



## Disseminação de vozes e intercalação de gêneros no romance *O anjo do quarto dia*, de Gilvan Lemos<sup>1</sup>

*Dissemination of voices and the interface between genres in the novel The Angel of the Fourth Day, by Gilvan Lemos*

Liliane Maria JAMIR E SILVA<sup>2</sup>

**Resumo:** Propomos um breve estudo do romance *O anjo do quarto dia*, do escritor pernambucano Gilvan Lemos, com ênfase na polifonia do discurso narrativo. Gilvan Lemos é um dos grandes romancistas de nossa atualidade, cuja obra expressa uma aguçada sensibilidade na percepção de aspectos sociais e existenciais, bem como pleno domínio na arte narrativa. Este artigo traz uma análise de dois recursos ficcionais recorrentes na obra: a focalização multisseletiva e a intercalação de gêneros no discurso ficcional, aspectos composicionais que, sem dúvida, revelam uma ideologia sintonizada com a sociodiversidade e a pluralidade de vozes representativas dos vários estratos sociais. Oportunamente, ano da morte de Gilvan Lemos, este trabalho também objetiva fomentar reflexão e discussão sobre a obra do memorável escritor de São Bento do Una, além de oferecer uma pequena contribuição para o seu reconhecimento no âmbito estudantil e acadêmico.

**Palavras-chave:** Gilvan Lemos. Polifonia narrativa. Intercalação de discursos. Plurilinguismo romanesco.

**Abstract:** We propose a brief study of the novel *The angel of the fourth day*, by Gilvan Lemos, a writer from Pernambuco – Brazil, emphasizing polyphony of the narrative discourse. Gilvan Lemos is one of the greatest novelists of the present times, whose work express acute sensitivity in the perception of social and existential aspects, as well as a full control of the narrative art. This article provides an analysis of two recurring fictional resources in the work: the multiselective focus and the interface between genres in the fictional discourse, compositional aspects that undoubtedly reveal an ideology tuned in to social diversity and the plurality of representative voices of various social strata. In due course, the year of his death, this work also aims to encourage reflection and discussion on the work of the immemorial writer from São Bento do Una - Pernambuco, and offer a small contribution to the recognition of his work in the student and academic environment.

**Keywords:** Gilvan Lemos. Narrative polyphony. Interfacing discourses. Romantic plurilingualism.

- 1 O presente artigo faz parte da tese de doutoramento da autora, apresentada em 2006, na UFPB, intitulada *A tessitura lúdica e o desenho da realidade: a teia ficcional em “O anjo do quarto dia”, de Gilvan Lemos (Parte II, itens 2.2 e 2.1.2)*, com as devidas adaptações para a presente publicação.
- 2 Doutora em Literatura e Cultura pela UFPB e professora de Literatura da FAFIRE.

## Introdução

Pretende-se, neste estudo, focar o investimento lúdico da obra em exame, com ênfase nos procedimentos discursivos articulados pelo foco narrativo como categoria organizadora dos demais componentes da trama, bem como as projeções ideológicas determinadas pelos elementos intertextualizados na construção do enredo.

Acreditamos que o presente artigo possa contribuir para a formação de leitores e mediadores de leitura, principalmente daqueles que pretendam se adentrar na leitura crítica da obra literária do escritor Gilvan Lemos. Para um melhor reconhecimento das questões aqui discutidas, recomenda-se a leitura prévia do romance em questão.

Inicialmente, abordaremos o foco narrativo da obra, cuja predominância recai na categoria denominada onisciência multisseletiva, na ótica de Norman Friedman, e, posteriormente, trataremos de elementos discursivos que permeiam a instância narrativa no âmbito da intercalação de gêneros, conforme Mikhail Bakhtin, aspectos que conferem, ao gênero romanesco, a possibilidade de se revigorar como expressão autêntica de determinado contexto, na medida em que acata vozes variadas e se deixa permear por diversas ideologias do tecido social.

## A focalização multisseletiva: um enredo sob várias perspectivas

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

Mikhail Bakhtin<sup>3</sup>

O ponto de vista ou o foco narrativo, segundo Massaud Moisés (1983, p. 177), constitui o eixo em torno do qual gira toda a problemática ficcional contemporânea. Como toda enunciação narrativa pressupõe uma instância narrante, e que é através desta que geralmente perscrutamos o veio ideológico do autor, é possível que as referências biográficas de Gilvan Lemos possam, incidentalmente, dar suporte à leitura ora iniciada. Contudo, é mister afirmar que a diretriz primordial de nosso estudo é a que concebe a significância de um texto numa perspectiva dialética, em que a relação ficção-realidade seja vista como resultado de elaboração estética, como tessitura em que o dado extra-textual torna-se relevante desde que vertido a elemento estruturante da obra.

As profundas transformações observadas na estrutura do romance, principalmente a partir do século XIX (cf. ROSENFELD, 1985), levaram alguns estudiosos da literatura, a

<sup>3</sup> BAKHTIN, 2002, p. 105.

exemplo do crítico Norman Friedman (2001)<sup>4</sup>, a buscarem novos parâmetros teóricos que dessem conta da variedade estrutural da narrativa de ficção, notadamente no que concerne à multiplicidade e à inventividade do foco narrativo. Com efeito, essa desintegração (ou rápida mudança) do gênero romanesco foi observada por Donald Schüller, ao questionar que, se para uns (decerto os reacionários defensores “da forma burguesa de narrar”), “o romance está morrendo” porque perdeu a sua aura de narrativa ilusionista, para ele, a nova identidade e natureza do romance atual são, paradoxalmente, os propulsores determinantes de sua vitalidade, visto ser “essa morte [o que] propiciou a revitalização de mitos, o cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais” (SCHÜLLER, 1989, p. 9).

Assim, entre as várias inovações do discurso da narrativa ficcional, verificadas nas primeiras décadas do século XX, destaca-se o desdobramento das vozes discursivas, cuja multiplicidade (ou efeito polifônico) faz-se representar em novas técnicas adotadas pelos ficcionistas, a exemplo do uso mais frequente do *discurso indireto livre*, do *monólogo interior*, do *fluxo de consciência*, além do já habitual discurso direto. Essas formas narrativas, priorizando a *cena*<sup>5</sup> em detrimento do *sumário*<sup>6</sup>, concedem maior evidência às vozes ideológicas que se cruzam e interagem no contexto narrativo, garantindo, conseqüentemente, maior identidade e autonomia às personagens.

Nesse modo narrativo, o narrador desaparece como entidade ficcional soberana (onisciente e onipresente) com seu domínio monológico, dando lugar a um discurso que o crítico Norman Friedman denominou onisciência seletiva múltipla. Neste caso, “o leitor ostensivamente escuta a alguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas” (FRIEDMAN, 2001, p. 9). De um outro modo, Umberto Eco (1997) nos remete ao referido estratagema, ao elucidar que a construção do romance moderno, dada a “dissociação do nosso tempo, dissociação que abrange sentimentos, a linguagem em que se expressam, as ações” (ibid, p. 263), dificilmente se coadunaria à estrutura monológica e à relação de causa e efeito peculiares ao paradigma tradicional. Assim, para que a personagem não se lhe escape, terá o narrador que

expor seu personagem assim como ele se manifesta na situação, narrá-lo nas formas sugeridas pela situação, descrever a complexidade e imprecisão de suas relações, a inexistência de seus parâmetros de comportamento provocando, para isso, a crise dos parâmetros narrativos (ECO, 1997, p. 263).<sup>7</sup>

4 FRIEDMAN, Norman. 2001. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html>. Acesso em: 28 jul. 2003.

5 A cena, como signo temporal do discurso narrativo, constitui a tentativa mais aproximada de imitação da duração da história. Traduz-se na reprodução do discurso da personagem e por uma tendência dramatizada, resultando numa narrativa caracterizada pela isocronia (cf. REIS et alii, 1988, p. 233).

6 O sumário, tal qual a cena, é um signo temporal no âmbito da velocidade narrativa. Porém, constitui uma modalidade de representação de anisocronia (como a elipse e a pausa), visto ser uma forma de resumo da história em que o narrador opta por uma atitude redutora ao selecionar fatos que considera relevantes e abreviar ou dispensar fatos que considera de menor importância (ibid, p. 293).

