

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Valéria Paim

**MARCAS INTERACIONAIS EM *LOS CACHORROS*, DE MARIO
VARGAS LLOSA**

Santa Maria, RS
2019

Valéria Paim

MARCAS INTERACIONAIS EM *LOS CACHORROS*, DE MARIO VARGAS LLOSA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Gil Roberto Costa Negreiros

Santa Maria, RS
2019

Paim, Valéria
Marcas interacionais em 'Los Cachorros', de Mario
Vargas Llosa / Valéria Paim.- 2019.
115 p.; 30 cm

Orientador: Gil Roberto Costa Negreiros
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2019

1. Linguística 2. Análise da Conversação 3. Discurso
Indireto Livre 4. Mario Vargas Llosa I. Costa Negreiros,
Gil Roberto II. Título.

Valéria Palm

MARCAS INTERACIONAIS EM LOS CACHORROS, DE MARIO VARGAS LLOSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras, Área de Concentração em Estudos Linguísticos, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 11 de março de 2019:



Gil Roberto Costa Negreiros, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Ana Rosa Ferreira Dias, Drª. (USP) – Videoconferência



Graziela Lucci de Angelo, Drª. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó (in memoriam), à minha mãe, por ser incansável, sempre acreditar e não perder a fé em mim e à todas as mulheres fortes que me ensinaram a ser forte.

(...) desde que nacemos hacen de nosotros algo; nosotros nacemos y nos hablan, nos meten una lengua, y nosotros la recibimos, como una esponja, palabras, palabras, palabras... Cuando empezamos a hablar, ¿qué decimos? - Decimos las palabras que nos dijeron, es decir, no tenemos un lenguaje propio; solo creemos que dominamos una lengua y esa lengua nos domina a nosotros. Pero, alguna vez, vamos a tener que decir una palabra nueva, alguna vez vamos a tener que decir una palabra que sea nuestra, y esa va a ser nuestra libertad. Entonces, es cierto el lenguaje que nos condiciona, el entorno sociopolítico que nos condiciona, el inconsciente que nos condiciona, es verdad todo eso, todo lo que quieran; pero, a partir de algún momento, tenemos que ser responsables por nuestra vida nosotros mismos, porque somos lo que elegimos ser.

(José Pablo Feinmann)

RESUMO

MARCAS INTERACIONAIS EM *LOS CACHORROS*, DE MARIO VARGAS LLOSA

AUTORA: Valéria Paim
ORIENTADOR: Gil Roberto Costa Negreiros

A presente dissertação de mestrado tem o objetivo de analisar as marcas de interação na obra *Los Cachorros* ([1967], 2010), do autor peruano Mario Vargas Llosa. Esse romance trata da história da personagem *Cuéllar*, que é castrado pela mordida de um cachorro, o *Judas*, ainda quando criança, a partir desse fato o protagonista vive uma série de conflitos relacionados a esse fato. Este trabalho pretende identificar, descrever e analisar diferentes aspectos composicionais do *discurso indireto livre*, que é a forma de organização do discurso da narrativa. Para tanto, foi construída uma metodologia de caráter qualitativa, a partir dos pressupostos dos estudos linguísticos. Essa foi baseada na proposta metodológica de Dino Preti (2004, 2009) de macroanálise (traços contextuais, relacionados ao gênero e a caracterização dos interlocutores) e microanálise (estruturas linguísticas que evidenciam pistas a respeito da estruturação de turnos, do tipo de relação entre as personagens e de suas características). O referencial teórico articula pressupostos da Análise da Conversação, a partir de Marcuschi (2010), Briz (2011) e Koch e Oesterreicher (2007), que fundamentam a discussão sobre a relação entre o *continuum* entre o oral e o escrito; da Sociolinguística Interacional (GOFFMAN, 1988; PRETI, 2004, 2005) que versam sobre as especificidades das questões interacionais da oralidade; dos Estudos Estilísticos e da Pragmática, respectivamente com Vigara Tauste (1980) e Briz (2011), que justificam aspectos relacionados ao registro (oral e escrito); de interação verbal, Mikhail Bakhtin – Volochínov ([1979], 2014); e do *discurso indireto livre*, Mikhail Bakhtin – Volochínov ([1979], 2014) e Maldonado Gonzáles (1999). Essa proposta analítica fundamentou a identificação dos possíveis efeitos de sentido que as marcas interacionais, as marcas de interação oral e as marcas de oralidade imprimem a um texto ficcional, em *discurso indireto livre*. Tal tipo de análise do texto literário permitiu observar como a ilusão de oralidade (PRETI, 2004) confere à narrativa uma dimensão singular porque, no decorrer da narrativa, os traços da oralidade, de maneira geral, corroboram para a caracterização das personagens, para a identificação delas no emaranhado de vozes do *discurso indireto livre*. Também, vale salientar que as marcas de oralidade, em certa medida, são o elemento que conferem fluidez à leitura, justamente por engendram traços das personagens que são revelados por meio das características de suas falas.

Palavras-chave: Linguística. Análise da Conversação. Interação Verbal. Discurso Indireto Livre. Mario Vargas Llosa.

ABSTRACT

INTERACTIVE MARKS IN *LOS CACHORROS*, BY MARIO VARGAS LLOSA

AUTHOR: Valéria Paim
ADVISOR: Gil Roberto Costa Negreiros

This dissertation aims at analyzing the interaction marks in the work *Los Cachorros* ([1967], 2010), written by the Peruvian author Mario Vargas Llosa. This novel is about the story of the character *Cuéllar*, who was castrated by the bitten of a dog, called *Judas*, when still a child. The main point of the narrative are the problems due to the castration of the character. Regarding to the compositional aspect of the novel, the discourse of the narrative is the *free indirect speech*, which will be used as reference to build the methodology from the perspective of the linguistic studies. From this assumption, the methodology used has a qualitative order. This approach was related to the notions of Dino Preti (2004, 2009), of macroanalysis (contextual traits, related to genre and the characterization of the interlocutors) and microanalysis (linguistic structures that evidence clues about the turn structuring, the type of relationship between the characters and their characteristics). That implies respectively in an enunciative treatment (interactional marks), pragmatic (oral interaction marks) and morphological, syntactic and lexical (orality marks) – that is, it will be identified, described and analyzed many different compositional aspects of the *free indirect speech*. The theoretical referential articulates assumptions based on the Conversation Analysis, from Marcuschi (2010), Briz (2011) and Koch and Oesterreicher (2007), which ground the discussion on the relationship of the continuum between the oral and the written; of the Interactional sociolinguistics (GOFFMAN, 1988; PRETI, 2004, 2005), which deal with the specificities of the interactional orality matters; of the Spanish language, with Francisco Matte Bom (1992), Vigara Tauste (1980) e Briz (2011), which justify aspects related to the registration (oral and written); of the verbal interaction, Mikhail Bakhtin – Volochínov ([1979], 2014); and the *free indirect speech*, from Mikhail Bakhtin – Volochínov ([1979], 2014) and Maldonado González (1999). This analytic proposal supported the identification of possible sense effects that the interactional marks, the oral interaction marks and the orality marks, print to a fictional text, in *free indirect speech*. This type of analysis of the literary text allowed to observe how the illusion of orality (PRETI, 2004) gives the narrative a singular dimension because, during the narrative, the orality traits, in general, corroborate to the characterization of the characters and to their identification from the tangle of the voices in the *free indirect speech*. Also, it is worth mentioning that orality marks, to a certain extent, are the element that confer fluidity to the reading, precisely because they engender traces of the characters that are revealed through the characteristics of their speech.

