sorriso gentil e realmente preocupado no rosto, mas Cinthya não percebia nada disso. Ela só conseguia pensar em uma coisa naquele momento.

- Oi - ele se apresentou - sou Nicolas Santiago, falei com você pelo telefone.

- Sim, eu me lembro, agora leve-me até ele por favor. - Ela disse agoniada

- Venham comigo.

Passaram por salas e corredores, até que chegaram a uma sala cheia de gavetas mortuárias. Nicolas, então, disse se referindo a Michel - Ele pode fazer isso se você quiser.

- Não.

O médico que estava com eles, puxou uma das gavetas e levantou o pano, com desgosto. Pois o que estava ali, chocava até mesmo a ele. Aquilo não podia ser Ivan, foi tudo o que ela conseguia pensar quando olhava para o corpo seco e acinzentado, já um pouco apodrecido. A pele estava tão repuxada que podia-se ver perfeitamente todos os ossos por debaixo dela.

Cinthy queria gritar e chorar, mas tudo ficou engasgado em seu peito, ela começou a soluçar e Michel a abraçou imediatamente, colocando a cabeça dela em seu peito.

- Meu irmãozinho, meu irmãozinho está morto - foi tudo o que ela conseguiu dizer, quando as lágrimas vieram, todas de uma vez.

Merda, pensou Santiago.

No enterro, Cinthy estava desolada. Ficou o tempo todo abraçada em Kail, que estranhamente tinha o rosto inchado e com alguns hematomas. Mas ela não se incomodou em perguntar o porquê. Lá, ela finalmente conheceu Rebecca, e, como todos, se espantou com a semelhança entre eles.

Também estavam lá Michel, todos os estranhos amigos de Ivan, que apesar de sujos e maltrapilhos em suas jaquetas de couro e motos envenenadas, estavam realmente muito tristes com a morte do amigo e ainda o detetive Santiago, com sua bonita parceira Claudia, que também vieram prestar suas condolências.

Cinthy só queria que tudo acabasse logo, só tinha ido por insistência de Michel e queria ir para casa chorar sozinha em sua cama.

5

Passada uma semana, Cinthy parecia, finalmente começar a se recuperar. Já estava conseguindo dormir sem a ajuda de calmantes, e comia um pouco mais. Tinha perdido cinco quilos essa semana, mas por causa de sua gravidez, forçou-se a melhorar. Mas ela nunca mais seria a mesma. Estranhamente, Kail não viera visitá-la nem uma vez e ela já sentia falta dele. Tentou ligar, mas ele não atendia em casa e nunca estava no escritório. Michel, no entanto, estava sempre a seu lado.

Certo dia, então, levantou-se da cama de manhã, e, decidida, resolveu ir à delegacia. Queria saber o que realmente tinha acontecido com seu irmão. Foi sozinha, pois Michel estava arrumando o escritório para sua volta.

Ao chegar lá, surpreendeu-se com a rapidez com que foi atendida. Nicolas a recebeu gentilmente em sua sala.

- Olá Srta. Cinthya, fico feliz em ver que melhorou. Em que posso ajudá-la?

- Eu gostaria de saber se já pegaram quem fez aquilo com meu irmão. Mas acho que é pedir demais, não é?

Ele, se sentindo embaraçado, disse: - Bem, eu sei que essa resposta soa meio imbecil, mas nós ainda estamos trabalhando nisso.

- Eu já imaginava. Mas o que houve com ele? Por que estava naquele estado?

- Olha, eu não posso lhe dizer muito, mas ele não foi o único

- Não foi o único? Quer dizer que mais gente foi encontrada daquele jeito?

- Na verdade, ele foi o quarto corpo encontrado em seis meses, mas nós acreditamos haver mais por aí.

Ela se sentiu confusa, será que ele tinha sido morto por acaso? Será que se tivesse se atrasado alguns minutos ao sair de casa outro teria morrido no lugar dele? Resolveu não pensar mais nisso, senão iria enlouquecer. Então, disse, decidida:

- Eu quero saber o que houve com ele. Quero o resultado da autópsia.

Ele, preocupado, falou: - Eu não posso dar esse tipo de informação...

Ela o interrompeu, furiosa: - Claro que pode, eu, como familiar, tenho o direito de saber. Você pode tentar enganar os outros detetive, mas não eu!

Nicolas, vendo que não podia fazer mais nada, perguntou: - Por que está fazendo isso consigo mesma?

- Eu preciso saber, será que não entende? - Ela disse, mais calma, abaixando a cabeça.

- Sim eu entendo... - Ele respondeu em voz baixa - Muito bem, vamos falar com o legista, ele está aqui agora. - Abriu uma gaveta e tirou um relatório de dentro.

Depois de subirem um andar de elevador, encontraram o Dr. Bruno em uma mesa, escrevendo. Nicolas começou: - Doutor, está é Cinthya Gianelli, irmã de Ivan Gianelli. - Ele rezou para que o Dr. se lembrasse do nome do Número Quatro, o que felizmente aconteceu.

- Ah sim, em que posso ser útil?

- É só me dizer o que houve com meu irmão.

O doutor olhou para Santiago, que balançou a cabeça.

- E quero saber de tudo. - Disse ela, resoluta.

- Muito bem, mas não vai gostar do que vai ouvir - ele pegou o relatório das mãos de Santiago, e consultando-o de vez em quando, começou:

- A causa da morte é mais estranha que eu já vi, em vinte anos dessa merda. Foi como se o conteúdo interno de seu corpo tivesse sido sugado para fora, aos poucos. - Cinthya ouvia, calada, sem expressar reação aparente. - Foram encontrados, no que restou dos tecidos, traços de pepsina, uma enzima digestiva, junto com outras enzimas ainda não catalogadas, mas que, acredito eu, sirvam para a mesma coisa: digestão. Simplificando, eu cheguei à teoria de que algo foi injetado em seu irmão que o digeriu por dentro, amolecendo seus órgãos e tecidos, para que depois fossem sugados. Digestão extracorpórea, como a de uma aranha.

Santiago pegou um copo de água e deu a Cinthya, que recusou, dizendo: - Continue.

- Bem, em seu pescoço havia um pequeno buraco, que eu acredito ter sido usado para injetar o suco digestivo, e por todo o seu corpo haviam pequenos ferimentos, que eu ainda não consegui identificar a arma com que foram feitos, mas que provavelmente foram usados para sugar os tecidos já amolecidos. Em sua perna, havia quatro profundos cortes, em seus pulsos haviam marcas feitas por cordas, provavelmente por ter sido amarrado, e seus punhos estavam machucados. Acredito que ele brigou com alguém antes de tudo acontecer.

- Só quero saber mais uma coisa... ele estava vivo, durante todo esse processo?

- Eu acredito que sim. - O médico respondeu, tirando os óculos e limpando o suor que escorria em sua testa.

- Obrigada pelo seu tempo.