7 A teoria do citado crítico italiano, como se percebe no trecho supra, não se restringe ao estudo da focalização de que ora tratamos. Contudo, analisando-se a questão estrutural do romance e querendo compreendê-la numa conjuntura

No romance de Gilvan Lemos, em estudo, pode-se dizer que a focalização multis-seletiva é predominante. Raro é o trecho em que não se identifica um daqueles traços peculiares à disseminação da instância narrativa, como veremos em algumas situações elucidativas

No capítulo 1, a personagem Ana, em sua “paciência de artesã solitária” (p. 1), fixada no Grotão, logo é transportada para a cena no Logrador, em visita à prima Mira. No contexto, há uma profusão de vozes – ideias, pensamentos, falas, lembranças – que se interceptam vivas e audíveis, marcando a autenticidade linguística e ideológica das personagens falantes:

Ana chegou! Trouxe pirim? Corriam para a mochila, abriam-na em tempo de rasgá-la – lavar primeiro, lavar primeiro! Que lavar nem meio lavar, comiam a mancheias (Livros, livros a mancheias!), uns ainda verdosos, outros inchados, a maioria se abrindo de maduros, estalando nos dentinhos de rato. Cuidado, pirim entope, não sabiam? O entupimento de pirim era tão danado quanto o da fruta de palma, gogóia, jabuticaba. Comer essas belezas sem nada no estômago é tiro e queda. E que é que acontece, Ana? Que acontece? Bota-se aquele um de farinheiro pra cima e toca futucar com um grampo a fim de tirar o tampão, e lá vai tiro no espaço: tium! Um pipoco que daqui se ouve no Grotão. Risadas. Lucíola, a mais sapeca: Só queria me entupir, pra ver como era (p. 2).

No trecho citado, como em outros parágrafos desse capítulo, o discurso indireto livre é recurso recorrente, consistindo numa estratégia que, se por um lado permite acentuar a tensão dialógica entre as personagens sem a mediação cerrada do narrador, por outro lado permite que ele (o narrador) não abdique totalmente de seu estatuto de intermediador (cf. REIS, 1988, p. 277). Conforme observamos, as vozes de Ana e de Lucíola ficam em primeiro plano, mas cabe ainda ao narrador a nomeação de certas ações das crianças-personagens (“corriam”, “abriam-na”, “comiam”), a descrição de objetos integrantes do cenário (“uns [pirins] ainda verdosos, outros inchados, a maioria se abrindo de maduros, estalando nos dentinhos de rato”), bem como, no final do excerto supra, registrar o efeito das “Risadas” provocado pelas explicações de Ana, e ainda a caracterização da pequena Lucíola, como “a mais sapeca”, no final do citado trecho.

Outra questão a se observar, quanto ao *discurso indireto livre*, é que a “voz dual”, resultante da inserção da voz da personagem na estrutura formal do discurso do narrador, ou vice-versa, permite mostrar efeito similar também observado na estrutura do *monólogo interior*, no que tange à sua utilização para enfatizar uma espécie de diálogo (ou conflito) que se estabelece entre a voz de uma determinada personagem soando em contralto com a voz de sua própria consciência. Em algumas passagens do enredo, percebe-se o destaque desse recurso. Por exemplo, no momento em que o velho Orico lastima as debilidades de seus noventa anos e a incompetência dos filhos por não

---

mais ampla, certamente que a lição do autor, legada no ensaio “Do modo de formar como compromisso com a realidade” (ibid, p. 227-276), é para nós de grande valia para fundamentar o aspecto dialógico em apreço.

saberem manter a sua gestão tirânica, daquele velho patriarca agora prostrado na alcova do primeiro andar de sua mansão:

Vejam: o teu nome é (era) como unguento derramado, por isso as donzelas te amam (amavam). Está no Livro. Ah! memória da peste, não me abandona, quisera esquecer tudo, tudo. (...). Nestas horas safadas, quando estou prestes a me aprontar para o ajuste final, quisera esquecer Isaías, mas não esqueço: Ai dos que fazem (fiz) decretos injustos, e dos escrivães que registram (registrei) a opressão (oprimi), para desviarem do juízo os necessitados (desviei), e para arrebatarem (arrebatei) dos pobres do meu povo o direito, a fim de que as viúvas (nunca me interessei por viúvas) sejam o seu despojo, e os órfãos (do sexo feminino, sim) a sua presa! Que fareis no dia da visitação e na desolação que vem de longe? (p. 72, 73).

O efeito dialógico também fica evidente pelo duplo registro da flexão verbal, ora no presente, ora no pretérito (este último entre parênteses), caracterizando, desta feita, um jogo de autoconscientização que se avulta mediante conotações opostas: primeiro pela confirmação em tom consternado de seus atos tiranos – “(registrei)”, “(oprimi)”, “(desviei)”, “(arrebatei)” – para em seguida, neutralizando a seriedade inicial, retomar a assumida preferência pelas menininhas de treze anos e as desamparadas – “os órfãos (do sexo feminino, sim) a sua presa!” – pois, como diz ele: “(nunca me interessei por viúvas)”. Observa-se, ainda, no excerto, a referência ao “Livro”, trazendo para o contexto narrativo a lição do profeta “Isaías”. Na voz de Orico, que se mostra fazendo uma espécie de exame de consciência, os verbos no passado, e entre parênteses, são como respostas que momentaneamente revelam a regeneração da personagem. O que de pronto fica contraposto no trecho seguinte, pois, retomando o caráter burlesco, o discurso se orienta para um novo tom dialógico em que a personagem procura justificativa e isenção ante o Juízo Final para todos os seus atos:

Que farei eu? Eu, Orico, que farei? Direi, Senhor, a carne é fraca, meu inferno na terra veio antes, vivi o paraíso depois, mas já voltei para o inferno, aqui, na terra, agora, estou no inferno de novo: Dá-me o céu outra vez (p. 73).

Outras passagens poderiam ilustrar o processo dialogicamente construído no interior do monólogo das personagens, a exemplo do que se observa na atitude de João Carlos, dividido entre sentimentos de recalque, remorso e omissão. Este fato vem à tona no Capítulo 13, quando o ponto de vista, então deslocado para essa personagem, retorna ao momento de sua relação com Amísio, ainda na fase do colégio:

O primeiro encontro com Amísio. Odiara-o. Da mesma idade, talvez. João Carlos conduzido por um empregado, no caminhão de leite, para a escola. (...) a meninada estranha, despachada, meninos da rua acoçando. Amísio, o mais saliente, dominava classe, saía-se com perguntas embaraçosas à professora, apelidava os colegas. João Carlos, em sua boca, passara logo a ser o Bicho-do-Mato (p. 105).

Mais tarde, quando ambos já se encontram na faculdade, o relacionamento “modificou-se para melhor”, pois o que João Carlos descobrira em Amísio “era uma potencialidade interior que logo se exteriorizava de modo fascinante” (p. 106). Neste trecho, o discurso de João Carlos abissalmente reconstitui em *discurso indireto livre* a voz de Amísio, e assim o leitor se inteira de uma profunda reflexão a respeito da natureza humana (p. 106, 107). Findo o *flashback*, a personagem retorna ao pesadelo do presente: “Agora, Amísio morto, (...) A fome de Amísio, sua fome, sem comer” (p. 107), constatando que o amigo pagara com a vida pelo seu espírito revolucionário.

As reflexões de João Carlos prosseguem em *monólogo interior*, ao qual se superpõe o efeito dialógico reduplicador de sua voz explicitado anteriormente. Entre despeito e admiração, passa a ler aqueles preciosos escritos que Amísio mantivera protegido dos mandatários de Orico Rezende:

Para compensar-se, lia Codó. Codó fora mais útil na vida do que ele, João Carlos. Com suas sandices, suas loucuras gráficas, iniciara um movimento (enquanto eu...). Do quarto, onde se isolava, ouvia a mãe: Porque estuda tanto, meu filho? Quer um lanche? O pai, de longe, marcando-o, inquieto por seu reconhecimento: Está doente, meu filho? Alguma doença.... Não pense que, por ser rude, não compreenda. Fui rapaz também. (Não, Amísio, meu pai não me odeia!) (p. 107).

O discurso continua desvendando o pensamento da personagem. Absorto em divagações e se confrontando com Amísio, João Carlos vive o impasse de se dividir entre a admiração que nutre pela ousadia do amigo morto e o reconhecimento de que, para certa luta inglória, não há esforço que valha a pena. Até Codó, “com suas sandices [e] suas loucuras gráficas”, lhe fazia sombra naquele momento dilemático. Por isso, o seu “medo [justificado] de perder momentos”:

Do refúgio, em companhia de Codó, para o terreiro, o curral, os campos. Quando dava fé estava longe de casa, perdia-se, achava-se, a paisagem modificando-se com o começo do inverno. Tão apazível o ar, o perfume das flores agrestes nunca colhidas, nunca apreciadas. Chovia, depois vinha o sol. Dos matos banhados subia um vapor brilhante e era daí que se formava o silêncio. (...) Silêncio vaporoso, de ruídos miudinhos tomando forma no pensamento, para a gente guardar como lembrança, sentir falta mais tarde, nunca mais esquecer: E vou esquecer? Não é desses pedacinhos insignificantes que a gente se forma no todo, no corpo e na alma, nas tristezas futuras, nas saudades? (...) E eu tenho medo, Amísio, de perder momentos, desgarrar cheiros, ... (p. 107, 108).