Keywords: Linguistics. Conversation Analysis. Verbal Interaction. Free Indirect Speech. Mario Vargas Llosa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Organização dos <i>tipos</i> de vozes enunciativas.....	24
Figura 2 – Composição do <i>discurso indireto livre</i>	49

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	METODOLOGIA.....	17
2.1	O CORPUS.....	17
2.1.1	O gênero literário e as especificidades de <i>Los Cachorros</i>	18
2.1.2	O corpus: <i>Los Cachorros</i>	21
2.2	METODOLOGIA.....	23
2.2.1	Os procedimentos analíticos das vozes enunciativas.....	26
2.2.2	A macroanálise e a microanálise.....	28
2.2.3	Aspectos estruturais da metodologia.....	29
3	REFERENCIAL TEÓRICO	33
3.1	O ORAL E O ESCRITO	34
3.2	O DIÁLOGO DE FICÇÃO E AS MARCAS LINGUÍSTICAS DA ORALIDADE.....	40
3.3	A INTERAÇÃO VERBAL.....	46
3.4	AS FORMAS DE REPRODUÇÃO DO DISCURSO.....	50
3.4.1	O discurso narrativo.....	51
3.4.2	O discurso citado.....	53
3.4.3	O discurso indireto livre.....	54
4	ANÁLISES	59
4.1	ASPECTOS MACROESTRUTURAIS DO CAPÍTULO I.....	59
4.2	ANÁLISE MICROESTRUTURAL.....	60
4.2.1	Segmento I: o ingresso de <i>Cuéllar</i> no colégio champagnat	61
4.2.2	Segmento II: caracterização de <i>cuéllar</i>	68
4.2.3	Segmento III: <i>Cuéllar</i> , o bom aluno	76
4.2.4	Segmento IV: <i>Cuéllar</i> , bom aluno e bom atleta	88
4.3	AS MARCAS INTERACIONAIS	93
4.3.1	Segmento V: a castração de <i>cuéllar</i>	93
4.3.2	Segmento VI: a semana após a castração de <i>cuéllar</i>	97
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
	REFERÊNCIAS	107
	ANEXO A – CAPÍTULO I, DE <i>LOS CACHORROS</i>	111

INTRODUÇÃO

(...) *que outra matéria, que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?*
(Beth Brait)

Mario Vargas Llosa (1936-) é o último escritor latinoamericano ainda vivo da linhagem que nos brindou com nomes como Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, entre outros. Ele ingressou na minha vida acadêmica nos idos de 2013, quando iniciei minha monografia de final de curso (trabalhei com seus artigos de opinião publicados no jornal *El País*). Nesses quase seis anos de pesquisa em torno de sua obra, o mais desafiador e inquietante, certamente, foi a aproximação com seus textos literários, que me levaram por um caminho da pesquisa dos estudos Linguísticos que, apenas agora, com esta dissertação de mestrado concluída, consigo entender um pouco sobre sua genialidade, sobre seu trabalho com a palavra. Vargas Llosa consegue revestir seus seres de papel com uma pele muito delicada, muito bem articulada que me encanta a ponto de velar pela imortalidade de um ser completamente ficcional. Esse é o caso do protagonista de *Los Cachorros*, *Cuéllar*, que mesmo morto ao final da história me faz refletir sobre a forma como a sociedade pode ser silenciosamente cruel com o homem que não se adequa ao que é determinado como normativo.

Enfim, esse prelúdio fez-se necessário porque o tema deste trabalho apresenta um caráter distante de possíveis interpretações relacionadas à genialidade do autor ou mesmo de possíveis interpretações da obra. Em linhas gerais, o tema perseguido no presente texto são as marcas interacionais¹ presentes na obra *Los Cachorros*, de

¹ Esse esclarecimento faz-se necessário porque, ao longo do texto, tratamos de “marcas interacionais”, “marcas da interação oral” e “marcas de oralidade” esses termos não estão sendo entendidos como sinônimos, ao contrário, o que determinamos como “marcas interacionais” são os traços gerais relacionados ao *discurso indireto livre*, ou seja, essa definição circunscreve características da interação. Com relação à expressão “marcas de interação oral” esta trata das especificidades relacionadas à constituição dos diálogos, que estão incrustados no *discurso indireto livre*, em síntese, compreende os elementos interacionais que pertencem à modalidade oral, mas que são empregados no texto escrito. Por fim, o que determinamos como “marcas de oralidade” está relacionado aos traços linguísticos (sintático, semântico, morfológico), pontuais, que são da modalidade oral e estão sendo usados na modalidade escrita. Em linhas gerais, podemos afirmar que esses termos, respectivamente, foram pensados para tratar de questões relacionadas ao plano enunciativo (marcas interacionais), ao plano pragmático (marcas da interação oral) e ao plano sintático, semântico, morfológico (marcas de oralidade). No

Mario Vargas Llosa. Com base em pressupostos da Linguística, consideramos, neste trabalho, o texto literário como um produto dos recursos da língua; por meio da qual se criam mundos narrativos e conseqüentemente são produzidos contextos e enunciadore-falantes (as personagens).

Para melhor elucidar isso, partimos de Brait (2017, p.19) quando afirma que, na construção de uma personagem são articulados conteúdos linguístico-artísticos, que permitem o entendimento de que, embora tal figura exista na páginas da obra, sua representação/constituição remete a uma pessoa, a qual tem seu funcionamento garantido apenas dentro do quadro da ficção e por meio da língua. Nesse sentido, a premissa sobre o texto literário é que essa materialidade pode constituir fonte para análises linguísticas, já que, ao criar a obra literária, o autor pode basear-se em amostras da língua em uso para efetuar a caracterização de suas “pessoas de papel”. Assim, acreditamos ser possível, a partir de uma análise do texto literário definido como *corpus*, averiguar como a língua do cotidiano é aproveitada pelo autor na criação da voz tanto do narrador quanto das demais personagens, pois, ainda que ficcionais, essas vozes podem ser marcadas, no discurso literário, por recursos linguístico-interacionais comuns e próprios da língua do cotidiano.

Nesta dissertação, o objeto de estudo é o *discurso indireto livre* e o *corpus* é o romance *Los Cachorros*, aspecto também analisado pelos Estudos Literários. No entanto, cada área se apropria do conceito de uma forma, direcionando-o para suas necessidades teórico-metodológicas. Ou seja, o trabalho desenvolvido nesta dissertação é, justamente, partir do entendimento sobre o *discurso indireto livre* para assim circunscrever o funcionamento dessa noção e fundamentar as observações sobre o texto literário, com o objetivo de identificar, no emaranhado de vozes que compõem esse tipo de discurso, o que pode ser identificado como traço de interação oral.

Essa característica do discurso é desafiadora porque imbrica em um mesmo parágrafo mais de um ponto de vista de personagens diferentes. Tal especificidade, se for pensada para um contexto de ensino de língua (materna ou estrangeira), revela-se desafiadora uma vez que, muitas vezes, os alunos não conseguem identificar a quem pertence cada voz e, conseqüentemente, acaba se frustrando na leitura e não terminando-a. A justificativa da presente dissertação está relacionada à necessidade

decorrer desta dissertação esclarecemos melhor essas nomenclaturas, as quais, ressaltamos novamente, não são compreendidas como sinônimos.

de se delimitar uma ferramenta analítica que possibilite um acompanhamento didático que medeie a compreensão da narrativa e possibilite o contato com amostras de língua da oralidade que, em alguns contextos, apenas são possíveis por meio do texto literário.

Destacamos que esta dissertação não tem um objetivo de construir um objeto didático-literário. Ao contrário, a proposta centra-se na necessidade de refletir analiticamente – desde a perspectiva de uma professora de língua – sobre a forma como o texto literário pode ser uma ferramenta para o estudo da língua em uso da modalidade oral e conseqüentemente porpor uma metodologia analítica para o *disucros indireto livre*. A opção pela obra *Los Cachorros* (1967) vem ao encontro dessas necessidades de professora, pois observamos nesse romance a presença da organização do discurso em *indireto livre* e também do uso da oralidade no registro escrito, o que permite o desenvolvimento de um trabalho que contribui para o entendimento a respeito da complexidade desse tipo de discurso e para a ampliação de vocabulário de outras variedades de língua.

Apresentadas essas considerações, cabe nos atermos ao *corpus* desta dissertação, como já apontado, se trata da obra *Los Cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa². A narrativa é sobre a vida da personagem *Cuéllar*, antes e depois de sua castração (devido à mordida de um cachorro, o *Judas*). O ponto central da história são os problemas em decorrência de castração da personagem e também pela maneira como a personagem reage a essa condição no contexto a que pertence: a burguesia do bairro de Miraflores, da cidade de Lima, capital do Peru, em meados do século XX, aproximadamente entre as décadas de 1950 e 1960. Nessa sociedade, espera-se, dos jovens, a concretização do plano de “estudar - trabalhar - casar - comprar casa - ter filhos”. Toda essa atmosfera em torno do problema da castração culmina com a morte prematura e trágica da personagem.

