

O PROJETO SINTÁTICO DE *DOIS IRMÃOS* E *LEITE DERRAMADO*

Cinthia Paes Virginio

Orientadora: Prof^a Dr^a Sílvia Maria de Sousa

Mestranda

Introdução

Em sua tarefa de contar histórias, o narrador revela-se o principal personagem de um romance, o grande regente da orquestra que chamamos de discurso. O escritor Milton Hatoum, em evento realizado na Feira Literária de Paraty (Flip), em 2009, sinalizou uma questão bastante pertinente a esta discussão: as narrativas, em geral, são simples. É possível contar o enredo em apenas algumas linhas. O que as tornam instigantes não é necessariamente a história em si, mas as estratégias mobilizadas pelo narrador para contar essa história, ou seja, toda a arquitetura sintática e semântica que sustenta seu discurso. Menos importa o que ele diz do que *como* ele vai executar essa tarefa.

As narrativas de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e de *Leite derramado*, de Chico Buarque, contém um escopo simples: dois sujeitos que vão narrar a decadência de suas famílias. Porém, ao nos determos no cerne das estruturas narrativas, isto é, observar como elas são esquematizadas, iremos perceber que é isto o que as tornam fascinantes, em diferentes aspectos.

Ao pensarmos na estrutura discursiva de ambos os textos, os narradores revelam-se personagens dos discursos, uma vez que seu olhar direciona a perspectiva e as expectativas do leitor. É por meio de seu discurso, meticulosamente estruturado, que se constrói, diante do leitor, uma nova realidade, um novo universo, composto não apenas por figuras que

concretizam sua narração, como também por novas categorias temporais e espaciais que determinam a complexidade da obra.

É preciso, então, compreender os diferentes níveis da hierarquia enunciativa que serão estudados aqui: o nível da enunciação, cujos actantes são o enunciador e o enunciatário, imagens do autor e leitor, e, por isso, sujeitos da enunciação; e o nível do enunciado, no qual estão projetados no interior do enunciado o narrador e o narratário, sujeitos da enunciação enunciada; e onde também podem estar projetados os personagens que dialogam no enunciado, delegadas pelo narrador, denominados de interlocutor e interlocutário, sujeitos do enunciado.

Nesse contexto, vale destacar a distinção que Greimas e Courtés postularam sobre as instâncias do narrador e do observador. Este último é definido como o sujeito cognitivo determinado pelo enunciador, sendo responsável pelo fazer receptivo e, por vezes, pelo fazer interpretativo em relação a outros actantes e outros percursos narrativos. O observador pode estar implícito no enunciado, sincretizado com o narrador ou pode estar instalado como o próprio narrador no enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p.313-314). Já o narrador aparece explicitamente no enunciado, é actante da enunciação enunciada e pode estar em sincretismo com outros actantes do enunciado (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p.294).

Por se tratarem de sujeitos que se projetam no interior do enunciado, não só como narradores do discurso, mas também actantes, com percursos narrativos distintos, iremos considerá-los como narradores. Entretanto, não deixamos de considerar que o ato de olhar para o passado e refletir sobre ele implica, necessariamente, um distanciamento temporal, o que certamente irá interferir em sua relação com seu passado, seu presente e seu futuro. Lançar considerações sobre os acontecimentos requer seleção e, necessariamente, uma parcialidade, sendo o sujeito impulsionado a se desdobrar e narrar, como um observador, as cenas que povoam suas memórias e realizar um fazer interpretativo de suas ações, bem como daqueles que o cercaram, em outro momento de sua existência.

Arquitetos da memória

O narrador é uma figura que surge na tradição oral. Ele é aquele que detém o saber e tem a necessidade de repassá-lo adiante, de forma que o conhecimento se amplie à medida

que novos narradores assumam sua posição e, quando necessário, dissipem as informações. O ato de narrar está ligado, nesse aspecto, ao testemunho.

Cabe a ele, entretanto, escolher como narrar sua experiência no mundo, ora incluindo-se na narrativa, mesclando-se aos demais personagens, o chamado narrador-personagem; ora distanciando-se dela, tomando conhecimento de tudo o que se passa no mundo e no interior de cada um dos personagens que compõem as cenas a que se propõe a narrar, o denominado narrador onisciente ou em terceira-pessoa. Tracemos agora, brevemente, o perfil dos narradores antes de analisar suas narrativas.