No Capítulo 18 (penúltimo e congregador das várias peças integrantes do jogo ficcional), há passagens episódicas em que o ponto de vista se reveza, ininterruptamente, destacando aspectos trágicos e cômicos, sustentados magistralmente na fabulação pelo discurso dialógico. Entre outros exemplos, citemos primeiramente o momento em que a instância narrativa focaliza o “... Dr. Anísio Rabelo Pontual, em casa, fora dos acontecimentos, trancado em seu gabinete” (p. 153). Trata-se aqui do Juiz de Direito da cidade,

pai de Amísio, igualmente perseguido pelo poderio dos Rezendes, e que, condicionado aos valores de ética e moral, e carregando a vergonha de ter um filho acusado de comunista (p. 88, 89), urdia então, vencido pelo remorso de sua omissão e covardia, as lembranças de Amísio assassinado e da mulher Amélia que enlouquecera com a morte do filho. O excerto transcrito representa a consciência do Dr. Anísio, através de um monólogo interior desencadeado quando o juiz de direito examina, no “quartinho dos fundos”, onde Amísio costumava ficar, “a mancha de sangue no tijolo poeirento do piso. (...) Ali, somados, seu próprio sangue e o de Amélia. Seco, já, mas indelével, carimbado no chão” (p. 153):

E Amísio morto, separado de vez, para sempre, de suas incompreensões: Faço um relatório completo de todas as patifarias dos Rezende, me incluo culpado, fui muito, me suicido em seguida. Está bom assim, meu filho? Desminto tudo que disse a seu respeito, afirmo que você sempre foi um menino cordato, obediente, amigo dos pais e da verdade. Está bom assim, meu filho? (...) Amélia... Amélia não necessita mais de ninguém, já partiu antes de mim, depois de você, meu filho. Se um dia ela recuperar a razão, há de compreender meu gesto. Tenho de me reabilitar perante alguém, e você é a única pessoa a quem tenho obrigação de prestar contas. Está bom assim, meu filho? (p. 154)

No trecho citado, sob o ponto de vista do juiz Anísio, observa-se uma interlocução sem resposta, uma interpelação dramática da personagem que, nas sombras do próprio vazio, busca uma inútil redenção. Do ponto de vista estrutural, observa-se a manutenção da cena, já que tudo emerge através de pensamentos e palavras da personagem sem mediação do narrador. Assim, conforme justifica Friedman (2001, p. 10), a aparência das personagens, o cenário e todas as circunstâncias que o envolvem são transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente, sem que haja a intromissão do narrador onisciente. Observe-se, ainda, que, no trecho citado, a voz do narrador heterodiegético só aparece no início, intermediando ligeiramente as reflexões da personagem em evidência.

Ainda que o tom revelado não seja de apelo dramático (como no exemplo anteriormente citado), outro momento significativo da multisseletividade narrativa também fica registrado no mesmo capítulo 18, quando a personagem Josias Rezende, o primogênito de Oricão, antecipa a fatalidade que se abaterá sobre si, como já havia acontecido aos dois irmãos Jason e Jensonias, cujas mortes misteriosamente ocorreram no “quarto dia” após a aparição do menino anjo, como fica visto nos Capítulos 12 e 13 do romance, respectivamente. A aparição do menino a Josias vem à baila no Capítulo 17, quando, assombrado com o fato, tenta narrar ao pai Orico o acontecido. Ante a costumeira cena de Oricão na cama “... sem as duas chapas...” e a gritar pela jovem e desfrutável Tininha para que lhe faça agrados no “corpo pelancudo”, Josias procura adverti-lo sobre o seu infortúnio:

(...)

– Pai, hoje vi o menino.

– Que menino?

- O menino, pai, não se lembra? Jason o viu primeiro, morreu quatro dias depois. Aí foi a vez de Jesonias: quatro dias depois também morreu. Hoje fui eu que o vi.
- Agora me lembro, há um menino. Potocas, filho, isso é besteira grossa.
- Pensava assim, pai, mas está havendo muitas coincidências. Eu o vi, pai, (...). Duma beleza como não há outra igual. (...)
- Bonito assim, por que você não botou no furico dele? (p. 141)

Respondendo à chacota do pai, Josias busca uma solução que dê conta do anjo fatídico, cuja providência o leitor só toma conhecimento no início do Capítulo 18 (p. 146), com a ordem de composição do “CCML – Comando dos Caçadores de Menino Louro”. Entre protestos e esperneios, as cenas cômicas, que remontam parodisticamente ao episódio bíblico de Herodes<sup>8</sup>, sucedem-se envolvendo vários personagens. Josias seria o pivô daquela armação insólita e risível, pois a ele caberia o papel de identificar o tal menino dentre todos a serem levados à delegacia de polícia pelo “CCML”.

Para a questão que de pronto nos interessa – a disseminação das vozes no discurso narrativo –, registre-se a cena em que Josias, já saturado de ver “tanto menino, uns, de fato, louros, outros gázeos, rosalgares, albinos, aças, sararás...” (p. 146), desesperado com o avançar das horas, vê esgotadas as esperanças de capturar o objeto do perigo iminente:

Josias Rezende de bruços na escrivania: Ainda tem menino aí para identificar? Quantos ainda na lavagem de cabelo? Todos meninos? Já não enxergo direito, não sou capaz de reconhecer nem minha mulher, nem meus filhos, nem meus próprios netos. Falta muito? / Não, seu-Josias, (...), acho que a safra de dourados acabou. O senhor não quer ir pra casa? Vejam, seu-Josias pegou no sono (...) Cabo! / Pronto, seu-tenente. / E precisa essa frangagem? Faça continência direito, como homem. Ajude aqui.(...) Onde está o soldado? Desculpe, seu-tenente, está na hora da folga dele. / Folga? Que história de folga é essa? (...) Seu-Josias acordou? (...) Que dia é hoje? Hem, que dia é hoje, me diga que dia é hoje? / Bem, hoje é uma quinta que já é sexta./ Como? Está de chacota comigo, tenente? / Deus me livre, seu-Josias (...) (p. 157).

No trecho citado, observa-se que o efeito cômico é mantido graças à forma dialógica do registro das falas das personagens. O narrador extradiegético, que se apresenta na frase inicial do excerto, logo desaparece, deixando livre a narração para quantas personagens, que se lancem na *cena*, mostrem a sua identidade linguística. Desta feita, o recurso que garante a multisseletividade do foco e a disseminação das vozes é a intensificação do *discurso indireto livre*, o qual, seguido do *monólogo interior*, sem dúvida, constitui a estratégia narrativa dominante na obra em estudo.

Conforme vimos, o dialogismo da enunciação se dá pelo movimento relacional de seus componentes (foco, voz, formas discursivas), cabendo ao leitor tecer sua própria trama ficcional de acordo com suas expectativas de leitura. Além das relações textuais

8 Este motivo parodístico, que remonta ao episódio bíblico narrado em Mateus, Capítulo 2, versículos 13-18 (in: THOMPSON, 2002, p. 872) também foi abordado no item 2.1, em que tratamos especificamente da construção parodística no romance.

construídas verticalmente – a exemplo da multiplicidade de vozes e dos elementos inter e transtextualizados, como ficou evidenciado no item anterior<sup>9</sup> referente à paródia –, há que se considerar o dialogismo horizontalmente estabelecido entre a instância que narra (a voz narrativa) e seu pólo receptivo representado pelo narratário (o leitor virtual). Assim, neste estudo, ver-se-á, ainda, que esse processo dialógico concretiza-se na tensão que se estabelece entre personagens representativas da consciência da escritura, ou seja, personagens que enunciam, dialogicamente, a voz consciente da instância autoral, fato que, segundo pressupostos da teoria e da crítica literária – a exemplo de estudos como os de CHIAMPI (1980), ECO (1997), HUTCHEON (1985), entre outros –, constitui uma dominante na ficção romanesca moderna. É o que veremos a seguir.

### **Intercalação de gêneros: um estratagema do plurilinguismo romanesco**

Para o artista-prosador, [...] o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações. Em lugar da plenitude afetiva e da inesgotabilidade do próprio objeto, abre-se para o prosador uma variedade de caminhos, estradas e tropos, desvendados pela consciência social.