Cinthy bebeu a água oferecida por Nicolas e foi embora, sem dizer mais uma palavra, sob o olhar preocupado do detetive.

No outro dia, resolveu ir à casa de Kail, ela estava precisando de seu apoio naquele momento e não entendia por que ele não tinha ido vê-la aquela semana.

Ao chegar ao Ed. Parque Verde e falar com Luís, deparou-se com a primeira surpresa que teria no dia de hoje.

- Olá Luís, o Kail está?

O porteiro, que já a conhecia, estranhou a pergunta, e respondeu: - O Sr. Kail não mora mais aqui Srta. Cinthya, ele entregou a chave no início da semana, a senhorita não sabia?

No começo, ela não entendeu direito, até que uma pergunta veio à sua boca: - Como assim não mora mais aqui?

- É verdade, eu tenho a chave bem aqui, se a Srta. quiser subir e olhar...

Sem saber direito porque fazia isso, pegou a chave e subiu.

Meio que hipnotizada, abriu a porta do apartamento, para encontrá-lo vazio. Só o que havia era alguns móveis cobertos por um pano branco, poeira e teias de aranha. Sentou-se em um sofá e começou a chorar. Então ele tinha ido embora, pensou. Ela não tinha sido suficiente para mantê-lo parado. Será que se ele soubesse que iria ter um filho teria ficado? Ou será que de alguma maneira tinha descoberto, e por isso fora embora?

Todas essas dúvidas que passavam por sua cabeça foram imediatamente substituídas por confusão, quando, pelo canto do olho viu algo brilhar no chão, devido aos últimos raios de sol do dia, que refletiam sobre ele. Ela se levantou, andou vagarosamente e se abaixou para pegar o cordão de ouro que tinha dado a seu irmão, num natal, há dez anos atrás.

O que aquilo estava fazendo ali, ao lado de uma mancha de sangue num tapete semi-dobrado para mudança? Ivan nunca o tirava do pescoço, nem na época em que era viciado em drogas.

Forçou-se a pensar, e flashes rápidos começaram a passar por sua cabeça. No começo, estava no primeiro encontro com Kail, onde ele dizia: "Chegamos há seis meses e não costumamos ficar muito tempo em um só

lugar...” Logo depois era a voz do detetive Santiago que vinha a sua cabeça: “É o quarto corpo que encontramos em seis meses...” “... e seus punhos estavam machucados, acredito que bateu em alguém antes de tudo acontecer” lembrava o que o legista tinha-lhe dito, enquanto sua mente estava no enterro de seu irmão, onde Kail, um respeitável homem de negócios estava com o rosto todo machucado. Lembrou-se então, de como ele ficava frio quando dormia e de como tinha vomitado sem motivo aquela primeira noite, a única em que por um descuido mais que imbecil, não tinha usado preservativos.

Então, todo o amor que sentia por ele, se transformou em ódio. Ela tinha medo, não sabia quem, ou mesmo o que ele era, e a idéia de esquecer tudo e deixar pra lá era tentadora, mas isso não ia acontecer, ela sabia que não ia.

Ele já poderia ter ido embora para longe e ela poderia nunca mais vê-lo, mas ainda tinha uma esperança. A tal casa de campo. Não sabia onde era, mas tinha como descobrir.

Foi ao cartório de propriedades e, se apresentando a um jovem estagiário, que já estava fechando o lugar, disse:

- Por favor, será que ainda dá tempo de eu olhar uma coisa?

- Sinto muito, nós já estamos fechando.

- Prometo que vai ser rápido, por favor, é muito importante.

- Hum... Tudo bem - ele disse, levando em consideração a bonita moça que lhe pedia um favor - cinco minutos, tá bom?

- Ótimo, obrigada.

Sentou-se em frente ao computador e escreveu: Kail Petersen. Uma grande lista de propriedades, apareceu, mas nada de uma casa de campo nos arredores de São Paulo. Desapontada, pensou um pouco e escreveu: Rebecca Petersen. E lá estava. Uma casa, a uns cinquenta quilômetros de São Paulo.

Depois de olhar um mapa, percebeu que o corpo de Ivan tinha sido encontrado entre São Paulo e a casa, que ficava em território que pertencia a uma cidade que esqueceu o nome em trinta segundos.

Se ele ainda estivesse no Brasil, com certeza, estaria naquela casa, ou se não estivesse, o que era mais provável, com sorte, lá poderia haver

algo que o incriminasse por aqueles horríveis assassinatos. Ela tinha que se decidir. O que iria fazer agora?

Mais do que ninguém, ela sabia que apesar de toda a sua boa vontade, o detetive Santiago não podia fazer nada agora, pois tudo o que ela tinha eram provas circunstanciais, e seria impossível arrumar um mandato para entrar na casa de Kail. Logo, a polícia estava descartada. Decidiu ir até a casa, então. Resolveu ligar para Michel, para ir com ela. Odiava envolvê-lo nisso, mas odiava mais ainda, ir lá sozinha. Ligou, mas ele não estava, então deixou recado na secretária eletrônica. Pelo menos, se ela não voltasse, alguém saberia onde tinha ido: não seria só mais uma desaparecida.

Passou em casa para trocar de roupa. Tirou a roupa de escritório, colocou uma calça jeans, tênis e uma camisa branca, de mangas compridas, meio fina, mas que serviria para protegê-la do frio que começava a fazer em São Paulo. Amaldiçoou-se por não ter uma arma, pegou o mapa, as chaves do carro e saiu.

Já era noite e a chuva forte que caía não a animava nem um pouco. Pegou a estrada principal, mas depois de meia hora, teve que sair dela, como mandava o mapa. Depois que entrou nessa estrada secundária, se é que podia-se chamar essa trilha lamacenta que sujava seu carro, de estrada, não viu sequer um outro automóvel, e a única iluminação que possuía era a do farol de seu próprio carro. Depois de mais meia hora de vagaroso progresso, sempre olhando para os lados e tentando ver alguma coisa através da chuva, foi que avistou uma casa, perdida, no meio do nada.

Não teve dúvidas de ter achado o que procurava.

Parou o carro e a observou por uns momentos. Era uma casa mais ou menos grande, de dois andares, e sem nenhuma luz acesa. Entre a casa e o portão, havia um grande espaço, que normalmente serviria como jardim, mas Cinthya só via escuridão. Estacionou o carro um pouco mais distante, para que ninguém o visse, foi correndo debaixo da forte chuva para a casa. Não viu outro meio, senão pular o portão. Sorte que ainda não mostrava sinais da gravidez, pensou.

Correu o até a porta da frente, seu coração batia acelerado pelo medo que sentia, mas obrigou-se a sufocá-lo. Não via um palmo a frente do nariz e temia tropeçar em alguma coisa, mas isso não aconteceu. Chegou à porta

e encontrou-a fechada. Deu a volta, encontrou uma janela, e, depois de forçar um pouco, conseguiu abri-la. Entrou na casa.