Em *Dois irmãos*, contamos com um narrador figurativizado por um sujeito adulto que, em certo momento de sua existência, busca reorganizar os fragmentos de sua infância que lhe ficaram na memória. Para isso, reconstitui a história da família com quem viveu durante seus primeiros anos de vida e relata toda a decadência que presenciou enquanto membro marginalizado do clã.

A peculiaridade desse narrador revela-se aos poucos, conforme são evidenciados fatos de sua história, imbricados em sua relação tortuosa com a família. Nael, como se denomina, é curumim, filho de uma índia, criada da família composta por Halim e Zana e seus três filhos, Rânia e os dois gêmeos, Yaqub e Omar. Durante a infância, vive com sua mãe, Domingas, aos fundos da casa, em um pequeno quarto. Marginalizado, tratado como subalterno, muitas vezes, revolta-se com o tratamento que lhe conferem:

Nunca davam dinheiro para o transporte, às vezes nem agradeciam. [...] *Com toda a tropa de servente à sua disposição, aquela parasita era a vizinha que mais me atazanava.* Parece que fazia de propósito. “Zana”, dizia com uma voz melosa e falsa, “o teu menino pode apanhar uma talha de leite pra mim?” *Eu saía para buscar o leite e tinha vontade de mijar e cuspir na talha.* Às vezes, depois do almoço, quando me sentava para fazer uma tarefa da escola, escutava os estalidos dos passos de Estelita ressoando de casa. [...] *Eu já sabia o que me esperava.”* (HATOUM, 2010, p.61, grifo nosso).

Seu olhar é marcado pelo ressentimento, o que irá interferir em sua narrativa, uma vez que esta é direcionada para acontecimentos que circunscrevem não apenas a tentativa de consolidar sua identidade, mas também, e sobretudo, para os conflitos vivenciados por Zana,

Yaqub e Omar. O saber que constrói (e é construído) o discurso de Nael e que é projetado no enunciado é resultado do ponto de vista adotado pelo sujeito ao longo de sua existência.

Para narrar esse saber, Nael opta pela reconstrução dos fragmentos da memória, visando a remendar as lembranças a partir de um ponto de partida: o conflito entre os irmãos. Note-se, entretanto, que a narrativa não é estruturada cronologicamente, porém, segue uma sequência lógica, baseada em revelações e omissões como estratégias para assegurar a eficácia de seu discurso.

Assim como no romance de Milton Hatoum, a obra de Chico Buarque, *Leite derramado*, apresenta um sujeito peculiar, que, ao mesmo tempo que narra suas aventuras, confunde-se com a triste realidade que o sucumbe. Eulálio D'Assumpção (com “p” mudo, como o narrador faz questão de sinalizar) foi membro da alta sociedade do Rio de Janeiro nos anos de 1920 e vivenciou diversas peripécias ao longo de sua juventude. Filho único, Eulálio foi obrigado a assumir os negócios da família quando seu pai, um homem que tivera seu prestígio, foi assassinado, inaugurando o início da decadência da família Assumpção.

Ao contrário de Nael, Eulálio, em toda sua vida, conheceu sua origem, o passado de seus familiares, desde “*mil quatrocentos e lá vai fumaça*” quando “*há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I*”. Em meio a intensas retrospectivas, a narrativa de Eulálio se desenvolve em ciclos; quase todas as histórias culminam em um personagem: Matilde. Paixão de sua juventude, Eulálio casou-se com Matilde, contra vontade de sua mãe:

[...] ao me ver arrastando a asa para Matilde, de saída me perguntou se por acaso a menina não tinha cheiro de corpo. Só porque Matilde era de pele quase castanha, era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai. (BUARQUE, 2013, p. 29).

Suas lembranças, no entanto, são constantemente interrompidas pelos eventos que, abruptamente, o trazem de volta para o presente, quando é arrastado em macas por enfermeiros ou quando “aumentam o volume da televisão por cima de sua voz trêmula”.