Mikhail Bakhtin<sup>10</sup>

Dando prosseguimento às nossas considerações sobre a construção lúdica no romance *O anjo do quarto dia*, de Gilvan Lemos, indexamos brevemente uma questão essencial que, mesmo não encampando diretamente o universo dialógico do procedimento parodístico focalizado em estudo mais amplo, constitui forte contributo à natureza plurilíngue da prosa romanesca. Nesta perspectiva, nosso interesse recai sobre os gêneros intercalados vistos como estratagema do plurilinguismo romanesco, cuja natureza, segundo dispõe Bakhtin (2002, p. 124), representa “formas elaboradas de assimilação da realidade”.

Ao expandir o conceito de paródia, “de forma a incluir a alargada ‘refuncionalização’ (...) que é característica da arte de nosso tempo” (na esteira dos formalistas russos), Linda Hutcheon (1985, p. 28, 29) admite a possibilidade de inserções transtextuais de ordens diversas, não ficando restrita, a concreção paródica, apenas a uma outra obra de arte, mas a qualquer forma de discurso codificado. De certo modo, vemos que esse ponto de vista corrobora o fato de que a intercalação de gêneros também faz parte do jogo subversor da construção parodística, dando-nos, por conseguinte, respaldo teórico coerente para o que propomos no presente estudo.

A obra de Gilvan Lemos, em foco, é bastante significativa dessa permeabilidade que se processa no discurso romanesco, tendo em vista a multiplicidade de gêneros e de vozes que nela se enquadram, tanto de forma mais objetiva, como ilustram os escritos de Codó,

9 Referimo-nos, aqui, à tese de doutoramento, conforme nota 1 deste artigo.

10 BAKHTIN, 2002, p. 87, 88.

visivelmente encaixados no corpo narrativo – identificados por datas e fonte tipográfica em itálico –, quanto de modo mais difuso – a exemplo do que se observa em fragmentos poéticos diluídos nas falas do narrador e das personagens (excertos poéticos de Castro Alves, Olavo Bilac e Camões), de manifestações artísticas populares, e ainda de discursos representativos dos gêneros midiático, informativo e metalinguístico, entre outros.

Sem considerar a frequência e a recorrência dos aspectos intercalados no discurso romanesco, optamos por proceder à análise na seguinte sequência: primeiramente veremos a inserção do *gênero poético* (em forma de alusão ou de paródia); a seguir, daremos destaque a manifestações representativas do *gênero popular e artístico* (ditos populares, provérbios e aforismos); em seguida, a algumas representações de *gêneros informativo e midiático*; e, finalmente, ao *gênero metalinguístico* e ao *gênero diário*, este último inserido como encaixe em segundo nível diegético –, os nove fragmentos do diário de Codó, os quais se destacam, principalmente, pela autorreferencialidade ou como uma espécie de “consciência da escritura” circunscrita na trama romanesca em estudo.

No capítulo 1 do romance em foco (p. 5), a fala de João Carlos, filho de Mira (prima de Ana), alude ao poeta Castro Alves, no momento em que a família rememora circunstâncias da vida de Ana: “Me lembro sempre dela recitando Castro Alves. Era um amor que Ana tinha por Castro Alves! Às vezes chorava, recitando” (p. 5). Após a referência ao poeta dos escravos, segue o trecho em que se conhece a adolescência de Ana, sua proximidade com “Zé Moleque, o boiadeiro, negrinho...”, as duras sanções dos pais em represália ao relacionamento com o negro que resultara em “barriga”, entre outros fatos. Além desse contexto, as referências à poesia de Castro Alves assomam em outras passagens, tanto com o fito de enfatizar o caráter e o pendor ideológico de Ana – quando João Carlos lembra ao amigo Amísio “que ela [sabia] de cor o Espumas Flutuantes” (p. 22) –, como também para ilustrar aspectos comportamentais de outras personagens, quando o texto se reporta ao poeta Camões, numa incursão de Amísio a respeito do amigo João Carlos (*ibid*).

No capítulo 8, a instância narrativa situa Ana no isolamento do Grotão. Um verso do poema “Vozes d’África”, de Castro Alves, se imiscui (destacado entre parênteses), contribuindo, pela intersecção de ideias, para que o leitor se inteire de fatos ainda não desvendados no enredo, desta feita, sob a ótica de Ana:

Numa noite de chuva ele apareceu. De onde vinha? Como chegara? Durante todo esse tempo que não existira para ela, onde estivera? (**Embuçado nos céus?**) Não o lembrava com saudade, desejo ou qualquer outro sentimento afetivo. Talvez curiosidade, estranheza. Vinha-lhe assim, repentinamente, aquela noite inexplicável, inacreditável. Não tivesse dela uma prova concreta, diria que esta noite não tinha existido (p. 67, grifo nosso).

Em meio a questionamentos proferidos em discurso indireto livre, o verso de Castro Alves sutilmente parece suscitar pelo menos dois aspectos: 1) rememorar a causa do isolamento da personagem (Ana) em face da represália dos pais diante do relacionamento de Ana com o negro Zé Moleque; 2) ilustrar, de forma alusiva, a atmosfera soturna vivenciada

por Ana na noite em que recebera a estranha visita do homem que a engravidara, panorama, talvez, semelhante à cena dramática cantada nos versos do poeta dos escravos:

Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?  
Em que mundo, em qu'estrelas tu t'escondes

**Embuçado nos céus?**

Há dois mil anos te mandei meu grito,  
Que embalde desde então corre o infinito...  
Onde estás, Senhor Deus?<sup>11</sup>

No capítulo 11, cuja narração se desenvolve em torno de Ana, numa segunda fase de sua história – a expectativa de uma gravidez inesperada e inexplicavelmente concebida, a chegada do menino a quem dera à luz com seus próprios esforços, a morte prematura desse menino aos três anos de idade e o seu misterioso retorno (pois após presumível ressurreição o menino a seguia “com seu silêncio amoroso”) –, outro verso de Castro Alves, do poema “Vozes d’África”, emerge em mais um momento dramático, quando Ana clama por Deus ante a fatalidade da morte prematura de seu menino, “verdadeiro anjo em suas vestes azuis” (p. 94): “Houve um momento em que senti faltar-lhe o ânimo. Deus, meu Deus (**Senhor dos desgraçados!**), que dor imensa. Haverá, por Sua vontade, maior dor do que essa? Sem o menino sua vida agora seria mais difícil no Grotão” (p. 94, 95, grifo nosso). Como vemos, o verso intertextualizado (em grifo) integra-se às súplicas da personagem, concedendo, ao discurso, a dupla função de ora reportar-se à causa abolicionista, a que Ana e o poeta haviam sido devotos, ora de reforçar, pela conotação dramática do verso, o sofrimento da personagem ante a fatalidade por que fora acometida com a perda do filho.

No capítulo 15, cujo foco se detém nos mistérios e nas reflexões de Ana, vê-se, ainda uma vez, a referência a Castro Alves, desta feita quando ela (Ana), recordando momentos dolorosos de sua trajetória, surpreende-se por não mais lembrar todos os versos do poeta “que sabia de cor” (p. 123). Ainda no capítulo 15, um trecho, em discurso indireto livre, apresenta a personagem remontando ao passado, outra vez retomando Castro Alves, deixando evidente a motivação temática romântica (do Romantismo brasileiro) que acompanha a trajetória de Ana desde o capítulo inicial, não obstante a descontinuidade da ação narrativa, como podemos observar no seguinte excerto:

Em casa, sem falar com os pais nem com os irmãos, pegada com um livro de Castro Alves, a princípio para esconder o rosto, não vendo ninguém, depois, tomando interesse pela leitura, absorvida naquelas palavras tão belas do poeta dos escravos. Entalada, lia seus versos, chorava com pena da raça amaldiçoada, a mesma do seu Zé Moleque que, embora forro, não obtivera a liberdade de casar-se com ela, ela, a degenerada branca que amara um negro boiadeiro, neto de gente da senzala (p. 125).

11 Primeira estrofe do poema “Vozes d’África”, in: Castro Alves: obra completa em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 290, grifo nosso.

No trecho citado, observa-se que as “palavras tão belas do poeta dos escravos” representam uma projeção dos sentimentos da personagem, constituindo-se, outrossim, promotoras do efeito catártico em relação à personagem em análise.