Estava encharcada. Tirou o cabelo que estava colado na frente de seu rosto e jogou-os para trás. Pensou na sorte que tinha em estar ali sozinha, pois sua camisa molhada pouco fazia para esconder a parte de cima de seu corpo. Foi quando percebeu que mesmo se alguém estivesse ali com ela, também não veria nada, porque o breu era total.

Droga! Droga! Tinha esquecido a maldita lanterna no porta luvas do carro e definitivamente não iria voltar para pegar, pois se o fizesse, sabia que pegaria o carro e iria embora.

Como também não tinha coragem para acender a luz, esperou que seus olhos se acostumassem com a escuridão, e começou a olhar ao redor.

Estava numa sala de estar, grande e espaçosa, com quadros pendurados nas paredes e vários corredores que levavam às várias partes da casa. Respirou fundo, percebendo que ia ter um demorado trabalho pela frente, em vasculhar todos os ambientes, à procura de algo que nem sabia o que era.

A primeira coisa a fazer, era dar uma olhada geral pela casa, para ter certeza de que não havia ninguém. Depois, verificar os lugares mais óbvios, como o quarto dele e o escritório, depois as outras partes. Com esse plano em mente, começou sua busca.

Realmente não havia ninguém na casa, e ficou mais calma. Verificou longamente o quarto, escritório, os outros quartos, dessa vez, ascendendo as luzes, mas fechando as cortinas antes para ninguém de fora as ver. Até uma pequena biblioteca, ela encontrou na casa. Foi e voltou várias vezes, olhando tudo minuciosamente, mas não encontrou nada suspeito, pelo menos até a terceira vez em que foi ao quarto principal, que ficava no fim do corredor.

Estava remexendo em alguns papéis, quando ouviu um pequeno gemido, vindo da parede oposta à cama. Seu sangue gelou, e paralisada de medo, tentou ouvir de novo, mas nada. Devagar, colocou o ouvido na parede, esperou longos segundos, então ouviu de novo. Agora ela tinha certeza: não estava sozinha.

Saiu do quarto e procurou achar o cômodo correspondente àquela

parede, mas não conseguiu. Ele não existia. Saiu da casa. Nem tinha reparado que a chuva havia passado, ou que já tinha ficado lá dentro tanto tempo, que suas roupas já estavam quase secas. Foi rodeando a casa, tentando imaginá-la por dentro, para ver onde era o quarto. Chegou até o fim da parede onde supunha ser a certa, e descobriu uma coisa intrigante: no final da parede, onde deveria estar o quarto, havia uma janela, e o quarto não tinha janelas. Havia um lugar secreto ali.

Foi correndo até o quarto e começou a procurar desesperadamente pelas paredes, chão, tudo, até que achou, atrás da escrivaninha, uma pequena alavanca. A parede atrás dela girou e se abriu, revelando uma escada que descia.

Excentricidade inglesa, ela pensou, enojada.

Começou a descer as escadas com cuidado, a luz que saía do quarto ajudava um pouco no começo, mas ela pode ver que os últimos degraus estavam em uma parte muito escura. Quando chegou na metade, ouviu o gemido de novo. Parou e esperou. De novo. Mas estava tão fraco e baixo, que ela duvidou que o que quer que estivesse fazendo aquilo, pudesse lhe fazer algum mal.

Quando chegou em baixo, encontrou uma cordinha, pendurada. Puxou, e uma luz vinda de uma lâmpada pendurada no teto surgiu. Era uma luz fraca, que só iluminava mesmo o centro do lugar, deixando o resto nas sombras. O cômodo era uma espécie de porão. Havia algumas ferramentas espalhadas e goteiras no teto, que faziam um barulho irritante.

Cinthy olhou ao redor, e logo encontrou o que estava fazendo o gemido, mas agora, preferia não tê-lo feito. A sua frente, estavam três pessoas; um homem, uma mulher e uma pequena garota. todos nus e amarrados com os pulsos para cima, quase pendurados. Estavam vivos, mas seus rostos expressavam um terror que parecia saído do pior pesadelo de alguém. Estavam amarelados, babavam, em seus pescoços havia um pequeno buraco, e, por todas as partes do corpo, haviam pequenas feridas. Cinthya sabia o que estava havendo com eles, e desesperou-se, quando imaginou seu irmão naquela situação.

Começou a se afastar, andando de costas, iria buscar ajuda, iria chamar a polícia, sim, o detetive, ele saberia o que fazer, ela não podia fazer

nada para ajudar aquelas pessoas. Virou-se para subir as escadas, mas parou. Entre ela e a porta, estava Kail, sentado no corrimão, olhando fixamente para ela.

- Encontrou o que procurava? - Ele perguntou, com um pequeno sorriso nos lábios. - Acho que sim, não é?

Ela não conseguia dizer nada, só ficar parada, escutando.

- Você deve estar se perguntando que tipo de doente pervertido eu sou, não é? Eu vou lhe dizer: Eu não faço isso porque quero, Cinthya, faço porque preciso - nesse momento ele alargou o sorriso - mas isso não quer dizer que eu não goste, afinal, sempre é possível conciliar necessidade com diversão. -Ele começou a descer vagarosamente as escadas. Continuou:

- De fato, eu acho que não posso nem ser considerado um ser humano. Não que eu queira. Mas assim como minha irmã, eu preciso me alimentar de tecidos e órgãos humanos para continuar vivendo. Não sei como, nem porque, mas meu avô era assim, meu pai, e agora eu e minha irmã. Mas não somos os únicos, sei da existência de pelo menos duas outras linhagens. - Terminou de descer as escadas, e começou a andar na direção dela.

- Sabe, se eu quisesse, na verdade, não precisaria amarrar as pessoas assim. A substância que eu libero, é forte o suficiente para terminar o serviço em poucos minutos, e eu poderia fazer como minha irmã: ficar a noites inteiras com fome, caçando algum assassino que “mereça” esse destino, e acabar com ele rápido, para ter um pequeno alívio de consciência. Eu até costumava fazer isso, até perceber o quão inútil e pouco divertido isso era. Além do sabor é claro, já que o medo e a dor liberam substâncias químicas no corpo, que o deixa delicioso. - Ele estava cada vez mais próximo, e ela tentava se afastar, mas sabia que suas opções estavam se esgotando.

- Mas tudo, com o tempo, se torna enjoativo, e passei a tentar coisas novas. Veja esses três, por exemplo: eram uma família feliz, até que eu apareci. Você já imaginou o sofrimento dessa mãe, vendo sua filha passar pela mesma dor que está sentindo? Eu tento, e observo. Mas e você? Eu realmente gosto de você, Cinthya, e até ia deixá-la viver, por insistência de Rebecca - ele estava realmente perto agora, e com um movimento rápido,

antes que ela pudesse reagir, a segurou pelo rosto, com uma das mãos - mas agora, você sabe demais. Eu prometo matá-la sem dor...- o sorriso voltou a seu rosto - bem, pelo menos sem muita dor.