Eulálio narra não para consolidar sua existência, mas para se manter vivo. Retornar ao passado é a única maneira de amenizar o presente e evitar o futuro. Apesar de se voltar a vários eventos, sua narrativa não segue uma estrutura cronológica e não visa a manter uma

lógica de fatos sucessivos. O que ele traz à tona são fragmentos de cenas e personagens, descritos unicamente sob seu olhar e dominados apenas por sua voz. Em meio à reflexão sobre sua trajetória, faz observações sobre a fragilidade da memória, como um alerta ao leitor (ou ouvinte) das possíveis inconsistências que seu discurso pode apresentar. A distinção entre as temporalidades da narrativa e do narrado torna-se, ao longo do texto, cada vez mais tênue, misturando-se e levando, em certo momento, nosso narrador ao silêncio.

O projeto sintático

Chamamos aqui de “projeto sintático” toda a estrutura sintática que está por trás do discurso dos narradores, ou seja, todos os mecanismos mobilizados para a construção do efeito de sentido no texto, dentre eles o jogo de vozes, a simulação do discurso da memória, os desdobramentos dos sujeitos e demais procedimentos que auxiliam ao narrador em sua empreitada discursiva.

O ritmo da leitura é definido pelas revelações e suspensões que esses sujeitos produzem ao longo do seu discurso. Há, portanto, nas duas obras, uma sincretização do narrador com os actantes narrativos (FIORIN, 2001, p.104), como podemos observar no trecho a seguir:

Víamos o corpo moreno e quase tão alto quanto o dos gêmeos, o rosto maquiado e os lábios pintados na única noite do ano, e os olhos, de incompreensão ou aturdimento, pareciam perguntar porque diabo ela ingressava naquela sala cheia de gente. Rânia causava arrepio no meu corpo quase adolescente. Eu tinha gana de beijar e morder aqueles braços. (HATOUM, 2010, p.72, grifo nosso).

Nessa passagem, o verbo “ver”, conjugado na terceira pessoa do plural do pretérito imperfeito, indica concomitância e duratividade do evento, o que insere o narrador na cena narrada, junto a outros actantes que também presenciaram a chegada de Rânia, a irmã dos gêmeos, à sala. Note-se que ele penetra no interior da personagem através do olhar. Esse olhar, que capta não só os movimentos e cenas, invade também o corpo e denuncia os sentimentos, traduzidos na fala desse narrador. Dessa forma, em vez de delegar voz à

personagem para expressar seus sentimentos, ele simplesmente descreve a ação a partir de sua perspectiva.

Torna-se evidente que o jogo de vozes no enunciado, desde a escolha do narrador – seja ele jovem ou idoso –, como também a seleção de interlocutores, faz parte das artimanhas do enunciadador para garantir a eficácia de seu discurso. Isso porque todos os elementos dispostos no enunciado estão articulados para que a intencionalidade do enunciadador seja mantida e suas estratégias surtam efeitos. Nesse sentido, a questão do ponto de vista adotado é determinante para o direcionamento de perspectivas (BERTRAND, 2003, p.113).

Nael, ainda que imerso nos conflitos da família, vive à margem dela, conforme alerta ao narratário no seguinte trecho: “Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora daquele pequeno mundo. *Sim, de fora e às vezes distante*. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final.” (HATOUM, 2010, p.23, grifo nosso). Como um *voyeur*, passeia pela casa e pelos arredores da cidade acompanhando a loucura de Zana, as aventuras de Omar, a vingança de Yaqub, a relação quase incestuosa entre o Caçula e a irmã, o sofrimento de Halim e o drama de sua mãe, Domingas, buscando o segredo que tanto o exasperava: saber qual dos gêmeos era seu pai, para, assim, consolidar sua identidade.

Nesse romance, temos um narrador que se esconde, muitas das vezes, por trás dos demais personagens, delegando-lhes voz, a partir do uso do discurso direto, por não saber mais do que eles, como faz Nael, em *Dois irmãos*. No exemplo a seguir, podemos notar que ele recorre a outros personagens para compor sua história e consolidar seu próprio discurso, tal como na cena em que Omar discute com a mãe, Zana: “Não se dirigia às outras mulheres, e, sem mais nem menos, na presença da mãe, explodia, colérico: ‘Uma cena bíblica, não é? Então vamos ver se o sabichão conhece mesmo a Bíblia’.” (HATOUM, 2010, p.172). Observe que o narrador faz uso de aspas para ressaltar que aquele discurso pertence a outro actante, no caso, Omar. Assim, protege-se de antemão das quaisquer críticas do narratário (FIORIN, 2001, p.71), esquivando-se da autoria do discurso e, ao mesmo tempo, garantindo sua proximidade com a “realidade”.