Em menor escala, a transtextualização dos versos do poeta do classicismo português, Luís Vaz de Camões, bem como do parnasiano brasileiro, Olavo Bilac, ocorre ao modo parodístico, visto que, em ambos os casos, os excertos poéticos são vertidos a sentidos adversos daqueles em sua origem. Do primeiro (Camões), a referência surge nas vozes de Amísio e de João Carlos, no capítulo 3, num diálogo em que tecem distinções entre Codó e Gonçalo Guerreiro, ambos “escritores da terra”, como mostra o seguinte trecho, onde a instância narrativa implícita juízos de valor em relação ao papel ético e social do escritor:

Ora, esta cidade não deve gabar-se somente do Gonçalo Guerreiro. Há outro escritor na terra, igualmente fecundo. E provavelmente de mais caráter. Com a vantagem de ser inédito. Amísio detestava a glória local, o sociólogo, crítico, ensaísta, romancista, contista, poeta, historiador, o porra avacalhado Gonçalo Guerreiro. Codó, ali, parece que vem de uma tremenda farra de amor. Sonda, perscruta: ... (p. 19, 20).

O colóquio entre Amísio e João Carlos vai circulando em torno de outros pontos, inclusive de afinidades à terra natal, de preferências pessoais e de traços caracterizadores de suas próprias performances. Nesse contexto, a fala irreverente de Amísio se apropria de um dos versos mais famosos de Camões – “Alma minha gentil, que te partiste...”, vertendo-o à forma parodística e satírica – “João Carlos gentil que me chegaste” (p. 22). Em resposta, a interlocução de João Carlos entra no jogo dessa interferência, trazendo, ao contexto, outras medidas das personagens, cujo relato (de João Carlos) inclui o verso autêntico de Camões – “Alma minha gentil que te partiste...” –, já agora citado em contexto remissivo a um passado próximo. Neste outro plano, destaca-se o envolvimento de Amísio com a literatura, fato que, segundo justifica João Carlos, representa um traço distintivo na formação intelectual do amigo Amísio, a qual ele (João Carlos) não tivera.

A referência a Olavo Bilac vem adiante, no capítulo quatro. Num dos escritos de Codó, com data de “07/09” (p. 35), os registros se reportam a fatos transcorridos em momento especial, como relata “o jornalzinho”: “Andei seca e meca para dar conta de tudo acontecido nesta cidade com referência à nossa data magna...” (p. 35). Nesta instância, o discurso se reveste de ironia, ao acentuar que o autor do diário, o insofismável Codó, empenha-se em relatar, de modo “emocionado”, fatos que, indubitavelmente, seriam motivos de chacota, pelo que se reconhece a intenção crítica subliminar:

Posso dizer no entanto que o que vi me encheu as vistas e o peito de orgulho cívico. **Ainda há nesta terra quem honre com orgulho a terra em que nasceu, sabendo que não há outro país como este.** Assim, posso afirmar deveras emocionado que os desfiles, os hinos, os cânticos ouvidos de vozes infantis, juvenis e adultas honraram nossas tradições (p. 36, grifo nosso).

A apropriação paródica dos versos de Bilac<sup>12</sup> é ratificada nesse mesmo trecho dos escritos de “07/09”, através do efeito dialógico (e neutralizador de intenções laudatórias) formalizado no uso de parênteses, quando a voz do próprio Codó se contrapõe ao fato descrito, a exemplo do que se constata na descrição do “hasteamento da bandeira nacional” pelo então prefeito Orico Rezende: “E foi este preclaro cidadão (ironia) que trêmulo (não de emoção, mas de velhice, mesmo), deu início à balbúrdia” (p. 36). Por outro lado, considerando-se os diários como encaixes inseridos num campo diegético mais amplo – e neste caso também constitutivo de uma categoria de gênero intercalado na prosa romanesca –, vê-se que, enquanto manipulados por Amísio, o principal responsável pela seleção das páginas a serem transplantadas para os pasquins, ideologicamente passam a representar forte elemento dialógico e de estratificação social e, portanto, de oposição a princípios ideológicos defendidos por indivíduos de outros grupos sociais de posições adversas.

Nessa perspectiva, retomamos a palavra de Mikhail Bakhtin ao defender que a estrutura do romance representa “uma unificação sincrética, em segundo grau”, de outros gêneros verbais. Para Bakhtin, “Todos esses gêneros que entram no romance introduzem nele as suas linguagens e, portanto, estratificam a sua unidade linguística e aprofundam de um modo novo o seu plurilinguismo” (2002, p. 125). No caso dos excertos poéticos em questão, presumimos que, duplamente, eles funcionam como elemento composicional dialógico, pois, à medida que entram no tecido romanesco como texto citado (ou intercalado) com reconhecidas propriedades de gênero poético, concomitantemente essa inserção se dá sob o princípio ambivalente da paródia (já aludido neste estudo), que consiste em inscrever a contiguidade de um texto ou ideia, não obstante a intenção crítica de subvertê-los ou de rechaçá-los. Neste sentido, este jogo discursivo é não só dialógico, mas principalmente um modo singular do plurilinguismo romanesco.

Veremos, a seguir, algumas formas intercaladas do gênero linguístico popular e artístico, cujas expressões são representadas no romance em estudo através de ditos populares e aforismos. *A priori*, afirmamos que a inserção das mencionadas formas verbais na obra em análise acusa mais um aspecto identificador da polifonia do romance, notadamente por tais formas também constituírem variantes linguísticas representativas dos diversos estratos sociais.

Os ditos populares, como também os ditérios e os aforismos<sup>13</sup>, encontram-se citados nas falas de personagens, sendo representativos tanto de diferentes classes sociais,

12 O poema parodiado intitula-se *A pátria*, considerado um dos mais expressivos da verve ufanista e exortativa do poeta. Os versos iniciais parodiados, a seguir, foram transcritos de BILAC, Olavo. *Olavo Bilac: obra reunida*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 339: “Ama com orgulho, a terra em que nasceste! // Criança! Não verás nenhum país como este! / Olha que céu! que mar! que rios! que floresta! / A natureza, aqui, perpetuamente em festa, / É um seio de mão a transbordar carinhos.”

13 De acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2002), o termo aforismo atualmente tem o mesmo sentido de máxima, sendo este último termo oriundo do latim *maxima* (m); associado a outro termo latino, *sentencia* (m), é compreendido como “sentença mais importante”. Já o *Novo Dicionário Aurélio* (1986) dispõe sobre os termos em destaque da seguinte forma: a) aforismo: sentença moral breve e conceituosa; b) ditério, variante de ditério: troça, zombaria, motejo, escárnio, chufa; c) ditos (populares): provérbio, ditado, mexerico, enredo; d) provérbio:

como de pessoas mais rudes ou sem formação intelectual. Sem pretensões exaustivas de analisar a presente categoria do gênero popular – já que isto demandaria uma pesquisa mais apurada em fontes específicas sobre o tema –, nosso propósito não deverá ir além de algumas considerações teóricas de Bakhtin sobre os gêneros intercalados (2002, capítulo III) que subsidiarão os comentários críticos em torno do *corpus* selecionado. A título de esclarecimento, e conforme consulta em dois dicionários<sup>14</sup>, não pretendemos estabelecer rígida distinção conceitual entre categorias como aforismo, ditérios ou ditos populares, visto que, em suas funções linguísticas, tais gêneros muito se aproximam em face da estrutura formal condensada, como também pelo teor pragmático da expressão comunicativa. Portanto, trabalharemos com algumas expressões destacadas do contexto da obra, priorizando os respectivos acentos e conotações em relação à situação das personagens-falantes, ressaltando, por sua vez, mais uma possibilidade constitutiva da feição plurilinguística da prosa romanesca em estudo.

Procedendo a um levantamento das expressões em destaque (cerca de 26 expressões foram relacionadas), observamos que, em grande maioria, elas se prendem a Orico Rezende. Algumas são mencionadas por Amísio, Codó, Piranha, os policiais e, em menor escala, pelas tias de Codó, Mé e Zu. Há uma máxima de Orico Rezende que praticamente se mantém em todo o enredo, com adaptações indispensáveis à coerência semântica e sintática textual: “Aqui ou na América do Norte, isto nem se discute” (p. 47 e 48)<sup>15</sup>. Observa-se, também, que a recorrência a esta máxima traduz um sentido de valor que pode ser compreendido em pelo menos duas instâncias. Em primeiro lugar, a repetição confirma uma prática linguística geralmente ditada pelo modismo, cuja prolação necessariamente não traduz um teor ideológico ou uma intencionalidade, mas um automatismo ingênuo condicionado pelos meios de comunicação de massa. Em segundo lugar, a frequência com que a personagem retoma um determinado *aforismo*, como é o caso de Orico Rezende, pode significar uma artimanha estrutural, no sentido de refratar as intenções do autor em relação a sua visão crítica sobre determinado aspecto da realidade social. No caso da obra em apreço, algumas motivações estudadas já dariam conta de que Orico representa, de forma caricatural, um modelo político autoritário, um governo tendencioso e ditador. Assim, nada melhor simbolizaria a ideia de dominação do que a reiteração de uma *máxima* vinculada a uma superpotência – no caso aos Estados Unidos da América do Norte –, já que, “objetalmente” (pois o contexto ficcional simplesmente mostra alguém que fala por falar), o discurso deixa entrever uma intenção crítica subjacente, servindo, o artifício, como elemento dissimulador da intencionalidade<sup>16</sup>.