Cintha tremia da cabeça aos pés, tentou lutar contra o medo, mas não conseguiu, e logo, lágrimas começaram a descer por seu rosto. Com a outra mão, ele começou a acariciar seu corpo, foi subindo, até chegar ao rosto. Passou a unha de leve pela bochecha dela, e um pequeno fio de sangue apareceu.

A chave de fenda que ela tentava alcançar, em cima de uma mesa próxima estava a um braço de distância, mais ainda assim, longe demais, pois se ele percebesse essa última tentativa, ela estava perdida. Ele lambia o sangue e as lágrimas no rosto dela, enquanto ela esticava o braço para o que poderia lhe servir de arma.

Quando conseguiu, finalmente pegá-la, agarrou-a firme, e, num movimento brusco o atacou, cravando o objeto entre as costelas dele. O monstro gritou de dor enquanto ela o empurrava e corria para a saída daquele pesadelo. Subiu as escadas correndo, mas Kail havia fechado a porta ao entrar. Em desespero, tentou abrí-la, mas o trinco escapava de suas mãos trêmulas e a chave parecia não girar.

Finalmente conseguiu, e já estava com um pé no quarto, quando sentiu seus cabelos sendo puxados violentamente para trás, alguns, sendo arrancados pela raiz. Kail a segurava, seu rosto era uma máscara de ódio puro, ele gemia pela dor do ferimento. Quando ele falou, um cheiro horrível de podridão saiu de sua boca.

- Tudo bem piranha, com muita dor então. - Mostrou sua mão a ela, levantou sua blusa, e tocou sua barriga, pressionando um pouco. No começo, ela não sentiu nada, mas logo viu que sua blusa branca estava encharcada de sangue, seu próprio sangue. Ele a puxou pelos cabelos e a jogou escada abaixo.

Perdeu a consciência por alguns segundos, e acordou caída de costas, no pé da escada. De novo, Kail descia as escadas a seu encontro. Ela tentou se levantar, mas não conseguiu. Começou se arrastar para longe, o mais rápido que conseguia, o que não era muito.

Pensou estar tudo acabado para ela, quando ouviu o que parecia ser

um estouro. Virou-se para ver Kail ser arremessado para frente, e cair de boca no chão, com um grande ferimento nas costas. Lá em cima, no alto das escadas, estava Michel, com uma espingarda de caça. Ela simplesmente não podia acreditar no que acontecia. Em um momento, estava morta, e em outro, estava salva.

Ele desceu as escadas correndo até ela.

- Você está bem? Meu Deus! - ele exclamou quando viu o sangue na roupa dela - Vamos para um hospital, rápido.

- Sim... - ela ia continuar a frase, quando viu Kail se erguer atrás de Michel, com os braços abertos. Ela gritou, mas era tarde demais. A criatura o agarrou, com os dois braços, puxando a cabeça dele para um lado, e mordendo o pescoço exposto.

Michel se debatia, mas era inútil. Kail cravou os dentes o mais fundo que pôde e puxou, arrancando quase metade do pescoço do homem. O sangue escorria e saía em jatos finos, que iam longe, sujando o rosto e camisa de Kail. Michel caiu, com a mão no ferimento, sem vida, no chão.

Kail se virou, com dificuldade para se manter de pé e olhou para Cinthya. Mas ela não estava mais lá.

A barra de ferro que ela segurava com as duas mãos, já seria difícil para ela agüentar, em condições normais. Agora, com o corpo nesse estado, ela simplesmente não sabia como conseguia.

Girou o corpo, e com toda a força que conseguiu juntar, desferiu um golpe contra Kail, que o atingiu em cheio no rosto. Ela pode ouvir e sentir os ossos sendo feitos em pedaços pela barra de ferro. O impacto o levou ao chão. Estava de quatro agora, tentou dizer alguma coisa, mas só o que conseguiu emitir, com o maxilar quebrado, foram sons ininteligíveis. Para Cinthya, ele parecia mais um animal do que qualquer outra coisa. Ela ergueu a barra e desceu com toda a força sobre a cabeça de Kail. Uma, duas, três vezes, até que não agüentou mais e caiu no chão, exausta.

O cérebro de Kail escorria pelo ferimento exposto, e de sua boca, saía alguma coisa branca e pastosa. O que restava de vida naquele corpo, se manifestava na forma de espasmos intermitentes, cada vez com um espaço de tempo maior entre eles, até que parou para sempre.

A consciência, lentamente abandonava o corpo de Cinthya, ela sabia que

estava morrendo. Mas não tinha medo, já não sentia mais dor, só sentia vontade de se deitar. Já estava deitada, e isso era ótimo. Sua visão começou a embaçar, e a última imagem que viu, foi a de Rebecca vindo em sua direção.

Acordou dois dias depois no hospital. Se sentia bem, apesar de todos os aparelhos ligados em seu corpo. Uma enfermeira estava a seu lado, e foi chamar um médico.

Logo, um homem velho e grisalho, com um sorriso amável no rosto a atendeu.

- Olá Srta. Cinthya, essa foi por pouco heim?

- Como eu vim parar aqui?

- Uma bonita moça a trouxe e logo depois foi embora, era meio estranha, disse para avisar-lhe que no tempo certo, vocês se encontrariam pela última vez. Esquisito não? Bem o que importa é que você está bem e que, por o que parece ser um milagre, sua gravidez foi salva. Os dois estão bem.

A gravidez está bem? Dois? Ela ia ter gêmeos? Não sabia o que pensar direito, e se eles fossem como Kail? Bom, pelo menos por enquanto, isso não importava, ela os amaria, e faria seu papel de mãe, enquanto pudesse, eles dariam um novo sentido a sua vida, de agora em diante.

Logo depois, Santiago veio visitá-la, ele perguntou o que houve e ela contou a história toda, desde o momento em que ela decidiu ir à casa de praia. E, apesar de ele ter lhe dito que nada fora encontrado na casa, e que o corpo de Michel havia sido encontrado no mato, devorado por algum animal selvagem, ele parecia acreditar nela. Ou fingia que o fazia.

Depois de alguns meses, o caso foi encerrado.

Quatro anos se passaram, e nesse dia, como todos os outros, o pequeno Ivan e a endiabrada Karine não deram sossego para sua mãe, a importante advogada Cinthya Gianelli, e quando finalmente foram dormir, já eram quase onze horas.

Depois de assistir à um pouco de televisão, ela resolveu ir dormir também. Como sempre fazia, ia ao quarto de seus filhos, os olhava um pouco e ajeitava suas cobertas, mas hoje, quando terminava de fazer isso e beijava Karine na testa, sentiu a pele dela fria, fria, como a pele de nenhum ser humano ficaria numa noite de primavera. Tocou em Ivan; a mesma coisa. Afastou-se, se encostou na parede e começou a chorar. Quando o interfone tocou. Enxugou as lágrimas e foi atender a voz do porteiro, então, disse:

- A Srta. Rebecca, está aqui em baixo.