Na narrativa criada por Vargas Llosa, chamam a atenção as maneiras pelas quais o narrador caracteriza suas personagens, já que estas, em geral, não são descritas, mas apresentadas ao leitor por meio “da forma como elas ‘falam’”. É por meio dessas falas e das representações dos diálogos entre personagens que se conhece o contexto das ações, assim como a caracterização das personagens, do espaço e do tempo em que se passa a história. Em síntese, a partir desse recurso,

² O capítulo I da obra está integralmente no ANEXO A desta dissertação.

apresenta-se a matéria narrada ao mesmo tempo em que se descrevem o espaço, o tempo e as personagens.

Desse modo, as perguntas que guiam esta pesquisa são as seguintes: como são empregados, nesse *corpus*, recursos linguísticos de natureza oral³ numa obra escrita? Que características tais usos conferem à obra em análise? O que tais usos linguísticos trazem à obra em análise?

De forma geral, nosso objetivo, nesta dissertação, é analisar as marcas linguísticas que remetem à interação oral em *Los Cachorros*. Mais especificamente, o que se pretende é: (a) caracterizar as vozes enunciativas presentes no *discurso indireto livre*; (b) identificar as marcas de oralidade, localizadas na materialidade linguística, entendendo como tais marcas se articulam ao *discurso indireto livre*; e (c) avaliar possíveis efeitos de sentido trazidos por essas marcas ao discurso literário.

Nossas hipóteses podem ser explicadas por duas ideias centrais. A primeira é de que a disposição dos discursos citados valida a criação de vozes dos enunciadores, seja pela disposição das vozes em enunciados diferentes, pela utilização de um léxico e de uma sintaxe oral ou pela dinâmica dos diálogos que tal disposição sugere. A segunda ideia refere-se ao fato de que as marcas de oralidade conferem maior agilidade ao texto e, em certa medida, podem atribuir à narrativa um efeito de veracidade a respeito da história, por ser contada por meio de um arranjo linguístico-discursivo que sugere uma espécie de “ilusão do oral”.

Metodologicamente, esta pesquisa se caracteriza como qualitativa, para tanto utiliza-se partes do primeiro capítulo para ilustrar elementos que se repetem ao longo da narrativa. Além disso, tentamos organizar a análise linguística a partir dos seguintes critérios: caracterização das diferentes vozes enunciativas presentes no *discurso indireto livre* por meio de recursos visuais e quadros; contextualização dos *trechos* escolhidos com base nas noções de macroanálise e microanálise propostas por Preti (2007); e análise linguística das vozes por meio do léxico, da sintaxe orais, entre outros elementos.

Com relação ao plano teórico utilizado para a construção deste estudo propomos, inicialmente, uma discussão a respeito da relação entre o oral e o escrito, baseados principalmente em Marcuschi (2010), Urbano (2000), Briz (2011) e Koch e

³ Entende-se por natureza oral aquelas características da linguagem que remetem ao uso da língua na modalidade oral, mas que estão sendo representadas na modalidade escrita como forma de simular a fala.

Oesterreicher (2007). Após, buscamos discutir pontos específicos da oralidade, a partir de considerações teóricas de Briz (2011) e Vígara Tauste (1980). Por fim, a partir de Bakhtin [Volochínov] (2014), tratamos da questão da *interação verbal*, do *discurso indireto livre*, do *discurso narrativo* e do *discurso citado*, além das noções de língua e linguagem que depreendem da ideia sobre *interação verbal* do mesmo autor.

Finalmente, destacamos que as análises serão realizadas no Capítulo I, de *Los Cachorros*. Essa opção ocorreu, por uma parte, porque observamos no decorrer da narrativa o mesmo tipo de estruturação do *discurso indireto livre*, o que varia nos demais capítulos é a caracterização das personagens, que passam a crescer a medida em que a história avança e os problemas referentes à castração começam a ficar mais evidentes para *Cuéllar*. E, por outra, porque entendemos que seria mais fácil para o leitor entender nossas considerações e observações a respeito das vozes e das nuances do discurso se as nossas análises partissem do início do problema.

Ainda em tempo, pontuamos que para tratar de aspectos da narrativa, como o gênero romance, a história e outras questões que estão no limite entre a Literatura e a Linguística, optamos por inserir uma seção na metodologia sobre o *corpus*. Entendemos que algumas dessas questões são nossas justificativas sobre o porquê *Los Cachorros* ser um frutífero material para refletir sobre a linguagem.

Dessa forma, no segundo capítulo, Metodologia, primeiramente, nos debruçamos sobre a obra de uma forma que parte de um olhar linguístico, mas que, em certos momentos, cruza a fronteira e trata-a com o olhar de um estudioso dos estudos literários. Em segundo lugar, descrevemos os procedimentos metodológicos que serão empregados. No capítulo três, apresentamos o referencial teórico referência para este trabalho. No capítulo quatro, são realizadas as análises; no capítulo cinco, tecemos nossas considerações finais e no ANEXO A inserimos o Capítulo I, de *Los Cachorros*, sobre o qual recaíram nossas análises.

2 METODOLOGIA

Nos estudos linguísticos existem diversas formas de abordar o objeto de estudo. Essa premissa é importante porque a adoção de uma perspectiva implica a forma de apresentação da pesquisa. Isso revela que é o próprio objeto que determina os seus caminhos. Essa consideração se faz necessária pois, na presente dissertação optou-se por inverter a ordem dos capítulos metodologia e referencial teórico de um texto desse gênero acadêmico. Tal escolha ocorreu por acreditarmos que isso, localiza melhor o leitor a respeito do trabalho que será realizado e também enfatiza a importância da metodologia para esta dissertação.

Destaca-se que a natureza literária do nosso material de pesquisa também contribuiu para essa proposta, uma vez que algumas particularidades, a respeito da obra, necessitariam ser apresentadas antes de qualquer consideração teórica. No entanto, essas não poderiam ser localizadas no referencial teórico, já que se tratam de questões a respeito da obra literária, a saber, noções de gênero literário, da crítica literária e a síntese da narrativa.

Dessa forma, neste capítulo apresentaremos, primeiramente, o *corpus* e, após, delimitaremos como será o tratado objeto. Apenas no capítulo subsequente serão apresentadas as bases teóricas deste trabalho.

2.1 CORPUS

Como já enfatizado anteriormente, a inserção desta seção se fez necessária porque o *corpus* de pesquisa da presente dissertação é uma obra literária e, portanto, era importante tratar algumas questões relacionadas ao gênero literário e a crítica literária. Essas, em alguns momentos, ficaram à deriva, pois, realmente, não havia um espaço específico para sua apresentação, mas também não era possível omiti-las, por serem constituintes do que se pode entender como o plano contextual da obra. Não apresentá-las iria de encontro às teorias que norteariam esta pesquisa, as quais refletem sobre a comunicação em um determinado contexto sócio-histórico. Dadas essas problemáticas, entendemos que uma seção no capítulo da metodologia localizaria aspectos teórico-críticos da composição e possibilitaria uma síntese da história em si.

2.1.1 O gênero literário e as especificidades de *Los Cachorros*

O ponto de partida para esta discussão sobre gênero literário tem como referência Bakhtin (2014), especificamente suas considerações a respeito do gênero literário romance. Para o autor russo, o romance

é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. Cada elemento isolado da linguagem do romance é definido diretamente por aquela unidade estilística subordinada na qual ele se integra diretamente: o discurso estilisticamente individualizado da personagem, por uma narração familiar do narrador, por uma carta, etc. É esta unidade que determina o aspecto estilístico e linguístico do elemento dado (léxico, semântico, sintático). Ao mesmo tempo, este elemento participa juntamente com a sua unidade estilística mais próxima do estilo do todo, carrega o acento desse todo, toma parte na estrutura e na revelação do sentido único desse todo (BAKHTIN, 2014, p. 74).

De acordo com essa afirmação, no romance há diversas formas de enunciação, as quais fazem parte da caracterização das situações comunicativas em que a personagem se insere. Consequentemente, o tipo de linguagem que ela usa nesses contextos evidencia informações a respeito de seus traços constituintes, o que permite a tornar verossímil. São essas características que inserem a narrativa em determinado estilo de época e que constituem sua unidade interna de funcionamento – as ações e a linguagem das personagens são elementos que estabelecem a verossimilhança da obra – e é importante enfatizar que esses traços não podem ser observados apenas de forma isolada, uma vez que esse emaranhado de diferentes vozes organizadas no discurso confere uma unidade estilística para o romance.