Em contrapartida, Eulálio, como seu próprio nome sugere (eulalia), tem a necessidade de falar ininterruptamente, de narrar a gloriosa trajetória da família Assumpção. Imerso em muitos dos eventos que narra, ele vale-se da narrativa como um antídoto para

evitar a morte, iminente. Para isso, controla todo o discurso e toma a palavra, valendo-se do discurso indireto, como podemos observar na seguinte passagem, em que ele narra uma de muitas cenas com Matilde, sua ex-esposa: “Com meu tronco eu a esmagava, quase, até que *ela dizia, eu vou, Eulálio*, e seu corpo tremia inteiro, levando o meu a tremer junto.” (BUARQUE, 2013, p.46, grifo nosso).

Entretanto, ao final da narrativa, Eulálio, alcançado pela morte, omite-se de sua narrativa, “entregando”, ainda que forçosamente, seu discurso a outro narrador, como temos no final de *Leite derramado*, quando este narra, de um ponto de vista externo e objetivo, a morte de Eulálio:

O célebre general Assumpção devia ter uns duzentos anos, parecia mais velho que Matusalém, no século retrasado desafiara Robespierre e agora jazia numa simples padiola. Ele já não dizia coisa com coisa [...]. Eu só via gente estranha à sua volta, uns indivíduos de aparência bronca que se riam do velho. E juntou mais gente quando ele esbugalhou os olhos, fixou roxo e perdeu a voz, queria falar e não saía nada. Então abriu passagem uma jovem enfermeira, que se debruçou sobre meu tetravô, tomou suas mãos, soprou alguma coisa em seu ouvido e com isso o apaziguou. Depois passou de leve os dedos sobre suas pálpebras, e cobriu com o lençol seu outrora belo rosto.” (BUARQUE, 2013, p.195).

Na semiótica, essas estratégias mobilizadas pelo narrador, no que diz respeito ao arranjo de vozes no enunciado para criar efeitos de sentido, são conhecidas como os mecanismos sintáticos de embreagem e debreagem. Começemos pelo último. A debreagem pode ocorrer em duas categorias: enunciativa e enunciva. No primeiro, há projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço no enunciado, produzindo um efeito de sentido de subjetividade e, além disso, fazendo referência ao momento da enunciação, como acontece no romance de Chico Buarque: “*Hoje* sou da escória igual a vocês e, antes que me internassem, morava de favor com minha filha num só cômodo nos cafundós.” (BUARQUE, 2013, p.50, grifo nosso).

Em outros casos, quando o narrador pretende ocultar as categorias de tempo, espaço ou pessoa, identificamos a chamada debreagem enunciva, como podemos notar nas seguintes passagens de *Leite derramado* e *Dois irmãos*, respectivamente, destacados a seguir: “Adiante a casa amarela, com o letreiro Igreja do Terceiro Tempo na fachada, estava erguida provavelmente sobre os escombros da capela que o cardeal arcebispo abençoou em *mil*

oitocentos e lá vai fumaça.” (BUARQUE, 2013, p.178, grifo nosso) e “*Numa manhã de agosto de 1949, dia do aniversário dos gêmeos, o Caçula pediu dinheiro e uma bicicleta nova.*” (HATOUM, 2010, p.31).

Conforme mencionamos, o narrador pode delegar voz a outros personagens, os interlocutores, para construir seu discurso. Essa operação ocorre quando “[...] o narrador dá a palavra a uma das pessoas do enunciado ou enunciação já instalada no enunciado.” (FIORIN, 2006, p.67). Essa estratégia, denominada *debreagem interna*, também conhecida como de segundo grau, está frequentemente presente em *Dois irmãos*, como podemos observar na seguinte passagem em que Nael vale-se do discurso direto, delegando a voz a outro actante para consolidar sua narrativa: “‘Não quero mais vez ninguém’, dizia Zana quando batiam na porta” (HATOUM, 2010, p.186). A voz do outro inserida em alguns momentos no discurso do narrador produz o efeito de sentido de verdade, conforme aponta Fiorin (2006):

As *debreagens internas* são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar voz a atores já inscritos no discurso. A *debreagem de segundo grau* cria a unidade discursiva denominada *discurso direto* e cria um efeito de sentido de verdade. Com efeito, o discurso direto proporciona ao enunciatário a ilusão de ouvir o outro, ou seja, suas “*verdadeiras*” palavras. (FIORIN, 2006, p.67).