Longos minutos se passaram, antes que ela dissesse:

- Pode mandar subir.

Cinthya foi ao quarto de seus filhos e os acordou, com os olhos cheios de lágrimas, começou a vesti-los, enquanto eles, sem entender direito, com os olhos ainda sonolentos, faziam o que sua mãe mandava.

A campainha tocou e Cinthya abriu a porta, segurando um filho em cada mão. Rebecca estava do outro lado, com uma expressão triste no rosto. Cinthya, então, disse:

- Ivan, Ka, vão com essa moça tá?

Eles olharam para ela, sem entender direito, mas se Cinthya achou que eles iriam espernear e gritar, estava enganada. Era como se eles soubessem que tinham que ir, e ainda sentissem por Rebecca uma atração natural. Mas eles também tinham lágrimas nos olhos. Rebecca disse:

- Sinto muito por isso, e quero que saiba que farei o melhor possível por eles.

Cinthya limitou-se a concordar com a cabeça. Abraçou longamente seus dois filhos e os deixou ir, sabendo que seria a última vez que os veria.

Um Monte Atrás do Monte

A ansiedade corria em minhas veias. Os ponteiros de meu relógio moviam-se mais vagarosos do que nunca. Finalmente, o sinal do término da aula rasgou o corredor. Com ele, uma descarga de estudantes postou-se à minha frente, dificultando a realização de meu objetivo: chegar em casa o mais rápido possível a fim de me preparar para o maior acontecimento do ano, a festa da cidade. No trajeto casa-escola estava a Praça do Sol Poente, palco do acontecimento. A movimentação no palanque só fazia aumentar minha excitação. Toneladas de equipamentos eram transportados em caixas pretas, de lá pra cá. Alguém não consciente dos acontecimentos poderia pensar que aquilo fosse um arsenal bélico.

Contudo, ao visar o que alguns dizem ser o 3º pôr-do-sol mais belo do mundo, um calafrio soprou minha alma. Em questão de minutos, nuvens maquiavélicas assaltaram o céu com rapidez de operação militar. Causou-me espanto sua natureza. Eram bizarramente densas, baixas, e moviam-se

com organização digna de um batalhão de infantaria. Pareciam estar aguardando por detrás dos montes fronteiriços da cidade, para tocaí-la. A simples idéia de que a festa corria perigo gelava meu coração, bloqueava meus sentidos. Emudecia-me.

Em casa, preparei-me pra festa. Despedi-me de vovó. Ao atingir a rua, um rebuliço. Não dei atenção. Pensei serem os efeitos da festa. Estava enganado. Foi quando mirei o céu. Fitei, boquiaberto, um conjunto de nove luzes redondas descrever um círculo de fogo. Uniam-se, espalhavam-se e voltavam em forma de marcha, alinhadas em movimento circular uniforme, com sincronismo de ginástica olímpica. Melhor, era mais que olímpico. Era tão perfeito que não devia ser humano. Essa idéia aterrorizou a população. Seu Álvaro, reconhecido pracinha da segunda guerra mundial, empanturrou seu peito de princípios patrióticos e gritou: - É um ataque alienígena. Temos que mobilizar as forças armadas. Devo contatar a cúpula do exército em Brasília e notificar a tragédia. A invasão é iminente. Achei aquilo um exagero. Não dei bola, mesmo porque seu Álvaro não tinha toda aquela coragem. É sabido que nem à guerra ele chegou a ir. Dizem que se escondeu propositadamente, no porto, minutos antes de embarcar pra Itália. Quando criança, me deu um cartucho usado de fuzil, com o qual dissera ter matado alemães a perder a conta. Isso nunca convenceu ninguém. Porém, seu brado, aquela noite, foi de tal verossimilhança que alardeou todos na rua. Pânico geral. Minha vizinha, coitada, trancou-se em casa, ligou pra suas amigas de igreja e organizou uma corrente de orações a fim de tentar evitar o apocalipse porvindouro. Já o “senhor da guerra”, vestiu seu traje marrom e, acompanhado de seu fuzil, saiu pela cidade com o propósito de organizar uma resistência armada. As casas de saúde passaram a atender pessoas infartadas, com ataque de asma e todo tipo de males causados pela histeria dos mais impressionados. Permaneci em casa ouvindo a rádio local. Vovó rezava. As horas passavam e nenhuma notícia chegava a meus ouvidos. As ruas silenciaram. Isso me causava tremenda inquietação. Só me fazia pensar no pior. Estaria a cidade tomada por seres espaciais ou era tudo um blefe? Seria esse o nosso fim? Morreríamos? Não consegui mais dormir. Perdera o sono. Já eram quatro da manhã quando resolvi tomar os calmantes que minha vó usava. Não sabia como manipulá-los, acabei tomando vários.

O sono me pegou desprevenido e desmaiei no sofá. Após treze horas abro meus olhos. Ainda perturbado pelo sono artificial e por dores no corpo que o sofá causara, levantei, abri a janela e só o que vi foi escuridão. Pensei ter dormido o dia inteiro, mas quando o relógio me disse que não passavam das dezessete, fiquei aterrorizado. Estava ciente de que aquilo não era a continuação dos pesadelos da última noite. Era pior. Teria alguma criatura o poder de ocultar a força do sol? Se a resposta fosse afirmativa, estaria provada nossa infimidade em relação a eles. Não teríamos a menor chance perante um ato hostil. Passariam a ser os donos de nosso destino. Semideuses.

O céu se abria. Não restara, sequer, uma das assombrosas nuvens coadjuvantes do “thriller” passado anteriormente. Teriam elas se reagrupado por detrás dos montes, esperando ordens superiores para retomar o ataque? O que estava atrás dos montes? Passava o tempo e eu me sentia cada vez mais impotente diante da situação. Saí de casa com destino a Praça do Sol Poente. Não fui o único. Milhares de pessoas lá estavam, aguardando, o que, eu não sabia.

De repente, um barulho ensurdecedor invadiu o ouvido de todos. De tão agudo, não se podia precisar sua origem. Incomodava-me a idéia de que ele poderia vir detrás dos montes circundantes da cidade. Tive vontade de ir até lá, pra acabar de uma vez com esse suspense, mas estava precisamente no meio da multidão. Isso tornava tudo mais difícil.