Dessa maneira, o romance é

uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos, e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco (BAKHTIN, 2014, p. 74).

Em outras palavras, no romance, a diversidade linguística presente é um dos elementos que auxilia a caracterizar o conteúdo narrado, pois, em cada enunciação, são impressos certos traços que contribuem para o estabelecimento daquilo que se conta.

O que se discutiu até o momento diz respeito especificamente ao tipo de artifício da linguagem utilizado na construção de um romance. Porém, o texto que pretendemos trabalhar nesta dissertação se inscreve no que, em língua portuguesa, é definido como *novela*, termo que, em língua espanhola, idioma original de *Los Cachorros*, traduz o que em português denominamos *romance*.

Diante disso, também é pertinente apresentarmos a diferença entre conto e romance, a qual, em linhas gerais, está relacionada ao tempo em que ocorrem as ações – o romance compreende um período extenso de tempo, que, no caso da obra analisada, vai da infância de *Cuéllar* até sua vida adulta. Tendo em vista essas considerações, o que se observa é que a definição de romance/novela é um problema de tradução (e também conceitual em língua portuguesa) relacionado ao gênero. Embora não ignoremos tal discussão, conceituações como essa são pertinentes, sobretudo, ao campo dos Estudos Literários. Neste trabalho, optamos, portanto, por considerar o texto *Los Cachorros* como romance. Essa escolha se deve ao fato de considerarmos a língua original da obra, motivo pelo qual, conceitualmente, adotaremos a perspectiva teórica que a determina como romance.

Invariavelmente, seja em língua espanhola ou em qualquer outro idioma, a literatura apresenta-se como uma realidade diversa, de difícil conceituação. Apesar disso, a perspectiva consensual entende o romance como portador de um núcleo, do qual emergem outros, que se confundem entre si. O núcleo central da história é formado por elementos subjacentes que pertencem a campos diversos – em outros termos, a trama central de um texto literário é construída por histórias secundárias, as quais interferem indiretamente no desfecho da história principal –, e a presença desse núcleo não é o elemento balizador para o reconhecimento de um texto como literário ou não, nem como pertencente a esse ou àquele gênero.

No que concerne à obra analisada neste estudo, segundo a crítica especializada (ORTEGA, 1971 e 1968; OVIEDO, 1970; ESTEBAN e APARÍCIO, 2015), *Los Cachorros* é considerado um romance, por trabalhar exaustivamente os mínimos detalhes da história central. Além disso, a obra é constituída por uma “audácia” discursiva, configurada pelas estratégias linguísticas usadas na caracterização de um grupo de personagens, que vai desde a infância até um pouco depois do início da vida adulta dos enunciadores, sem desconsiderar as variações específicas (de comportamento e de linguagem) de cada um desses períodos. Assim,

com a técnica de narrativa exímia, constitui-se uma visão crítica à sociedade de Lima, capital peruana.

A esse respeito, Esteban e Aparicio (2015) explicitam que o domínio do gênero e da técnica pode ser exemplificado na construção do espaço da obra, o qual

tende a ser reduzido e opressivo, um microcosmos que faz referência a um mundo superior e o delimita em sínteses, e que descreve um universo desordenado ou carente de equilíbrio de harmonia. Esse espaço, além disso, deixa de ter o sentido sacralizado [...] e se converte em um âmbito de demistificações contínuas, no qual a frustração não substitui à exitosa – ou, pelo menos, grave e salvadora – busca da identidade dos romances mundonovistas (STEBAN; APARICIO, 2015, p. 13, tradução nossa).⁴

Ou seja, por meio da construção narrativa, Vargas Llosa arquiteta uma dinâmica interna na obra que constitui um microcosmos desarmônico, em função da catástrofe inicial (a saber, o episódio da castração), a qual se converte em matéria para a constante busca de identidade da personagem protagonista.

Dessa forma, o tratamento da narrativa empregado em *Los Cachorros* engendra efeitos que estão relacionados ao tipo de linguagem utilizado, com o objetivo de provocar o efeito de real, isto é, de representação de uma época – o que vai ao encontro dos estudiosos que percebem a romance como uma crítica à sociedade de Lima. Tais recursos não são apenas meras transcrições da língua falada em determinado período por determinado estrato social; mas, também, a tentativa de converter a modalidade oral do cotidiano em produção estética, em texto literário, que é pertencente à modalidade escrita.

Após essa breve contextualização acerca da teoria e da crítica de *Los Cachorros*, apresentamos, a seguir, a história de *Pichula Cuéllar*. Com tal síntese, pretendemos localizar os principais acontecimentos da narrativa, bem como apresentar as personagens, trazendo uma visão panorâmica da obra e de como o protagonista reage diante de sua castração. Conforme mencionamos, *Los Cachorros*, por ser um romance, é composto de algumas histórias secundárias. No entanto, o que se pretende apresentar, em seguida, é apenas um prospecto da trama central da narrativa.

⁴ “tiende a ser reducido y opresivo, un microcosmos que hace referencia a un mundo superior y lo acota em sínteses, y que describe un universo desordenado o carente de equilibrio o armonía. Ese espacio, además, deja de tener el sentido sacralizado [...] y se convierte en un ámbito de desmitificaciones contínuas, donde la frustración no sustituye a la exitosa – o, al menos, grave y salvadora – búsqueda de la identidad de las novelas mundonovistas (STEBAN; APARICIO, 2015, p. 13).”

2.1.2 O corpus: *Los Cachorros*

Los Cachorros é uma novela de Mario Vargas Llosa, que foi publicada pela primeira vez em 1967. A temática dessa obra, segundo o crítico Juan Miguel Oviedo (1970), insere-se no quadro de memórias limenas do autor, que mistura realidade e ficção. Julio Ortega, por sua vez, afirma que o livro comporta lugares comuns como “os esportes da infância, os domingos e o cinema, a aprendizagem da dança, as primeiras festas como os primeiros cigarros ou paixões ou bebedeiras, etc., todas essas condutas típicas da adolescência” (ORTEGA, 1968, p. 65, tradução nossa)⁵. Com base nesses elementos, podemos afirmar que o tema central da narrativa aborda o processo de transição – da idade infância para a vida adulta – de um grupo de jovens originários da burguesia do distrito de Miraflores, localizado na cidade Lima, Peru.

Los Cachorros está dividida em seis capítulos, cada um deles tratando de um período do tema central da obra. Poderíamos, assim, vincular cada capítulo a uma temática:

- Capítulo I – a chegada de *Cuéllar* a Miraflores, sua inserção no grupo e sua castração.
- Capítulo II – o surgimento do apelido *Pichula* e a mudança de comportamento do protagonista.
- Capítulo III – os primeiros conflitos de *Cuéllar*.
- Capítulo IV – o conflito central de *Cuéllar*, relacionado à sexualidade.
- Capítulo V – os efeitos dos conflitos do protagonista e o machismo.
- Capítulo VI – os comportamentos infantis, o isolamento do grupo e a morte trágica de *Cuéllar*.

Constituindo o tema central da trama, esses fatos ocorrem em um período que compreende aproximadamente vinte e cinco anos da vida de *Cuéllar*. A história começa com o ingresso de *Cuéllar* no Colégio Champagnat. Nessa parte da narrativa, *Cuéllar* destaca-se por sua dedicação aos estudos e, posteriormente, por sua habilidade nos esportes. Assim, no início, ressalta-se que *Cuéllar* é um dos menores do grupo e, depois, quando se torna mais hábil nos esportes, enfatiza-se sua mudança

⁵ “los deportes de la niñez, los domingos y el cine, el aprendizaje del baile, las primeras fiestas como los primeros cigarrillos o enamoradas o borracheras, etc., todo ese conductismo típico de la adolescencia” (ORTEGA, 1968, p. 65).

corporal. Essas características inserem a personagem em um círculo de amigos, formado também por *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto*.