Entretanto, ainda em *Dois irmãos*, o narrador recorre também à utilização do discurso indireto para compor sua narrativa: “Pedi a Rânia para que minha mãe fosse enterrada no jazigo da família, ao lado de Halim. Ela concordou, pagou tudo sem reclamar, e eu nunca soube quanta cumplicidade havia num ato tão generoso.” (HATOUM, 2006, p.183). Não há, nesse caso, uma *debreagem interna*, “o que significa que o discurso citado está subordinado à enunciação do discurso citante”, de maneira que “não há dois *eu*, mas há uma fonte enunciativa que não diz eu (locutor), responsável por parte da enunciação de um eu. O enunciadador dá sua versão do plano de expressão ou do plano de conteúdo do discurso de um locutor.” (FIORIN, 2001, p.75).

Ao optar pelo discurso indireto, o narrador lança sua percepção sobre a cena e personagens, descrevendo o que seu olhar lhe permite. Por vezes, o narrador mergulha no interior de suas personagens, revelando seus sentimentos e suas angústias ao lembrar do passado, como denuncia Nael ao narrar uma das cenas com Halim:

Certa vez tentei fisgar-lhe uma lembrança: não recitava os versos do Abbas antes de namorar? Ele me olhou bem dentro dos olhos, e a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, a árvore velha, meio morta. E só silêncio. Perdido no passado, *sua memória rondava a tarde distante em que o vi recitar gazais de Abbas*. (HATOUM, 2010, p. 67, grifo nosso).

Novamente, podemos notar o percurso do olhar como procedimento de leitura dos personagens, do olhar que despe e expõe. O contato visual evidencia o que é ocultado no diálogo, no discurso. Porém, é preciso lembrar que esse olhar é marcado pela subjetividade, funcionando como uma espécie de filtro que irá selecionar apenas os aspectos que esse narrador, em primeira pessoa, deseja destacar. Nesse caso, como em um efeito de aproximação, o *zoom* cinematográfico, toda a construção da cena volta-se para as emoções evocadas pelo narrador em sua relação com o personagem.

Outro procedimento que pode ser observado nas narrativas é o uso da embreagem, que pode ser entendida como o mecanismo em que há uma projeção da enunciação no enunciado. Há, dessa maneira, uma suspensão da oposição de tais categorias (FIORIN, 2006, p.74), conforme podemos observar no trecho a seguir: “‘Sei que um dia ele vai voltar’, Zana me *dizia* sem olhar pra mim, talvez sem sentir minha presença, o rosto que *fora* tão belo *agora* sombrio, abatido.” (HATOUM, 2010, p.9, grifo nosso). Aqui, os verbos *dizer* e *ser*, conjugados no pretérito imperfeito e no pretérito mais-que-perfeito, respectivamente, apontam para uma anterioridade, e o advérbio enuncivo “agora”, para uma posteridade.

Porém, no parágrafo seguinte, Nael afirma “*Eu não a vi* morrer, *eu não quis* vê-la morrer.” (HATOUM, 2006, p.10, grifo nosso), o que significa que o “agora” do trecho anterior não se refere ao momento da enunciação, o presente, mas sim a um pretérito acabado. O mesmo acontece em *Leite derramado*, quando Eulálio, em seus devaneios, relembra Matilde: “O leite de Matilde era exuberante, *agora mesmo* ela encheu duas mamadeiras antes de dar o peito à criança.” (BUARQUE, 2013, p.85). Houve, assim, uma suspensão da oposição entre o tempo da narrativa vs. o tempo do narrado, como uma tentativa de aproximação do narratário ao momento da narrativa.

Ao narrar a decadência da família, Nael também acaba por narrar sua história. Em alguns momentos, entretanto, afasta-se da narrativa para narrar, de um ponto de vista externo, a cena que acontecia: “Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula

enroscado no *pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa.*” (HATOUM, 2010, p.14). O “curumim” mencionado, descrito como “ele”, é o próprio narrador. Aqui, há a utilização do mecanismo de embreagem, em que temos a suspensão da oposição da categoria de pessoa – substituição do “eu” por “ele”. Ao valer-se desse recurso, o narrador confere objetividade à cena, descrevendo não só a ação do Caçula, o Omar, mas também os sentimentos de Yaqub em relação ao irmão.