Logo após o som bizarro, um clarão expulsou, mesmo que por segundos, as trevas de meu céu. Aquilo cegou-me por algum tempo. Com a visão recuperada, vi vários raios coloridos se dirigirem ao espaço. Partiam de inúmeros pontos que só tinham uma coisa em comum: todos se encontravam atrás dos montes. Por que nós não éramos seus alvos? Seria aquilo o sinal inicial da invasão da Terra? Finalmente minhas hipóteses começavam a virar teorias. Achava uma relação consistente entre invasores, nuvens e seu quartel general. Era um plano perfeito. Um ataque discreto quanto possível, logo no dia em que a cidade toda estaria parada, explicitamente vulnerável. Só não estava claro em minha cabeça o propósito daquilo. Seríamos nós cobaias de teste, um treino pra operações maiores?

Estava confuso, pois eu parecia ser a única pessoa que sabia da tragédia

futura, a não ser que todos os outros estivessem hipnotizados. Era possível. Poderia ser esse o porquê dos raios. Contudo, por que não tive o mesmo fim? Eu devia ser especial, vacinado contra a persuasão extraterrestre, ou algo similar. Sentia-me o responsável pelo destino de meus semelhantes. Dono de poder anormal, descomunal. Procurei fazer jus ao dom recebido. Resolvi agir. Corri em direção ao Tiro de Guerra para me equipar melhor. No céu, os raios desenhavam, ironicamente, um disco voador. Talvez os Ets estivessem subestimando nosso poder de reação. Quando consegui atravessar a multidão, ela começou a festejar. Gritavam, assobiavam, pulavam de alegria. O que acontecera? Olhei pro céu. Estava escrito: "PARABÉNS POR SEU QUADRAGÉSIMO SEXTO ANIVERSÁRIO". Minha cuca fundiu. Desmaiei.

Acordei no hospital. Quis saber o que acontecera. A enfermeira disse que um policial me encontrara sem sentidos perto do palanque, logo no começo do show. Mas que show? E a invasão alienígena, os raios, a escuridão prematura? Vendo minha cara de espanto, ela tentou me confortar dizendo:

- Não se preocupe; você não foi o único a pirar com o show de "As Marcianas". Sussurrei:

- Meu Deus, será que...
Meu mundo caíra.

O Fruto do Eucalipto

Costumávamos feriar no interior do Espírito Santo, onde podíamos esquecer de nossos quefazeres, e prazér-nos com a vida agrária.

Foi numa dessas viagens que deparei, em meu destino, com primos mais distantes. A casa onde residíamos nesses períodos era muito extensa e a parentada, assim como eu com meus poucos dezesseis anos de vida e meu irmão já com vinte, pedia exílio da vida urbana.

Em uma dessas viagens meu irmão não compareceu, pois estava mononucleótico. Eu tinha perfeita intimidade com meus primos e tios de primeiro grau, afinal se não tivesse não estaria ali, eram proprietários da casa. Já com os mais distantes, os de grau maior, nem seus nomes eu sabia. Não sei porque, mas não os considerava parentes.

Eu e meus dois primos saíamos todos os dias ora para a roça, que se situava perto de Itaúnas e apresentava um alambique, onde escondidos de meu tio destruíamos nossos fígados, ora para uma vasta área de plantação

mamoeira, onde ajudávamos a recolher os frutos.

No dia em que cheguei procurei meus primos. Não os encontrando, fui falar com minha tia.

Eu parecia um navio da marinha bombardeando minha tia com inúmeras perguntas. Após sucessivas delas, descobri que não existia mais a plantação de mamão; fora totalmente dizimada pelo mosaico. Descobri também que a terra seria empregada para a plantação de eucalipto, onde meus primos e meu tio estavam trabalhando fielmente.

Minha tia, cansada de responder, retirou-se, dizendo que precisava fazer o almoço. Quando ia buscar um atrativo, me deparei com os “parentes”. Após apresentar-me, afastei-me, eles conseguiam ser mais chatos que meu irmão. Fui ver meu cachorro, quer dizer, mais ou menos cachorro pois era filhote de lobo com pastor, que mamãe expulsara de nossa casa na capital apenas por ter aleijado nosso vizinho. Quando me aproximei de seu canil explodiu uma bomba de felicidade em sua vida canina. Foi quando chegaram meu tio e meus primos.

Enciumado com a alegria de Drácula, o mais novo ordenou sua volta ao canil. Após várias palavras acolhedoras de meu outro primo e meu tio, descobri que também não se familiarizavam com os parentes, e só aceitaram sua visita por educação.

Depois de deliciar-me com uma galinha caipira, meu tio me chamou para ajudar na plantação das mudas. Contento com seu convite, pois qualquer coisa que me tirasse do contato com os indesejáveis era aceita com gratidão, fui ao trabalho.

Após longa estrada de barro, chegamos ao ex-mamoal, onde me deparei com apenas terra arada e muitas mudas empilhadas em caixas de isopor.

Aprendida a técnica de plantação, o serviço não ficava complicado.

Essa foi nossa rotina por dezoito dias, até que aconteceu o imprevisto: Drácula, após quebrar seu canil, avançou em um dos inqueridos, e deu sucessivas mordidas fatais em seu pescoço. Para um ato de justiça, meu tio exterminou meu cão.

A cena foi trágica. Estupidamente meu tio apontava a espingarda para a cabeça dele. Meus primos me seguravam. Drácula já sabia o que

aconteceria e com uma olhar de despedida abaixou seu belo físico ao chão. Os dedos de meu tio flexionaram...

Entrei em depressão. Tentativas de conversas comigo eram muitas, posto que inúteis, eu só conseguia desabafar com um pé de eucalipto.

Não era nada demais, era apenas o pé de eucalipto mais robusto plantado por mim. A muda parecia ser coisa mais bonita do mundo. Olhando de longe, ela se sobressaía com suas folhas vistosas, brilhantes e aromáticas.

Uma noite, fugi com a caminhonete de meu tio. Chegando à plantação, logo achei minha pequena. Com a coleira de Drácula na mão e um punhal cortei a palma de minha mão e jurei dar vida àquele pé. Após desenterrá-lo e enrolar suas maravilhosas raízes com o pingente, derramei uma pequena parte de meu sangue sobre ele, e plantei-o novamente.

A cada dia que passava eu me comunicava cada vez menos com as pessoas daquela casa. Enquanto isso, minha muda crescia cada vez mais. As outras mudas não chegavam a sua metade.

Certo dia, meu tio recebe um telefonema de minha casa, na capital. A notícia era péssima, eu tinha que voltar pois meu período escolar iria começar. Foi difícil, mas me colocaram a força no ônibus.

Quando cheguei em minha casa, perceberam minha perturbação. Mas essa nunca fora esclarecida. Minhas ausências na escola preocupavam minha família, eu deixara de ser um aluno exemplar para voltar a ser um fracasso. Mas ainda tinha um motivo para viver: minha alma estava no interior do ES. Todos os dias em certa hora eu me recolhia em meu quarto e apreciava, dentro de uma caixa de cigarro vazia, uma folha de minha muda. Ela, que arranquei para agüentar a distância.