Com o passar dos dias, a relação entre os garotos torna-se mais próxima, e, no segundo ano em que frequenta o colégio, *Cuéllar* começa a integrar a equipe de futebol da turma, junto a seu grupo de amigos. Um dia, depois do treino para um campeonato interno da escola, *Cuéllar* é atacado por *Judas*, o cachorro da escola. Com esse ataque, *Cuéllar* tem seu pênis decepado.

A partir desse episódio, todo o prospecto de bom aluno da personagem protagonista muda. Também se alteram as atitudes de seus pais, que passam a mimá-lo, e de seus professores, que passam a fazer vistas grossas para o comportamento do menino e continuam considerando-o um bom aluno. Nesse período de mudanças na vida de *Cuéllar*, surge o apelido *Pichulita*, que, inicialmente, é empregado por colegas de classe e, depois, passa a ser usado também por seus amigos próximos. No início, quando os colegas começam a usar o apelido, a personagem enfurece-se, chora e reage violentamente, mas, com o passar do tempo, acaba aceitando o apelido e autodeterminando-se como *Pichula Cuéllar*.

Findos seus problemas de nomeação, *Cuéllar* principia, então, a ter novos conflitos relacionados ao início da adolescência, os quais se acentuam quando todos os seus amigos passam a ter namorada. Ele, apaixonado por *Teresita*, sente-se impossibilitado de se declarar em função da timidez e da castração – esta característica da personagem instaurada após o acidente é apenas sugerida na narrativa, de forma que não se sabe ao certo o que aconteceu com ele. Como forma de lidar com esses conflitos, que, com o passar do tempo, intensificam-se, *Cuéllar* passa a beber e a correr de carro e, conseqüentemente, sofre alguns acidentes. Nesse período de inconformidade, o humor passa a ser um recurso adotado por ele, aliado à constituição inicial de comportamentos machistas.

A castração e todos os conflitos daí resultantes se acentuam à medida que o protagonista cresce, podendo ser entendidos como certa infantilidade diante da vida adulta. É nessa fase que *Cuéllar* passa a se isolar do grupo de amigos, que segue a organização da sociedade burguesa da época, a qual previa a necessidade de concluir os estudos da faculdade, arrumar um emprego, casar-se e ter filhos. O desfecho da história de *Cuéllar* é sua morte trágica em um acidente de carro.

Com base nessa breve síntese da obra *Los Cachorros*, podemos afirmar que a narrativa trata da transição da infância-adolescência para a vida adulta. Os conflitos,

naturais desse período, acentuam-se em função de se tratar de um homem castrado. Em certa medida, toda essa problemática toma dimensões extremas (com relação ao álcool, aos acidentes de carro e ao isolamento) em função de o sujeito se inserir na classe burguesa, devendo, portanto, cumprir um ciclo social, e de ter vivenciado o episódio da castração, o que lhe tira a oportunidade de manter sua individualidade, obrigando-o a se submeter às condutas do meio e a negar sua condição de castrado.

2.2 METODOLOGIA

Primeiramente, é pertinente pontuar que esta pesquisa tem caráter qualitativo. Nesse tipo de pesquisa, não se objetiva uma generalização dos resultados. Ao contrário, com a análise dos dados, busca-se “compreender um fenômeno em seu sentido mais intenso” (APPOLINÁRIO, 2006, p. 160). Assim, na análise qualitativa, as considerações começam a ser feitas desde o primeiro contato com o objeto de pesquisa, que determina as categorias de análise a serem utilizadas para a compreensão do problema investigado. Dessa forma, é possível afirmar que a metodologia qualitativa, em linhas gerais, integra um processo de pesquisa baseado na sistematização de uma compreensão ancorada na observação do objeto, uma vez que é justamente essa observação que conduz a pesquisa.

Com base nessas questões, cabe esclarecer que as marcas interacionais em *Los Cachorros* estão organizadas em *discurso indireto livre*, o qual consiste em uma formulação empregada no discurso ficcional que se vale do trabalho de justapor enunciações. Segundo Bakhtin (2014, p. 201), o *discurso indireto livre* é constituído a partir da assimilação na língua do discurso de outrem, considerando as especificidades enunciativas de cada uma dessas vozes assimiladas. Por isso, nesse tipo de estruturação do discurso, há a conservação das características languageiras e dêiticas da palavra alheia e essa fórmula garante que tal reprodução conserve a aparência de seu verdadeiro enunciador.

Esse arranjo narrativo discursivo pode também ser entendido como um “discurso diluído” (LEITE, 2005), porque os diferentes pontos de vista utilizados para contar a história estão justapostos em um mesmo parágrafo ou período. O que singulariza tais perspectivas é que nessas enunciações se conserva a uniformidade de referência aos seus enunciadores específicos por meio, por exemplo, da marca de pessoa no verbo e do uso do dêitico. Dessa forma, o emaranhado de enunciações,

que reúne diversos enunciadores, dentro do texto de ficção, representa a constituição das personagens⁶, as quais correspondem a diferentes vozes enunciativas.

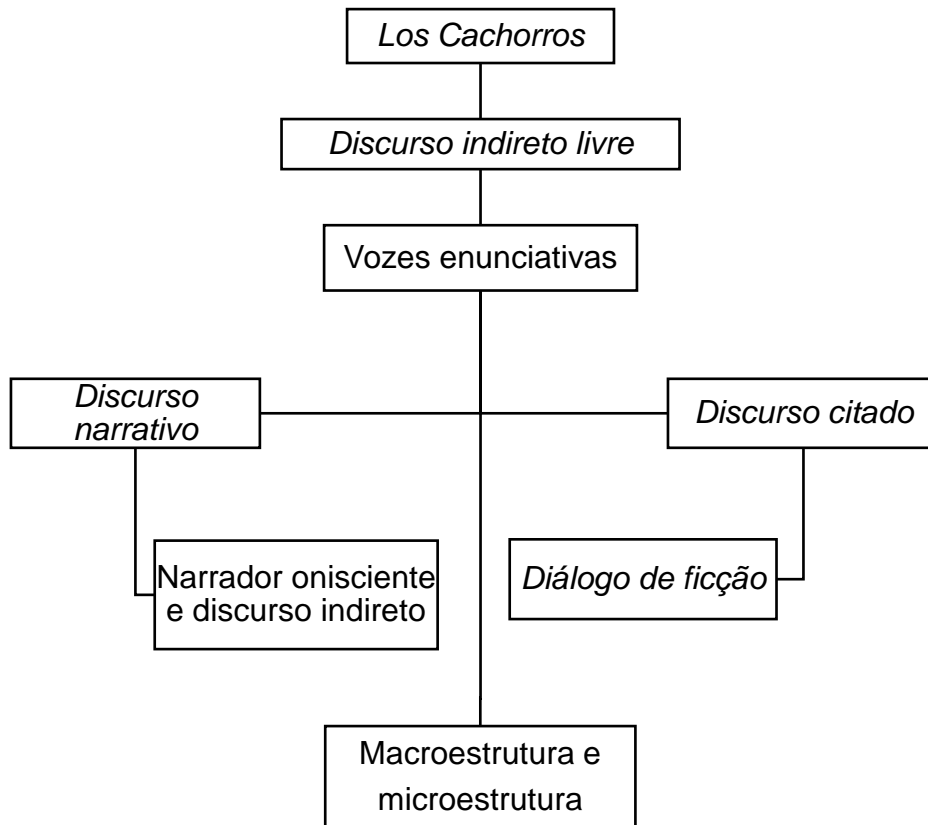
Com base nessas especificidades do *discurso indireto livre*, foram identificados três principais *tipos* de enunciadores no texto analisado (narrador onisciente – em terceira pessoa do singular –, narrador personagem – em primeira pessoa do singular – e discurso citado – voz das personagens em *discurso direto*). Destacamos que a nomenclatura *tipo* de enunciador foi determinada a partir do entendimento de que há um traço linguístico que permite a identificação das diferentes perspectivas arranjadas no *discurso indireto livre*. Em outras palavras, acreditamos que é necessário identificar e separar – a partir de um traço linguístico – o “emaranhado de vozes” do *discurso indireto livre*, para que, assim, seja possível estabelecer um critério metodológico, que subsidiará a análise das marcas interacionais.