---

máxima ou sentença de caráter prático; comum a todo grupo social expressa de forma sucinta e geralmente rica em imagens; adágio, ditado.

14 Conforme nota anterior.

15 A expressão aforística em análise reaparece aproximadamente quinze vezes, no romance, nas páginas 7, 8, 47, 48, 71, 72, 74, 81, 82, 84, 136, 140, 142 e 148 (edição de 1987, da Editora Globo), em episódios protagonizados por Orico Rezende.

16 Segundo Bakhtin (2002, p. 125), a introdução de sentenças e aforismos no romance pode “oscilar entre os puramente objetivos (a ‘palavra mostrada’) e os intencionais, ou seja, os que se apresentam como máximas filosóficas, plenamente significativas do próprio autor (palavra expressa incondicionalmente, sem quaisquer restrições e distâncias) ”.

Observando-se as máximas em alguns episódios, vê-se que, logo no início da trama (como no capítulo 2), elas aparecem mais isentas de teor ideológico. No plano diegético, Orico ainda é um guardador de porcos, um moleque de recados, cabendo-lhe, apenas, cumprir determinações sem restrição: “aqui ou na América do Norte, é assim, isso nem se discute” (p. 8). Nesta perspectiva, a utilização da *máxima* parece-nos limitar-se à repetição modística, conforme já explicamos anteriormente. À medida que a personagem “progredir”, que ascende ao poder, as *sentenças* vão adquirindo conotações mais declaradas em relação às “intenções” da personagem, como se percebe num trecho do capítulo 9, em que, apesar da velhice, a voz de comando de Oricão não dá trégua aos filhos:

Uns homens feitos, não criavam vergonha na cara. Trouxas, mostrem a força, a força é que domina, **aqui ou na América do Norte sempre foi assim**, vocês não aprendem, eu lhes metendo a verdade calibre a dentro e vocês vomitando pela boca (p. 71, grifo nosso).

No capítulo 10 (p. 81, 82 e 84), a expressão aforística retorna, ora atrelada à postura grotesca de Orico, mostrando, desta feita, a irreverência de seus modos –

mas na verdade requerendo para si um lugar apropriado para tomar sua cerveja, bebida que alegrava sobretudo porque fazia mijar, mijar muito, de qualquer maneira dando serviço àquele troço, **porque aqui ou na América do Norte era bom fazer aquilo funcionar**, nem que fosse assim, ... (p. 81, grifo nosso) –,

ora afrontando os filhos pela fraqueza demonstrada diante dos comandados –

No dia que eu desaparecer vocês vão afundar. Se ao menos tivesse a capacidade de passar a perna nos outros, inda bem, ficava esse um com tudo, os outros no atoleiro, **e era bom (aqui ou na América do Norte) que assim fosse** porque ao menos se preservava alguma coisa do meu império (p. 82, grifo nosso).

No capítulo 17 (antepenúltimo), estando em decadência física (na fase dos delírios), Orico Rezende não se rende à situação, clamando por providências junto ao próprio Jeová. Neste contexto, imiscui-se à paródia bíblica, que já abordamos anteriormente, a “sentença moral” que vem consolidar o pacto impetrado por Orico à figura de Satanás:

Jeová deu e Jeová me tirou. Farei isso, antes, porém, quero encontrar aquele que Te disse: Venho de rodear a terra e de passar por ela. Porque esse um, **aqui ou na América do Norte, tem de se avir comigo, isso nem se discute** (p. 136, grifo nosso).

Como podemos observar nos trechos em destaque, a presença do aforismo (ou das máximas), além de assinalar a diversidade linguística que se faz presente no tecido ficcional através de facções representativas da estratificação social, sobrepõe o sentido ambivalente característico da paródia, fato que também se acentua nas várias formas de aplicação do aforismo, em questão, em face de suas adaptações semânticas e sintáticas, a exemplo do que apontamos nos citados excertos.

Seguindo a descensão de Orico, a sentença aforística torna-se enfática do espírito de compensação da debilidade física da personagem que, inexoravelmente, vê-se aniquilada diante das marcas do tempo. Como podemos observar nos excertos a seguir, o primeiro (p. 140) mostra Orico diante do filho Josias, único sobrevivente depois que a sombra do “anjo do quarto dia” pairou como condenação à família Rezende; já o segundo excerto (p. 142) nos remete às últimas tentativas do velho Orico em vencer o obstáculo representado pela estranha presença do “menino louro”, fato a que já nos reportamos neste item da construção parodística, notadamente sobre a paródia tecida com base no episódio bíblico do rei Herodes narrado no livro de Mateus. Vejamos os referidos excertos:

– Já desabafei, estou bom, disposto, pode falar que já posso ouvir você, Josias meu filho. Vá, diga a que veio, estou escutando. **Ainda sou homem, homem como aos trinta**, pergunte a Tininha. **Aqui ou América do Norte** (p. 140).

– Que horas são? Sei o que fazer, Josias meu filho. Seu velho pai não se embaraça com coisa de pouca monta. **Aqui ou na América do Norte sei resolver minhas questões**. Pegue, apanhe o telefone. Herodes falhou, mas eu não vou falhar (p. 142).

Destacamos, ainda, outros ditos populares (e/ou ditérios) introduzidos no discurso das personagens, corroborando o processo de concreção do plurilinguismo romanesco. Seguindo a ordem das respectivas inserções no tecido narrativo, temos, no capítulo 4, nos escritos de Codó, uma máxima que se popularizou no Brasil, notadamente quando se pretendia abranger o alcance de um fato ou ação em toda a extensão do país: **“Do Oiapoque ao Chuí** vivemos cotidianamente este drama de miséria” (p. 33, grifo nosso). No citado excerto, vemos que a conhecida sentença moral breve e conceituosa, tradicionalmente utilizada como expressão de efeito laudatório e ufanista, é convertida em circunstância local em que se constata o “drama de miserabilidade” e a diferença de classe social, fato que o autor dos “diários” descreve a partir de detalhadas observações. Ainda no capítulo 4, predominantemente centrado em Codó, um dito popular aparece na fala da personagem, justamente para elucidar a peregrinação do diarista no intuito de coletar precisas informações para o seu “jornalzinho”: “07/09: Finalmente o dia. O DIA! **Andei seca e meca** para dar conta de tudo acontecido nesta cidade com referência à nossa data magna, mas não foi de todo possível...” (p. 35, grifo nosso). Neste caso, o discurso se apropria da expressão “Andar de ceca em meca”, comumente utilizada no sentido de “andar por várias terras”, “andar por aqui e por ali em busca de alguma coisa”, conforme disposto no *Novo Dicionário Aurélio* (1986).

Outros ditos populares são introduzidos no contexto ficcional, principalmente através de Orico e de Piranha, fato que, dado o caráter trocista de alguns ditos – neste nível mais conhecido por ditério –, já denotam o perfil anárquico e grotesco dessas personagens. Piranha, com sua irreverência desmedida, “a pessoa mais destemida [daquela] terra” (p. 42), ainda que se reconheça como prostituta, procura manter os padrões mínimos

de dignidade que lhe são permitidos, razão pela qual sempre tem uma reposta afiada para a excessiva libertinagem dos rapazes do Bar do Alcino:

– É bom vocês se comportarem. Pensam que eu sou o quê? **Bolacha, que em todo canto se acha? Pois eu não sou assim e quem estiver achando ruim pise no capim e dê um cheiro em mim** (p. 43, grifos nossos).

No pequeno trecho citado (do capítulo 5), vê-se que a fala da personagem naturalmente conduz duas expressões populares (destacadas em grifo), o que de certo modo assinala o uso corrente de tais expressões no cotidiano de determinados grupos sociais. Na medida em que o discurso narrativo reflete com autenticidade a fala dessas personagens, reproduzindo todos os vícios e idiosincrasias de seu jargão social, mantém a autonomia linguística dos diversos estratos sociais, fato que, indubitavelmente, denota mais um aspecto significativo da permeabilidade da prosa romanesca no que tange à aceitação desses vários gêneros discursivos.