Certo dia de minha pobre vida tranquei-me no quarto e abri meu armário quando notei, já era tarde; o sangue subiu-me a cabeça e de repente a caixa de tabaco caía sobre o carpete e de dentro a folha que era seca começou a pigmentar-se, ficando cada vez mais verde. Em um piscar de olhos, percebi que começava a formar um belo corpo feminino, cujos olhos tinham a cor verde da folha. E foram os melhores trinta minutos de minha vida. Me lembro só de acordar ao lado de homens de branco, parecendo anjos, me olhando como se eu fosse um animal.

Daí em diante eu percebi que não me tratavam como uma pessoa

normal, só tinha a permissão de sair de meu aposento com acompanhamento de alguém...

Eu apenas queria uma coisa em minha vida: visitar o meu pé de eucalipto. Mas segundo os homens áureos, isso não ajudaria em nada minha situação. Todas as vezes que me deparava com alguém eu falava repentinamente na muda, ou melhor, árvore, eu já estava com 26 anos.

E foi em meu aniversário que consegui que me deixassem passar com meus pais em minha casa. Eu seria levado pelos anjos. Mas minha vontade não seria cumprida. De repente fui levado por meu desejo. Cravando um barbeador na garganta de um e esmurrando outro, fugi de novo. Chegando perto do local onde estava a plantação, meus batimentos cardíacos não agüentavam mais, não existia mais intervalo entre eles. Quando aproximei-me do sítio de meu tio, percebi que uma boa parte do eucalipto já havia sido extraída. Desesperei-me, mas, quando cheguei ao local, logo avistei o mais alto de todos, com as folhas mais cheirosas, com o tronco mais robusto. Corri à sua base e percebi, lá em seu alto, um fruto.

Eu havia fecundado a árvore, naquele maldito dia eu conseguira dar vida àquela árvore. Lamentei-me por não poder ver meu fruto crescendo. Minhas pernas e braços paralisaram-se por alguns minutos.

Pensei bastante e desisti de viver. Após saborear meu fruto eu iria, covardemente, me matar pois não queria passar o resto de minha vida na cadeia.

Comecei a subir o pé como se estivesse tocando parte de meu corpo. Subia como se fosse um animal. Quanto mais subia mais tinha força para continuar os oito metros de tronco. Quando botei a mão no fruto, senti meu corpo em ardência profunda, meus membros superiores começaram a inchar, meu corpo começou a estremecer, minhas forças foram esgotando, ate que caí, batendo a nuca no chão.

Hoje falo disso sobre rodas, mas pelo menos não estou mais inchado pelo maldito veneno de meu fruto.

O Rio Amaldiçoado

Estação ferroviária. Entrei em um trem a caminho do interior. Sempre gostei de viajar de trem, é a melhor maneira de apreciar a paisagem. Passávamos por várias cidades e, ao passar por uma ribeirinha, notei vários garotos brincando em um vasto rio.

Ainda era uma criança e sempre que o verão chegava eu me hospedava na casa de minha avó, moradora de uma pequena e longínqua cidade do interior de Minas Gerais.

A cidade em questão ficava na roça e não ostentava beleza ou outra coisa marcante aos olhos de algum desconhecido, mas para mim era o paraíso, pois lá, além de eu ter toda liberdade, possuía fortes laços de amizade com os garotos e garotas da região. Passávamos a maior parte do dia nos rios e cachoeiras distantes do centro urbano e, quando a tarde chegava, voltávamos para nos divertir em uma praça na qual os habitantes se reuniam

para curtir a noite. Nosso passatempo preferido neste horário não podia ser outro senão contar histórias de terror em volta de uma cálida fogueira. Tudo corria como sempre, até que um senhor já de idade surgiu em meio a escuridão e nos sugeriu contar uma de suas muitas histórias. Concordamos imediatamente e ouvimos com atenção ele nos contar, com riqueza de detalhes, a história de um garoto que havia se afogado num rio próximo, clamando por ajuda e que, desde sua morte, seu espírito vagava em busca de vingança por não o terem salvo. Confesso que todos ficamos impressionados com o caso, mas decidimos não lhe dar crédito, pois parecia que o velho queria nos amedrontar.

Tudo corria bem e numa das muitas tardes ensolaradas resolvemos nadar. Não por vontade própria mas por ordem do acaso, nadávamos no rio amaldiçoado pelo velho, porém sem dar atenção à história a nós contada. Brincamos até o cair da tarde e quando esta chegou achamos melhor ir embora, já que éramos apenas três em um imenso rio e tínhamos uma longa caminhada até o centro. Pusemo-nos a caminhar e, sem razão aparente, quanto mais nos afastávamos do rio, mais ficávamos aliviados. De repente, surgiu um zumbido que, de tal intensidade, devia ser ensurdecedor para um cachorro. O vento se tornou arisco e forte. Um garnizé, que não avistamos, ensaiou sua voz por três vezes, e então, tomados pelo pânico, começamos a correr desesperadamente, sem perceber que não saíamos do lugar. Quando olhei para o maldito rio, minha visão ficou turva e vi o que não esqueço jamais: o som produzido pelo que considerávamos ser um motor se fundiu ao vento originando uma forma humana, para ser mais preciso a forma de uma par de mãos, apenas as mãos e nada mais. Estas, por sua vez, se dirigiram rapidamente em nossa direção, mais perto ainda de mim. Quando estavam bem próximas, me tocaram o pescoço, causando um angustioso sufocamento seguido de imensa dor. Pude ver, então, no leito do rio, um garoto que se afogava gritando desesperadamente por socorro. Por fim, cedendo à pressão da correnteza, ele afundou restando-lhe apenas as mãos sobre as águas. Senti neste momento o amargo gosto da morte e percebi anjos, demônios e espíritos disformes vagando em círculo sobre meu corpo. Não agüentei a intensa descarga de adrenalina no meu sangue e desmaiei.

Acordei entre quatro paredes, ardendo em febre e com um homem

vestido de branco ao meu lado. Achei que tinha morrido. O homem ao meu lado não passava de um médico, dizendo que tive delírios enquanto sonhava. Não sei o que aconteceu depois que desmaiei, mas não foi sonho, foi pura realidade e por via das dúvidas saí da cidade no mesmo dia, sem nem procurar meus amigos. Não tenho mais coragem de me aproximar de nenhum rio, cachoeira ou lago.

Sou desperto pelo homem dos bilhetes. Sigo a viagem, mas agora tenho receio, mesmo depois de muito tempo, de retornar à casa de minha avó...

Tormento

Há dias em que não se deve sair de casa. Esse não era um dos dias de Radegaz. Esta noite não dormira, estava ansioso. Já assaltara várias vezes, acompanhado de sua arma de brinquedo, com a qual fazia-se passar por delinqüente. Mas esse seria seu primeiro assalto a banco.