Em síntese, com base na percepção de que o *discurso indireto livre* é composto por diferentes marcas de enunciação, determinamos que estas serão norteadoras da identificação do *tipo* de enunciador e, conseqüentemente, da perspectiva enunciativa que está sendo construída. Essa primeira demarcação é a porta de entrada para o que pretendemos analisar, porque, para que seja dado o tratamento adequado às marcas de interação oral, é necessário organizar em diferentes planos o que está confluído no *discurso indireto livre*.

Com o objetivo de ilustrar como esses *tipos* de enunciadores se ordenam dentro do *discurso indireto livre*, apresentamos, a seguir, a Figura 1. Nessa ilustração, por meio de um diagrama, são expressas as relações entre os distintos *tipos* de enunciadores, sua relação com o *discurso indireto livre* e, por fim, o tratamento que cada uma das vozes enunciativas receberá – isso será matéria da seção subsequente. Destaca-se que a proposta do diagrama tem o objetivo de caracterizar visualmente a composição do *discurso indireto livre* é para enfatizar as diferentes nuances enunciativas que são marcadas nesse tipo de organização do discurso narrativo.

Figura 1 – Organização dos *tipos* de vozes enunciativas

⁶ A personagem de ficção, segundo Cândido (1976, p. 52), é mobilizada por um enredo, constituído por uma linha do destino, que está localizada em um período de tempo e em um ambiente. Na construção desse ser de ficção são apresentados dados biográficos, os quais variam de acordo com a necessidade de o autor contar sua história. Tais dados podem ser entendidos como *perfis* de enunciadores, porque, no seu processo de apreensão, o leitor mapeia informações que caracterizam as vozes que enunciam. Neste estudo, essas vozes são consideradas como parte da *macroestrutura* do texto, em função de abarcarem aspectos como idade, sexo e escolaridades.



A partir desse diagrama, optamos por ordenar as explicações sobre os procedimentos analíticos empregados neste estudo nas três próximas subseções. Na primeira subseção, discorreremos acerca do tratamento que será empregado nas vozes enunciativas⁷, mais especificamente, relacionado à forma como essas vozes se marcam no *discurso indireto livre* e o tipo de enunciador a que se referem. Na segunda, apresentamos as especificidades, baseada no modelo de Preti (2004), de macroestrutura e de microestrutura que serão abordadas na vozes enunciativas. Por fim, na terceira subseção, discutimos elementos pontuais a respeito da organização das análises, como, por exemplo, a definição de como será recortado o texto e a justificativa para tal opção, a forma de apresentação do texto analisado, as etapas da análise da microestrutura dos elementos investigados e os códigos utilizados para a ilustração do *corpus* – com o objetivo de ilustrar sua complexidade e marcar as fronteiras das vozes enunciativas.

⁷ Entendemos por vozes enunciativas cada uma das marcações de pessoa presentes no texto, isto é, essas vozes são o artifício que engendra o *discurso indireto livre*, uma vez que em um mesmo enunciado não são delimitadas as fronteiras entre a perspectiva do narrador onisciente (que se marca em terceira pessoa do singular), a do narrador personagem-testemunho (que se marca em primeira pessoa do plural) e da reprodução, em discurso direto, do dizer das personagens.

2.2.1 Os procedimentos analíticos das vozes enunciativas

O primeiro tipo de narrador identificado foi o de terceira pessoa do singular, correspondente ao plano enunciativo do *discurso narrativo*. Esse discurso é marcado pelo uso da *não-pessoa* e, em geral, apresenta caracterizações de espaço e tempo e, especialmente, introduz o discurso indireto.

No *discurso narrativo*, também foi identificado outro tipo de perspectiva, a qual pode ser entendida como produtora do efeito de presentificação dos fatos narrados. Nessa perspectiva, o narrador é personagem, aparecendo em primeira pessoa do plural, e vale-se de sua voz para se colocar como participante das ações. Destacamos que tal perspectiva funciona para justificar (validar) a voz do narrador em terceira pessoa do singular como um conhecedor e participante da história de fato.

Essa marcação enunciativa, que integra o *discurso narrativo*, pode ser comparada, especificamente no que concerne ao tipo de informação apresentada, ao *discurso citado*, porque ambas as perspectivas enunciativas buscam manter o interlocutor atento ao que está sendo exposto e também imprimir à história a ideia de veracidade dos fatos. Ressaltamos, assim, que o uso da terceira pessoa do plural também pode ser identificado no *discurso citado* – em algumas passagens se configura uma ambiguidade com relação aos participantes da ação, uma vez que há a indicação de que o narrador também participou do fato. Em outras palavras, essa imprecisão ocorre pelo uso das formas *nuestro* e *nosotros* na reprodução das falas das personagens, não sendo possível identificar se tais falas incluem o narrador ou se consistem apenas na formalização do *discurso citado*.

Dessa forma, no *discurso narrativo*, está marcado linguisticamente o narrador onisciente, ou seja, aquele capaz de subsidiar uma caracterização para a voz do narrador-personagem, em terceira pessoa do plural, uma vez que tanto narrador onisciente quanto narrador-personagem articulam o efeito de veracidade da história. Em função disso, não configura interesse da presente dissertação analisar as marcas de interação oral da terceira pessoa do plural⁸. Ademais, concluímos que essa voz dentro da narrativa constitui breves *segmentos* em que há localização temporal e

⁸ Para fins ilustrativos, no diagrama proposto para as análises, que pretende ilustrar as mudanças de perspectivas no *discurso indireto livre*, a perspectiva da terceira pessoa no plural será destacada separadamente, justamente para localizar o que não será matéria de análise e para evidenciar sua função para a progressão da história narrada.

espacial e algumas caracterizações das personagens, de modo que o efeito de sentido que ela engendra também pode ser identificado pelo narrador onisciente.

O segundo tipo de voz identificada no *discurso indireto livre* é o *discurso citado*, mais especificamente o *diálogo de ficção*. Destacamos que essa forma é um traço da linguagem oral recriado como artifício da linguagem literária que remete à configuração da interação face a face. É possível identificar esse tipo de recurso a partir da variação no registro da linguagem, no uso do esquema pergunta e resposta, nas interjeições, nas onomatopeias, nos vocativos e na sintaxe justaposta. Tais recursos são utilizados para evidenciar na escrita elementos recorrentes na modalidade oral.

Com base nessas considerações, propomos a análise das marcas de interação oral das vozes enunciativas do *discurso narrativo* e do *discurso citado*, mais especificamente, da construção da voz enunciativa da perspectiva do narrador onisciente, dos aspectos linguísticos utilizados para a construção do *discurso citado* e das marcas de oralidade do *diálogo de ficção*. Nesses diferentes planos do *discurso indireto livre*, pretendemos observar as marcas de interação oral e suas implicações quando empregadas em tal arranjo discursivo, aspectos esses que serão caracterizados no primeiro capítulo da obra *Los Cachorros*.

Destacamos que, dentre as marcas linguísticas do registro oral identificadas nos dois tipos de vozes, estão os seguintes elementos:

- léxico (composto de gírias, diminutivos, onomatopeias, palavras de origem indígena e estrangeirismos);
- sintaxe oral (formada pelo conector argumentativo pragmático⁹ y e pelo uso de elipses de termos);
- ritmo (articulado pela pontuação, que é utilizada para justapor vozes, elementos paralinguísticos, que constituem sentidos a respeito dessas enunciações corporais, elementos de ênfase e simulações fonéticas – nos enunciados são reproduzidos alargamentos fônicos por meio da repetição de letras das palavras).

⁹ Segundo Briz, o conector pragmático assinala o encadeamento dos atos de fala, além de constituir o progresso do texto como estrutura coerente, não apenas sintática e semântica, mas também pragmática: “o sea, coherência e coesão desde o ponto de vista do texto-producto e além disso como estratégia” (*tradução nossa*) (“es decir, coherencia y cohesión desde el punto de vista del texto-producto y además como estrategia” (BRIZ, 2011, p. 170)).

Dadas essas considerações a respeito do *discurso indireto livre* e de como se pretende abordá-lo, destaca-se que tais elementos são uma breve sistematização de como serão analisadas as particularidades das vozes enunciativas. Na seção a seguir, serem apresentadas considerações sobre como a proposta de Preti (2004), relacionada à macro e micro análises, será balizadora para a ordenação de nossa proposta analítica.