O detalhamento das cenas e personagens nos romances define-se, do ponto de vista sintático, como uma estratégia de ancoragem espacial e actancial, uma vez que os percursos dos demais personagens irão determinar seu próprio percurso narrativo enquanto actante da narrativa. Sobre essa questão, Barros (2007) aponta para o fato de que a ancoragem actancial, termo usado para designar o uso do discurso indireto, assim como a ancoragem espacial e temporal e a debreagem interna ou de segundo grau funcionam como estratégias para obtenção da ilusão de realidade.

O próprio movimento oscilante da memória, projetado no enunciado dos romances, pode ser tomado como um procedimento discursivo que busca não apenas simular, no plano de expressão, o momento da enunciação, como também as cenas e espaços previamente selecionados e estruturados funcionam como elementos que garantem a eficácia do discurso. Em *Leite derramado*, a figura da casa, os hotéis luxuosos, os corredores dos hospitais remontam a realidades distintas que vão interferir na apreensão da significação do texto.

Nos romances em estudo, encontramos, ainda, desdobramentos dos sujeitos – o *eu* do presente que narra o *eu* do passado e projeta o *eu* do futuro, assim como das categorias de tempo e espaço, que se transformam e se mesclam ao longo da narrativa. No discurso memorialístico, o tempo da narrativa engloba não só o tempo presente, momento da enunciação, como também o tempo pretérito e o tempo futuro.

Em *Dois irmãos*, no entanto, não há concomitância entre os fatos narrados e os acontecimentos presentes. O narrador parece dominar seu discurso, sobretudo em função do largo espaçamento temporal entre o narrado e o momento da narração, ou seja, entre a anterioridade e a posterioridade:

Naquela época, tentei em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que

nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa [...]. (HATOUM, 2006, p.183).

Em alguns momentos esse aparente domínio da memória torna-se duvidoso a partir das reflexões lançadas pelo narrador:

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, *mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado*. [...] Omissões, lacunas, esquecimentos. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio. (HATOUM, 2010, p. 67, grifo nosso).

Contudo, ao mostrar-se consciente das falhas e possibilidade de invenção da memória, o narrador demonstra ser capaz de gerenciar esse saber de forma a garantir que seu discurso tenha o máximo de clareza, graças à sua “sede de lembranças”, a motivação que irá determinar todo o seu percurso narrativo.

Já em *Leite derramado*, Eulálio, que, no início da narrativa, parece dominar suas memórias, narrando em detalhes toda sua trajetória, tem, ao longo do romance, todo seu discurso desconstruído em função dos acontecimentos presentes, das marcas da enunciação deixadas no enunciado. O uso de medicamentos, os esquecimentos, as falhas da memória, as idas e vindas, com um tempo fluido, interferem na credibilidade do discurso. Nesse sentido, temos, inicialmente, um discurso que se divide, claramente, em anterioridade e posterioridade:

Ninguém vai querer saber se porventura meu trisavô desembarcou no Brasil com a corte portuguesa. De nada adianta me gabar de ele *ter sido* confidente de dona Maria Louca, se aqui ninguém faz ideia de quem foi essa rainha. *Hoje* sou da escória igual a vocês, e *antes que me internassem*, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. (BUARQUE, 2013, p.50, grifo nosso).

Note-se que nesse exemplo, o narrador vale-se do recurso de ancoragem ao trazer à cena a rainha Maria I, conhecida como Maria Louca, uma figura real e conhecida, para criar a ilusão de referente. Porém, toda a robustez do discurso dissolve-se à medida que o tempo

passa e percebemos que a memória do narrador oscila, a todo momento, entre realidade e imaginação:

Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, mas acho que agora já entrei no sonho. (BUARQUE, 2013, p.21).