Ainda no episódio do bar, entre “vivas” da rapaziada – “Muito bem! Uma salva de palmas para Piranha, nossa Evita Piranha!” (p. 43) –, o discurso da personagem prossegue no mesmo tom de motejo, mostrando-se soberana ao subir na tribuna (a mesa do bar). Insuflada pelos frequentadores do bar, Piranha deita o autêntico palavrório, repleto de gírias, ditos populares e ditérios:

Porque, meus senhores, vamos deixar de **frangagem**, o que digo sempre é que o homem pra ser homem precisa é de ter o **cunhão roxo**, isso eu sei porque conheço as intimidades masculinas, e digo mais que o **cagão**, o **boi do sedém branco** não merece de portar o nome de homem, e esses **Rezéns de meia-cuia** precisam é de um ensinamento, **isso eu digo aqui e na baixa da égua**, porque tenho boca é pra falar e **quem tem boca vai a Roma e Roma não se fez em um dia** (p. 43, grifos nossos).

Mais ditérios entram na composição romanesca através da fala de Orico Rezende. No capítulo 9, num trecho em que mentaliza prejuízos advindos da circulação dos pasquins, e reflete sobre a inoperância dos três filhos diante do fato, a índole enrustida da personagem é textualmente perpassada com palavões e ditérios de baixo calão – “Agora vinham Josias, Jensonias e Jason com os pasquins para eu ler, veja, pai, que desgraça, que é que se faz? Porra! **Caga na mão joga pra trás**. Uns homens feitos, não criavam vergonha na cara” (p. 71, grifo nosso) –, pelo que também se consuma a autonomia expressiva das vozes oriundas dos vários estratos sociolinguísticos. Nessa perspectiva, as expressões de zombaria ou de escárnio tanto ressaltam a caracterização grotesca da personagem, como mantêm o lastro da enunciação predominantemente polifônica.

No mesmo capítulo, em seguimento à situação anteriormente contextualizada, o discurso de Orico remói perdas, frustrações, tudo ao sabor de um questionamento em solilóquio, a cujas indagações e respostas não faltam a tonalidade popular das frases feitas, dos ditérios considerados impróprios em relação ao padrão culto, como vemos no seguinte excerto:

– Meus filhos, filhos dos meus amores perdidos, vocês são felizes, **felizes como os seiscentos diabos**. Contam com a polícia, com a justiça, com as finanças, com o jornal, com a religião, com o poder enfim e sobretudo comigo. Que querem mais? (...) Ah, restam os pasquins. Não é por isso que **vocês estão aí com cara de quem comeu e não gostou?** (p. 74, grifos nossos)

No trecho citado, Orico dá ênfase aos mecanismos sociais passíveis de atos de ingerência e desmando – “a polícia”, “a justiça”, “as finanças”, “o jornal”, “a religião” –, incitando os filhos a observarem as regras do poder com “mais cautela”. O exemplo dessa medida vem logo na cena a seguir, quando um grupo de “esfarrapados”, desiludidos da fé no Santo Codó, vem a Orico rogar a antiga proteção. Nesta cena, o discurso apresenta expressões populares – de gírias como “mequetrefes”, “chinfrins” –, donde não falta o ditério frequente de sua fala:

– Estão lá em baixo. Tomaram o terraço, parte do jardim. Não cabem aqui dentro no quarto do senhor, do senhor mesmo, pai.  
– Já sei pra que é. Eu não dizia a vocês? **Já estão pedindo penico**. Mas, vou lá, vou dar uns gritos naqueles mequetrefes, pra não perder o costume (p. 75, grifo nosso).

Ainda na cena, Orico, “no seu pijama amarfanhado, na calça mal amarrada que descia pela barriga” (p. 76), na medida em que domina a multidão pelo grito, seu discurso profere um vocabulário irreverente, evocando os comandados pelos apelidos grotescos, sobressaltando, pela autenticidade linguística, o próprio caráter e a condição social do grupo contextualmente representado. O trecho a seguir, com destaque em grifo para mais um ditério popular, é bastante significativo da diversidade sociolinguística de que vimos tratando:

– Mas que diabo é isso? Que bloco de papangus é esse em minha porta? É tempo de carnaval? Então brinquem, cantem, marquem o passo em vez de ficarem aí feito estátuas. E foi apenas pra se mostrarem tão lascados da vida não deviam ter-me tirado dos cômodos. Siá Maria Furica, que diabo de vestido mais desmantelado é esse? João Grosso, você ainda está com esse cunhão inchado? **Arranque isso, homem, dê ao gato**. Zé Sarapitanga, você ainda não ficou bom desses olhos roídos? É assim, quando se afastam da palavra do Senhor (p. 76, grifo nosso).

Diante das réplicas dos “esfarrapados”, que se desmanchavam em arrependimento e suplicavam acolhimento, Orico Rezende não perde a oportunidade para angariar os votos para o filho mais novo, Jason, candidato a prefeito nas próximas eleições. Nesse trecho, outro dito popular irrompe em meio às imposições lançadas à massa ignara em forma de perguntas (de efeito retórico): “Este é meu filho mais novo, não conhecem? Será o próximo candidato a prefeito. Vocês vão ou não vão dar o voto a ele? Queria mesmo saber se tem alguém que não vota nele. **Uma mão lava a outra**, não é mesmo?” (p. 77). Ao final de sua prédica, Orico conclui com tom de advertência, no qual se inclui mais um dito popular: “Agora vão, meu filho acompanha vocês ao templo, mas espero que

tenham aprendido a lição. E não me apareça outro bezerro de ouro por aqui, porque se aparecer **a porca torce o rabo**” (p. 78, grifo nosso).

No capítulo 16, o foco se desloca para duas personagens secundárias que dialogam, as tias Mé e Zu, mostrando-as no tecer de seus bordados e ao mesmo tempo remoendo histórias do cotidiano da família. Neste contexto, o enredo acompanha a intimidade das personagens, a costureira disputa consensual das “duas maquinazinhas”:

– tic-tic-tic-tic – inescapáveis, maquinazinhas ossudas e de óculos, cadenciadas, simultâneas, acordes até na conversação, pois uma não interrompia a que estava falando, e se o fazia era em hora certa, concatenada, no ritmo, como uma espécie de marcação, ajuda mecânica, pingo de óleo na engrenagem ameaçada de emperrar (p. 127).

Ao ritmo ininterrupto da conversação, vão se incorporando fatos e cenas rememoradas pelas personagens, em cujo relato não falta o dito popular proferido e adaptado por Mé:

As galinhas de novo. Parecem espantadas, mas sei o que é. É o galo, aquele outro tarado, correndo atrás delas. Gozem a vida, neguinhas, não seque como nós, nesta casa ausente de amor e ternura e assaltantes tarados, que isso só existe mesmo no rádio: **tarado não chega pro bico de qualquer uma**. Ai, se eu tivesse um amor (p. 131, grifo nosso).

Sugestionada pelo cacarejar das galinhas, a personagem deixa escapar instintos recolhidos pela antiga “reprimenda do pai” (p. 131), revelando, simultaneamente, parte de sua intimidade, bem como a autenticidade discursiva do grupo social em que se insere. No mesmo episódio ficcional, ainda podemos observar o registro de “ditérios da época”, pronunciados pela personagem em questão, cuja construção lúdica e ilógica (a exemplo da parlenda e do travalíngua<sup>17</sup>) funciona no contexto como objeto de revide ao interlocutor. Assim, lembrando com desagrado a reprimenda que o pai lhe dirigira “com o dedão na [sua] cara”, entre “muxoxos retardados”, Mé cantarola o ditério em moda naquela época – “Ora me dei-XE, só como pei-XE, que foi que dis-SE, não foi Leti-CE, mora na bai-XA, de cara ro-XA, sem uma co-XA, inda se me-XE” (p. 131) –, fato que também ilustra, com mais este modelo de expressão popular, a permeabilidade discursiva do texto romanesco.

No episódio em que Amísio surrupia folhas do diário de Codó, juntamente com João Carlos (capítulo 3), a voz de Amísio se apropria de um *jingle* radiofônico (gênero publicitário) para fazer uma brincadeira frente ao amigo que, a contragosto seu, havia apanhado apenas uma folha do “diário”: “– Olha, olha ele se encrespando... Mas deixa pra lá, **João Carlal, João Carlal, que é melhor e não faz mal**” (p. 27). Para quem não conhece o

17 Parlenda e travalíngua são modalidades literárias de origem popular ou folclórica. A primeira caracteriza-se principalmente pelo paralelismo da construção e pelo giro semântico ilógico, cujo exemplo clássico é o “Hoje é domingo/pé de cachimbo/...” A segunda constitui uma espécie de jogo fonético em que o desafio é a pronúncia sem “tropeço”.

gênero publicitário parodiado<sup>18</sup>, certamente a leitura não produz o mesmo efeito. Nesta ótica, é interessante lembrar o princípio pragmático do reconhecimento da fonte parodiada, sob pena de não se atingir o possível efeito prognosticado pela instância narrativa.