2.2.2 A macroanálise e a microanálise

Primeiramente, é pertinente pontuar que a análise linguística de um texto ficcional não é uma tarefa simples, justamente porque mobiliza informações socioculturais, que são “hábitos que fazem parte do uso linguístico de uma comunidade” (PRETI, 2004, p. 138). No entanto, quando se propõe um trabalho sobre as particularidades linguísticas de um discurso ficcional também ocorre a identificação de particularidades socioculturais de um universo que é estritamente construído pela palavra.

Tendo em vista essas constatações, optamos por tratar os fatos linguísticos que caracterizam a interação oral em *Los Cachorros* a partir do modelo metodológico proposto por Dino Preti (2004): a análise do texto literário considerando o macro e o micro deste. Essa escolha visou definir os contextos e os usos específicos das enunciações a serem analisadas. Além disso, tal organização permite um melhor arranjo da metodologia, uma vez que o objetivo deste estudo consiste não apenas em identificar particularidades dos contextos das interações verbais que constituem uma realidade linguística, mas também em observar como o escritor trabalha a língua para a construção das suas pessoas de papel.

Em linhas gerais, tal proposta metodológica prevê que, enquanto na macroanálise são descritas informações do contexto da enunciação interna da obra, na microanálise são descritas, analisadas e interpretadas as marcas de oralidade que foram identificados na estrutura do *discurso indireto livre*. Com relação ao plano macroestrutural, Preti (2004) afirma que, na macroanálise da conversação literária, faz-se imprescindível apresentar o contexto, descrever o perfil das personagens e caracterizar o papel social destas. Tal caracterização se centra em variáveis sociais, como, por exemplo, faixa etária, gênero, escolaridade e origem geográfica, e em

variáveis relacionadas à situação comunicativa, que, no caso em estudo, consiste no grau de intimidade entre os falantes.

Já o plano microestrutural se centra em observar os aspectos linguísticos propriamente ditos, relacionados, por exemplo, ao uso de uma sintaxe e de um léxico orais e de uma escrita que se baseia em referentes da língua oral. Esse plano contempla a maior parte da análise, porque abarca traços que subsidiam o entendimento sobre o funcionamento das marcas do registro do texto oral em um texto escrito. Assim, acreditamos que a junção da macro e da microestrutura possibilita identificar as especificidades das marcas da oralidade e do funcionamento dessas no contexto da obra.

2.2.3 Aspectos estruturais da metodologia

Após a apresentação das características relacionadas ao tratamento dado às marcas interacionais de *Los Cachorros*, é preciso fazer alguns esclarecimentos a respeito da língua da narrativa, do tratamento que será conferido aos recortes (parágrafo, *segmento* e *trecho*), da organização das análises e da apresentação dos recortes analisados. Tais considerações são necessárias para orientar alguns procedimentos da análise, que estão mais relacionados à apresentação do texto investigado.

Com relação ao primeiro ponto, isto é, a língua original de *Los Cachorros*, destacamos que a obra foi originalmente publicada em língua espanhola, variante peruana, em meados da década de 1960. Esse fato é respeitado para as considerações analíticas, as quais serão realizadas em tal idioma devido à necessidade de levar em conta determinações sócio-pragmáticas que apenas podem ser apreendidas na língua original. Acreditamos, assim, que a análise da tradução poderia implicar perdas idiomáticas. Porém, como se trata de uma dissertação de mestrado em língua portuguesa, optamos por apresentar, no corpo do texto, o excerto analisado em língua espanhola e, em nota de rodapé, a tradução em língua portuguesa¹⁰ – para isso, adotamos a versão publicada em 2010 pela editora Alfraguara.

¹⁰ VARGAS LLOSA, MARIO. *Os chefes, os filhotes*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Também é pertinente sinalizar que, neste estudo, entendemos *segmento* como uma unidade que pode corresponder a um parágrafo ou não, mas que compreende o recorte de um fragmento textual em que há a presença de mais de uma voz enunciativa (e, conseqüentemente, uma unidade de enunciação, com certa independência temática, que possibilita o recorte do contínuo textual para que seja possível aplicar os procedimentos metodológicos). Essa opção ocorreu em função de termos observado, empiricamente, que a narrativa é composta por parágrafos longos, nos quais há a confluência das marcas interacionais dos três tipos de enunciadores que serão matéria das considerações analíticas. A outra noção que merece ser esclarecida é a de *trecho*, que compreende cada uma das vozes enunciativas que integram os segmentos. Dessa forma, podemos afirmar que um *segmento* é composto de diversos *trechos*, os quais serão seccionados, na análise proposta, de acordo com a perspectiva da voz a que se referem.

Destaca-se que o parágrafo está sendo entendido, a partir de Figueiredo (1999), como a representação de blocos de ideias que avançam constituindo um sentido lógico sobre algum tema. Sua estrutura interna é basicamente “um grupo de períodos relacionados uns com os outros e governados por uma ideia central, formando uma sequência unida, coerente e consistente de ideias associadas entre si” (FIGUEIREDO, 1999, p.13-14). Ou seja, as informações presentes no parágrafo estão organizadas em torno de um tema central e constituem uma unidade de ideias coesa. Essa definição faz-se necessária porque a forma como o texto será analisado centra-se na noção de parágrafo para a *posteriori* ser realizada a segmentação do texto em detrimento das marcas das vozes enunciativas do texto.

Cabe pontuar também que a opção por nomear os recortes analisados como *segmento* e *trecho* não foi totalmente arbitrária; ao contrário, essa proposta partiu das leituras realizadas para esta dissertação e da problemática em torno da noção de parágrafo, uma vez que em tal não há uma reflexão sobre o eixo enunciativo nesse intervalo de ideias que está contido entre o recuo inicial da linha, no qual a palavra inicia por letra maiúscula até o ponto final que encerra o bloco de ideias. Por isso, optamos por considerar, dentro da ideia de *segmento* e *trecho*, a proposta de que, em ambos, há uma língua considerada em uma situação concreta e de que os participantes estão em interação verbal¹¹, inscritos num espaço e tempo, o que

¹¹ Em linhas gerais, entende-se *interação verbal*, a troca de informações, localizadas em uma situação concreta de comunicação.

permite a mobilização de outras questões relacionadas ao aspecto sócio-pragmático da comunicação.

Cabe explicitar, ainda, a ordem de apresentação da análise das marcas interacionais. Primeiramente, serão apresentados aspectos gerais da macroestrutura referentes às características ao Capítulo I. Após, será apresentado o *segmento* o qual abrirá uma seção de análise (ao total são quatro) que se centrará em explorar aspectos da microestrutura, os quais serão indicados em tópicos e seguirão esta ordem:

- identificação das vozes enunciativas;
- justificativa do recorte do *segmento*;
- síntese temática do *segmento*;
- características enunciativas do *discurso narrativo*;
- características do *diálogo da ficção* (ou *discurso citado*);
- características da sintaxe;
- léxico;
- marcas entonacionais (realizadas pelos signos de pontuação);
- fonética;
- elementos paralinguísticos (pistas sobre a exetioridade da comunicação que estão contidas no texto).

Destacamos que esses elementos da microestrutura da análise integram a totalidade dos elementos identificados, o que não significa que estarão presentes em todos os *segmentos* analisados. Para fins de organização, os *segmentos* foram separados em seções dentro do capítulo de análises, e esses itens da microestrutura serão sinalizados como tópicos, com recuo, quando forem analisados.

A respeito da forma de apresentação do *segmento* analisado e da ilustração da organização das vozes enunciativas no *discurso indireto livre*, elegemos dispor, à esquerda, o *segmento* sem marcações e, à direita, um infográfico, no qual três diferentes formas correspondem a uma voz enunciativa. No infográfico, não será apresentado o *trecho* completo, apenas o seu início, e serão utilizados os seguintes códigos:

- perspectiva do narrador onisciente, em terceira pessoa do singular;
- perspectiva do narrador-personagem, em primeira pessoa do plural;



diálogo de ficção.

A opção pelo uso do infográfico se justifica, por uma parte, porque foi a forma encontrada para ilustrar a complexidade do *discurso indireto livre*, especialmente, em relação a mudança de perspectiva enunciativa, que é largamente empregada no texto. E, por outra, por ter sido pensando desde o lugar de fala de um professor – com tal recurso acredita-se que o emaranhado de vozes marcadas no *discurso indireto livre* torna-se evidente, o que permite que sejam especificados traços particulares de cada um desses pontos de vista. Ou seja, o infográfico, em última instância, pretende ilustrar visualmente o tratamento dado de cada especificidade linguística-discursiva.