O fato de “entrar nos sonhos” demonstra que todo o discurso do narrador, até mesmo a ancoragem em seus ancestrais, é frágil, podendo derivar, exclusivamente, dos devaneios de Eulálio, como ele mesmo atenta na seguinte passagem: “Na velhice a gente dá para repetir casos antigos, porém jamais com a mesma precisão, porque cada lembrança já é um arremedo de lembrança anterior.” (BUARQUE, 2013, p.136). A constante reflexão sobre a memória torna-se, também, um alerta ao narratário de que o discurso elaborado a partir das lembranças não é contínuo, estável, mas sim constituído de diversos fragmentos, reordenados de acordo com a seleção proposta pelo narrador:

A memória é deveras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto. (BUARQUE, 2013, p.41).

Ainda que haja um direcionamento de perspectiva, como já mencionamos, não há uma preocupação com a sucessão cronológica dos fatos, muito menos há pretensão de narrar os fatos tal como aconteceram, sobretudo porque seu objetivo ao contar sua história é unicamente sobreviver mais alguns instantes:

Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. Então começo a recapitular as origens mais longínquas da minha família, e em mil quatrocentos e lá vai fumaça há registro de um doutor Eulálio Ximenez d'Assumpção, alquimista e médico particular de dom Manuel I. (BUARQUE, 2013, p.184-185, grifo nosso).

Considerações

De um lado, temos um narrador que reorganiza os fragmentos da memória, buscando selecioná-los cuidadosamente, voltando sua perspectiva para o conflito entre os dois irmãos e a possessão de Zana, a matriarca. De outro, temos Eulálio, que fala, quase ininterruptamente, recordando fatos aleatórios de sua trajetória, alinhados por um único fio, Matilde, sua última esperança de chorar o leite derramado. Essa diferença entre os narradores e suas narrativas constroem diferentes efeitos de sentido, que podem variar de acordo com a intencionalidade do enunciador e o perfil do enunciatário.

Para que os enunciados sejam interpretados como verdadeiros pelo enunciatário, é preciso que haja um contrato de veridicção entre ele e enunciador, a partir do qual aquele irá interpretar o discurso e “ler” a verdade, se este estiver de acordo com suas convicções e crenças.

*O crer-verdadeiro do enunciador não basta, supomos, à transmissão da verdade: o enunciador pode dizer quanto quiser, a respeito do objeto de saber que está comunicando, que “sabe”, que está “seguro”, que é “evidente”; nem por isso pode ele assegurar-se de ser acreditado pelo enunciatário: um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do canal da comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos estável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices mais ou menos conscientes que nós denominamos contrato de veridicção (ou contrato enuncivo). (GREIMAS; COURTÉS, 1989, p.486).*

Cabe ao enunciador construir um dispositivo veridictório no discurso, espalhar marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário (BARROS, 2007, p.63). Nas obras analisadas, temos projetados no enunciado narradores distintos: um que narra para consolidar a identidade e, por isso, domina, aparentemente, seu saber; e outro, que narra para existir, e que, em função das condições em que se encontra, perde o domínio de suas memórias e, posteriormente, de seu próprio discurso.

Sob os elementos figurativos que constroem as narrativas está o crer, ou seja, há um contrato de veridicção, uma:

[...] relação fiduciária de confiança e de crença entre os parceiros da comunicação, que especifica as condições da correspondência, um crer partilhável e partilhado no interior das comunidades linguísticas e culturais, que determina a habilitação dos valores figurativos e enuncia seu modo de circulação e validade. (BERTRAND, 2003, p. 406).

É esse contrato que engendra a persuasão e a adesão do texto, de modo que o leitor pode-se deixar absorver pela leitura; crendo nela, “ele se crê dentro dela” (BERTRAND, 2003, p.407), ou, a partir a partir do mundo visto, das figuras concretizadas no discurso, perceber, interpretar e decodificar os temas que as revestem.

A simulação da memória no enunciado projetado também se constitui como uma estratégia para garantir a adesão do enunciatário. Porém, resulta diferentes efeitos de sentido. Nos dois romances, temos narrativas que transitam entre o presente e o passado, entre anterioridade e posteridade. Na narrativa de Nael, essa transição parece ser controlada:

Lembrava – ainda me lembro – dos poucos momentos em que eu e Yaqub estivemos juntos, da presença dele no meu quarto, quando adoeci. Mas bem antes de sua morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças. (HATOUM, 2010, p.196 grifo nosso).

O controle e o saber do narrador transcendem o enunciado, a ponto de dialogar com o narratário, em alguns trechos: “Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa.” (HATOUM, 2010, p.14).