A linguagem jornalística também tem lugar no contexto do romance. No episódio em que Orico Rezende descobre a procedência dos pasquins (capítulo 10, p. 88 e 89), e que por isso manda destruir o “quartinho localizado nos fundos da casa do dr. Anísio Rabelo Pontual, juiz da comarca”, de onde supostamente saíam os jornais difamadores, de autoria de Amísio, filho do juiz, verifica-se um trecho representativo do gênero em apreço. A inserção ocorre com a referência ao “Aurora do Agreste”, o jornal apadrinhado pelos Rezendes, trazendo “uma manchete sensacional”:

ESBARATADO APARELHO COMUNISTA! Em reportagem fartamente documentada, a folha narra como os subversivos (responsáveis, também, pelos pasquins) foram surpreendidos, em plena atividade, num quartinho localizado nos fundos da casa do dr. Anísio Rabelo Pontual, juiz da comarca. Do tiroteio que ali se verificou, saiu, ferido de morte (faleceu no local), o estudante Amísio Pontual, tendo os demais, três indivíduos, conseguido escapar (p. 88).

Enquanto convidavam o juiz, o dr. Anísio e a mulher dona Amélia “para tomar uma taça de champanha no casarão” – convite que surpreendeu o juiz e a mulher –, os Rezendes tramavam a destruição dos pasquins e de Amísio. No excerto (p. 88 e 89), a instância narrativa assume o jargão jornalístico, neste caso revestindo-se do tonus sensacionalista, mediante o qual os fatos são elucidados e tendenciosamente distorcidos à revelia dos informantes manipulados pelos Rezendes.

Como forma intercalada, cumpre-nos ainda mostrar o gênero verbete, cuja função linguística se destaca no discurso de Codó, notadamente quando este põe em evidência a autorreferencialidade de seu próprio discurso. No episódio em que se deixa vencer por Amísio, permitindo que leia seus escritos *in loco* (capítulo 4, p. 31, 32), vê-se que, na tentativa de se fazer respeitar, Codó roga a Amísio para que o deixe em paz, justificando não querer modificar-se, a despeito da insistência do suposto amigo a “encher-lhe a cabeça de caraminhola”. Nesta cena, ainda que de forma ridícula, Codó ensaia sua vocação intelectual, haja vista a inflexão (onde se presume o gesto um tanto imbecil) ao esmiuçar o sentido exato de um vocábulo dado como incomum. Daí a transcrição do verbete, entre parênteses, seguido da delimitação do sentido utilizado pela personagem naquele contexto: “(com licença. Caraminhola: poupa de cabelo entrançado: guedelha; intriga; mentira. Estou usando estes dois últimos sentidos)” (p. 32). Num dos encaixes do diário, com data de “18/08” (p. 33), vê-se também uma notação metalinguística, quando o discurso do autor (Codó) introduz, no escrito, o “linguajar característico” de “Maria Baixinha” (uma personagem de seu relato), justificando ser obrigado a “reproduzir sic” à conversação da citada personagem. Neste sentido, temos a inserção de modelos linguísticos tanto

18 Neste caso, a enunciação se apropria parodisticamente do jingle anunciante de “Melhoral”, um medicamento popularmente utilizado até hoje: “Melhoral, Melhoral é melhor e não faz mal”.

em nível erudito, em face da conotação metalinguística representada pela expressão latina sic usada para justificar a transcrição do discurso vulgar da personagem, como em nível popular, haja vista a própria transcrição da fala de “Maria Baixinha” no texto do “diário”:

“Minha fia tem tempo que tá duentinha mode uns juá qu’ela cumeu cum caroço e tudo, pur via de fazê mai peso na barriga lá dela. Onte foi que ranjei um dicomezim, qui foi uma rodela de pão duro, dei a ela, ela ruiu mai a dô aumentou lá nela, aí fui ao dotô do posto mai o dotô tava numa festa de caridade na casa do seu-Orico Rezéns, aí eu truxe minha fia mode ela morrê em casa” (p. 33).

No trecho do diário subsequente, com data de “20/08”, observa-se a recorrência ao modelo formal erudito, pelo que também se presume um sentido irônico da instância narrativa, ao se acercar de toda pompa linguística para tratar de “casos terríficos” de “miséria humana”:

Peço vênias para registrar neste jornalzinho mais um fato doloroso de miséria humana, mas o que não posso mesmo é acabar com elas, pois vivemos realmente um ciclo infernal de casos terríficos, e por que não dizer infelizmente? (p. 33).

O contraste também se acentua na medida em que são introduzidos termos científicos (em latim) para identificar uma espécie de “feijãozinho pra mitigar a própria fome” de três crianças – o “*colopogonium coeruleum Hensl*” (p. 34) –, e que, com a falta da dita leguminosa, levaram as crianças a matar a fome com tanajuras recolhidas em formigueiro das terras dos Rezendes. Conforme narra o diário, tal formigueiro, “dias antes, tinha sido acometido de formicida, ministrada pelos empregados do Sr. Josias Rezendes [...], e assim as formigas em forma de tanajuras comidas pelas criancinhas estavam todas repletas de formicida, que dessa forma trágica matou-as *ipsu facto* envenenadas” (p. 33).

Com os exemplos, até aqui analisados, esperamos ter demonstrado o que propomos no início deste tópico, dedicado à construção parodística, esclarecendo, de antemão, que não tivemos a pretensão de esgotar todas as formas intertextualizadas e gêneros intercalados na obra em estudo. Embora as formas por nós analisadas não estejam todas especificadas no grupo especial de gêneros que Bakhtin afirma exercer “um papel estrutural muito importante nos romances” (2002, p. 124) – gêneros como “a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia, as cartas e alguns outros gêneros” –, partimos da ideia primordial do teórico russo de que ao romance cabe a “unificação sincrética” de outros gêneros, e, analogicamente, pinçamos, no texto em análise, as construções que nos parecem representativas do plurilinguismo romanescos em questão.

## Considerações finais

Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.  
(Leon Tolstói)

Como esclarecido no início, este estudo é um recorte do que abordamos mais amplamente em nossa tese de doutoramento, apresentada à UFPB, em 2006, sobre o mencionado romance de Gilvan Lemos, autor pernambucano detentor de vasta obra no gênero narrativa de ficção<sup>19</sup>.

Centrado em formas dialógicas da composição e na inter-relação de discursos, o presente artigo procurou discutir aspectos do romance gilvaniano, notadamente na esfera do ponto de vista da narrativa que, como vimos, caracteriza-se pela estratégica multis-seletividade do foco narrativo, na esteira de Norman Friedman, visto ceder vez e voz a personagens distintos e representativos da diversidade sociocultural.

Também procuramos elucidar a vocação plurilinguística da forma romanesca, como nos orienta Mikhail Bakhtin, através da análise de gêneros de várias ordens inseridos e/ou intercalados no tecido narrativo, aspectos que tornam evidente a permeabilidade da prosa romanesca, mostrando-se, indubitavelmente, como um corpus expressivo das várias visões de mundo.

Ressaltamos, ainda, que a contextualidade do enredo da obra em estudo, a que nos referimos inicialmente, em nada compromete a universalidade peculiar a toda obra de valor artístico, como é o caso da obra de Gilvan Lemos. Nessa perspectiva, parafraseamos o pensador e poeta russo Leon Tolstói, quando afirmara que, se um autor desejar que a sua obra atinja a universalidade, deverá então começar por pintar a sua própria aldeia. Como tão bem fizera Gilvan Lemos.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5. ed. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e determinação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

<sup>19</sup> Este ano de 2015, fazemos uma homenagem póstuma e mais que justa ao escritor de São Bento do Una, que nos deixou no dia 1º de agosto, aos 87 anos de idade.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, 2001. Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/n53/friedman.html>>. Acesso em: 28 jul. 2003.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMIR E SILVA, Liliane Maria. **A tessitura lúdica e o desenho da realidade: a teia ficcional em O anjo do quarto dia, de Gilvan Lemos**. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. 2. ed. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985.

LEMONS, Gilvan. **O anjo do quarto dia: romance**. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 1978.

REIS, Carlos et al. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

\_\_\_\_\_. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SCHÜLER, Donald. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

---

Recebido em: 14.09.2015

Aprovado em: 19.10.2015

**Para referenciar este texto:**

JAMIR E SILVA, L. M. Disseminação de vozes e intercalação de gêneros no romance O anjo do quarto dia, de Gilvan Lemos. **Lumen**, Recife, v. 24, n. 2, p. 70-93, jul./dez.2015.