Há pouco viciara-se. O café da manhã, antes o momento de confraternização pais-filho, tornara-se tenso. As conversas, antes longas e descontraídas, transformaram-se em rápidas discussões. Os amigos de infância, disciplinados e exemplares, agora eram tolos. Radegaz tinha quarenta minutos até a hora combinada. Foram os mais rápidos de sua vida. Sua mãe falava da escola, responsabilidades, futuro. Ele não ouvia, só pensava nos planos e no tempo. A mãe falava de quando iam à igreja e o menino tocava órgão no coral, divinamente. Os cânticos soavam como as mais profundas e emocionantes obras de Bach. Ele pensava agora na vida após o assalto, nas pedras, nas mulheres, nas viagens, nas mulheres. Agora

ouvira o som do carro do outro garoto. Sentia um frio na barriga. Sabia que tudo dali em diante dependia daquelas próximas horas. Sabia que aquele dia mudaria sua vida. E estava na hora.

Suor... Medo... Tempo... Banco... Radegaz chegara a acreditar que tudo podia dar certo. Só um momento de distração, tinha uma bala encravada no antebraço esquerdo. Radegaz voltou-se para os seguranças, mas estavam desarmados. Ouviu outro tiro. Virou-se para os clientes, onde pôde observar um velho armado. Não sentia dor. Mirou o velho, que, apavorado, deixara cair sua pistola. Radegaz sentiu pela primeira vez em sua vida o mais puro ódio que se pode alcançar. Dirigiu-se ao velho e o fez ajoelhar-se. Apontou a arma, desta vez autêntica, na frente da pobre alma inferiorizada. Escutava o outro garoto gritar, mas não ouvia nada.

2

Radegaz piscara. Em um fechar de olhos, via tudo diferente. Sua visão agora era em mosaico. Podia observar tudo a sua volta sem girar o pescoço. Não havia cor. Sentia o chão úmido debaixo de suas patas. Estava apavorado. Tentara tocar-se, a pele era dura. Percebia que o calor era quase insuportável. Viu um movimento às suas costas. Virou-se e não pôde conceber o que viu. Uma perereca exatamente do seu tamanho. Ela se aproximava lentamente. Passo a passo. Radegaz tentava se mexer, em vão. Não podia. O anfíbio se aproximou. Olhou com seus imensos e vermelhos olhos a expressão de pavor do inseto. Bafejou a frente de Radegaz, que via tudo embaçado. Pôde agora sentir a boca gélida de seu inimigo cobrindo-o. Radegaz agora podia-se mexer. Tentava dar marcha-ré e sair do corpo da rã, mas era fraco. A barriga do ser tinha a forma de Radegaz, e tremia. Foi quando resolveu mastigar. Radegaz ainda ouviu um crec. Era homem novamente.

Estava num deserto seco e frio. Não havia sol, nem lua, nem estrelas. Caminhou por um tempo que lhe parecia uma eternidade. Sentia fome, sede e cansaço, quando pôde ver a luz de uma tocha no horizonte. Caminhou em

sua direção. A areia agora era mais fofa, em cada passo via seu joelho encoberto. Movia-se com dificuldade. Quis desmaiar, gritar por socorro, mas algo de dentro o fazia prosseguir, numa agonia infernal. Quando finalmente alcançou a tocha, que fazia parte de uma cabana solitária naquele nada, quis esboçar um sorriso de alívio. Ouviu um gemido doloroso provindo do interior do abrigo. Não quis olhar, mas novamente foi obrigado. Quando adentrou a cabana, viu uma garotinha. Sua pele podre, sem carne por baixo. Em algumas partes podia-se ver os osso debaixo da pele rasgada. Sentiu um cheiro forte e característico da putrefação. A menina o olhava fixamente e o chamava, implorando por socorro. Radegaz foi, contra sua vontade, ao encontro da menina, que, involuntariamente, espirrou. Pôde sentir o líquido escorrendo em sua face e membros superiores. Ao olhar para o braço percebeu que por onde escorregava a solução sua pele se transformava. Uma dor inimaginável tomou conta de seu corpo. Sua pele rachava, ressecada. Seus ossos parecia estarem em cacos. Não podia mais se manter em pé. A menina agora sorria e o observava. Teve a sensação de sua cabeça se espatifando contra o chão, seus miolos se espalhando na sala. Mas ao contrário do comum, não morria. Seus olhos, espalhados pelo chão, cheios de areia, ainda podiam ver a menina e seu corpo decadente. Quando sentiu que o fim estava próximo e que o sofrimento estava por acabar, tudo se apagou.

Radegaz estava em seu banheiro, nu. Não havia água nas torneiras nem no chuveiro e a descarga não funcionava. Tentou se olhar no espelho, mas não via sua imagem. Devo estar em cima do foco, pensou, mas lembrou-se que o espelho era plano. Subitamente viu uma mulher saindo de trás da cortina do banheiro. A mulher era a mais bela que já vira. Estava nua também. Tinha os mais perfeitos seios e pernas. Exalava cheiro de sexo. Tinha as unhas e boca vermelhas. Radegaz agora tremia ansioso. Queria-a desesperadamente. Como um animal no cio, atacou-a. O beijo tinha gosto de sal. Deitou-a no chão frio, e, pronto para penetrá-la, observou o detalhe cruel: a mulher não apresentava orifício vaginal. Era lisa, como a mucosa bucal. Radegaz sentia uma decepção profunda. A mulher o chamava, gemia gemidos de prazer. A angústia tomou conta de seu coração. Radegaz queria esquecer, apagar, mas a mulher estava ali. A dor era intensa. Sentia-se o ser

mais impotente. Aquela agonia parecia não ter fim. Radegaz balançou a cabeça e, desesperado, apossou-se da saboneteira de metal. Virou-se procurando a mulher, mas não estava mais lá. Foi quando o chão desfez-se sob seus pés. Radegaz caiu.

Caiu, e lembrou-se de toda sua vida antes da droga. Sua pureza e sinceridade, sua amizade com a mãe. Sua amizade com Deus.

3

Radegaz agora abriu os olhos. Via-se face a face com o velho. Via o desespero no semblante do homem. Via medo, pavor. Olhava em volta e via que em cada indivíduo a expressão se repetia. Radegaz chorou. Ajoelhou-se. A arma não lhe era mais comum. Seu braço doía. Perdoou. Chorava como uma criança, mas sorria. Agradeceu. Finalmente, chegara o alívio, junto com a pancada na nuca que o dormira.

Fim.

Índice

Desencontros	9
Um Monte Atrás do Monte	41
O Fruto do Eucalipto	45
O Rio Amaldiçoado	49
Tormento	53

"As soluções são eternos problemas."

Vicente Lorençon

"No escuro todas as cores são negras."

Thiago Baião

"A resposta certa é a letra C."

Rodrigo Brandão

"Só a realidade pode ser original."

Reinaldo Paulini

"As sensações sentidas são as piores vividas."

Daniel Domith