Esse domínio do saber pelo narrador e a capacidade de selecionar e rearranjar os fatos seguindo uma lógica de sucessividade – o conflito entre os irmãos gêmeos – permite ao enunciatário crer no discurso e interpretá-lo como verdadeiro. O que não acontece na narrativa de Chico Buarque. Inicialmente, o narrador parece discernir o passado, presente e futuro, fornecendo pistas e detalhes precisos de suas lembranças:

Peça à minha mãe que lhe indique a escrivaninha barroca de jacarandá, cuja gaveta central é abarrotada de fotografias. Procurei direito e me trata uma foto do tamanho de um cartão-postal, com um janeiro de 1929 escrito à mão no verso, que mostra uma pequena multidão no cais do porto, com um navio de três chaminés ao fundo. (BUARQUE, 2013, p.24).

No entanto, à medida que traz à tona as “verdades” sobre seu passado rompe, abruptamente, com este ao ser tomado pelos acontecimentos do presente. O dizer “verdadeiro” do discurso de Eulálio é desconstruído à medida que as condições da enunciação interferem na produção do enunciado, o que podemos perceber com os delírios que assolam o narrador:

Com certo medo do inferno, fui afinal me ajoelhar ao pé do altar e cerrei os olhos para receber a hóstia sagrada. Quando os reabri, Matilde se virava para mim e sorria, sentada ao órgão que não era mais um órgão, era o piano de cauda da minha mãe. Tinha os cabelos molhados sobre as costas nuas, *mas acho que agora já entrei no sonho*. (BUARQUE, 2013, p.21, grifo nosso).

Delírios esses que são projetados no enunciado a partir de omissões, esquecimentos e repetições, como podemos observar na seguinte passagem: “Nem à minha mãe, que ao me ver arrastando asa para Matilde, de saída *me perguntou por acaso se a menina não tinha cheiro de corpo*”, na página 20, e que se repete mais adiante, na página 29: “Minha mãe era de outro século, em certa ocasião *chegou a me perguntar se Matilde não tinha cheiro de corpo*”. A tessitura do discurso é constituída de “falhas”, de fragmentos, tal como a memória. Não há controle das lembranças, pois, segundo o próprio Eulálio, em meio a suas reflexões: “A memória é um pandemônio”.

Diferente de *Dois irmãos*, não há aqui uma preocupação em seguir uma determinada lógica de fatos, até mesmo porque o narrador visa a narrar para se manter vivo, sem pretensão de ser fiel aos acontecimentos do passado. Há, no entanto, uma preocupação em ancorar sua narrativa em elementos da realidade, o que não indica, necessariamente, se tratar de um texto verdadeiro. Pelo contrário, o texto instala-se, assim, como “mentiroso”, uma vez que parece verdadeiro, em função das estratégias utilizadas, mas não o é, devido à interpretação das marcas da enunciação deixadas no enunciado.

Em linhas gerais, podemos observar que o projeto sintático dos romances é estabelecido a partir da articulação de diferentes estratégias discursivas que dão forma à intencionalidade do enunciador, a partir da narrativa empreendida pelo sujeito da enunciação, o narrador. Os diferentes recursos mobilizados irão interferir na interpretação do texto e, conseqüentemente, na produção dos efeitos de sentido. Enquanto na obra de Milton Hatoum o narrador visa a manter uma lógica, marcada pela continuidade dos fatos narrados, na de Chico

Buarque, notamos uma descontinuidade, em função dos fragmentos desordenados que são postos em cena. Dessa maneira, podemos pensar na oposição continuidade vs. descontinuidade para dar conta dos diferentes efeitos de sentido que são produzidos nos enunciados.

Levando em consideração a figura do narrador – um adulto, em *Dois irmãos*, e um ancião, em *Leite derramado* –, a oposição estabelecida relaciona-se não só às narrativas empreendidas, como também ao percurso transformado desses sujeitos. Ao passo que o percurso de Eulálio foi interrompido, descontinuado, o de Nael apresenta uma continuidade. Em ambos os casos, no entanto, a escrita das memórias destaca-se como um ato libertador, tanto da vida como da morte.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. São Paulo: EDUSC, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos da Análise do Discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- _____. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Edward Lopes et al. São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.