Ressaltamos, ainda, que os dois últimos segmentos analisados contemplam apenas um comentário a respeito da composição do *discurso indireto livre* e de seus possíveis efeitos de sentido. Tal opção ocorreu para ilustrar a relevância do infográfico porque este revela a complexidade e, em certa medida, norteia o entendimento a respeito dos efeitos de sentido do *discurso indireto livre*.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Em meados do século XIX, quando se consolida o processo de formação das Ciências Humanas como área de conhecimento, a preocupação central dos estudiosos consistia em estabelecer bases teóricas e epistemológicas que se afastassem dos paradigmas relacionados ao *modus operandi* das Ciências da Natureza. Esse movimento ocorreu especialmente porque o objetivo era conceder autonomia científica às disciplinas que estudavam fenômenos humanos, como, por exemplo, a linguagem.

Nesse processo, uma das maiores certezas dos pesquisadores de tais fenômenos é a consciência da impossibilidade de abranger a totalidade de um objeto de pesquisa. Ou seja, quando se trata de analisar um fenômeno humano, para que a parte investigada seja descrita e interpretada de forma adequada, sempre haverá uma parte do objeto que ficará descoberta.

Com base nessa ideia sobre o objeto de pesquisa, no início do século XX, uma das primeiras publicações que instituem a Linguística como área de estudo postulam que “é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, [1915] [1970] 2016, p. 39). Em tal perspectiva, a língua(gem), na condição de objeto de estudo, requer a escolha de uma delimitação do que se pretende descrever, analisar e interpretar sobre os fatos da língua, o que, de certa forma, refere-se a um processo analítico de um fenômeno humano, que implica um ponto de vista, e não a totalidade do objeto.

Essa premissa sobre os estudos da língua(gem) permite que sejam realizadas diferentes aproximações desse objeto. Em linhas gerais, conforme Martins (2004, p. 442), é possível agrupar as perspectivas de estudos da linguagem em três principais categorias: a que identifica a realidade da linguagem (perspectiva realista); a que representa acontecimentos mentais compartilhados entre falantes e ouvintes (perspectiva mentalista); e a que possibilita o fluxo das práticas ou dos costumes de uma comunidade linguística, histórica e culturalmente determinada (perspectiva pragmática).

Esse esclarecimento a respeito da possibilidade de abordar um objeto a partir de diferentes perspectivas da linguagem se mostra necessário em função do que pretendemos analisar nesta dissertação: as marcas interacionais do romance *Los Cachorros* (1967), de Mario Vargas Llosa. A abordagem analítica deste trabalho parte

do recorte da técnica narrativa, passando pelas diferentes vozes enunciativas, para ancorar os comentários nas marcas da interação oral e nas marcas de oralidade.

Para tanto, o referencial teórico tem como ponto de partida discussões sobre as relações entre o oral e o escrito, para, em seguida, abordarmos o *diálogo de ficção* e as marcas linguísticas de oralidade. Essa delimitação será seguida de uma conceituação das formas de enunciação utilizadas no *discurso indireto livre* e de sua configuração. Após, apresentaremos a noção de *interação verbal*.

Dessa forma, o que pretendemos com essa demarcação do referencial teórico é, justamente, apresentar como será utilizado o aporte da Linguística para tratar de uma linguagem que é construída com um objetivo estético, mas que guarda características de uma interação oral. Por fim, ressaltamos que, no âmbito das Ciências Humanas, trabalha-se com a perspectiva de que um ponto de vista requer a consciência da impossibilidade de abranger a totalidade de um objeto.

Assim, a proposta analítica para *Los Cachorros* centra-se nas bases teórico-metodológicas da Linguística. Sabemos, contudo, que isso implica deixar de lado um universo de possibilidades de análises, as quais requereriam partir dos pressupostos dos Estudos Literários ou mesmo de outras áreas dos Estudos Linguísticos.

3.1 O ORAL E O ESCRITO

A proposta de analisar um texto literário a partir das bases teóricas da Linguística não é uma completa novidade dentro do campo dos Estudos da Linguagem. Outros comentadores e estudiosos da área já se dedicaram ao trabalho de analisar, com base nos pressupostos teóricos linguísticos, os quais diferem dos pressupostos da teoria e crítica literária, textos literários¹². Dentre os estudos desse campo, destaca-se o ponto de vista da Análise da Conversação, da Sociolinguística Interacional, da Pragmagramática, entre outros, os quais serão utilizados como referentes para a construção da primeira parte deste referencial teórico. Tal opção se

¹² Entre eles, pode-se citar os trabalhos de: Dominique Maingueneau (*Pragmática para o discurso literário e Elementos de linguística para o texto literário*, ambos de 1996); José Luis Fiorin (*As astúcias da enunciação*, de 2010); Marion Carel (*Análise argumentativa de uma fábula de La Fontaine*, de 2008); Hudinilson Urbano (*Oralidade na literatura: o caso de Rubem Fonseca*, de 2000); Gil Negreiros (*Marcas de oralidade na poesia de Manuel Bandeira*, de 2009); e Wilma Liberato Gerab (*O discurso como ele é... nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues*, de 2008).

deve ao objetivo deste trabalho, que é, justamente, analisar as marcas interacionais no romance *Los Cachorros*, de Mario Vargas Llosa.

O que inscreve este estudo no âmbito da Linguística é, assim, a análise das particularidades da construção da narrativa¹³, a qual, por meio do *discurso indireto livre*, articula um tom de oralidade, oriundo da justaposição entre *discurso narrativo* e *discurso citado* no texto.

Segundo Urbano (2000, p. 15), “as ações linguísticas (o uso linguístico) concorrem, e muitas vezes parecem concorrer, com as demais ações extralinguísticas do enredo”. Em outros termos, não são apenas as marcas de oralidade que engendram a ideia de representação da realidade: as ações das personagens, a descrição do espaço, as (re)constituições do contexto, entre outros elementos, juntamente com a apropriação das marcas do registro oral, são os traços que permitem estabelecer esse *continuum* entre o oral e o escrito.

Para Briz (2011, p. 20), os textos “*literários atuais imitam em algum aspecto o registro coloquial com o objetivo de enriquecer expressivamente a mensagem, a narração, os diálogos*” (*tradução nossa*)¹⁴. Em outras palavras, o texto literário baseia-se em formas expressivas da comunicação prosaica, com o objetivo de enriquecer aquilo que se pretende representar. Nesse sentido, o oral e o escrito interseccionam-se a fim de ampliar a expressividade da narrativa.

Essa posição, a respeito do entrecruzamento entre o oral e escrito, também é reforçada por Marcuschi (2010), que afirma ser, na atualidade, um traço não relacionado apenas ao código. Porque o homem, enquanto um ser que fala, estabelece na língua certas formas que são decorrentes do uso. Dessa forma,

oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas linguísticos nem uma dicotomia. Ambos permitem a construção de textos coesos e coerentes, ambos pertencem à mesma elaboração de raciocínios abstratos e exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais, dialetais e assim por diante (MARCUSCHI, 2010, p.17).

Ou seja, a modalidade de comunicar, assim como a capacidade de comunicar e a complexidade cognitiva empregada não são aspectos suficientes para diferenciar

¹³ A construção de uma narrativa ficcional comporta vários aspectos, como, por exemplo, a personagem, o espaço e o tempo, sendo todos esses elementos construídos por meio da linguagem. Nesta dissertação, o interesse consiste nas marcas da interação oral, que estão presentes para a construção dos referidos elementos. Ressaltamos, entretanto, que não serão analisadas as minúcias do efeito de oralidade para a constituição dos elementos da narrativa.

¹⁴ “literarios actuales imitan en algún aspecto el registro coloquial con el fin de enriquecer expresivamente el mensaje, la narración, los diálogos” (BRIZ, 2011, p.20).

a oralidade da escrita. No entanto, é pertinente ressaltar que existem algumas posições teóricas¹⁵ a respeito da diferença entre a fala e a escrita. A perspectiva denominada por Marcuschi (2010) como sociointeracionista será a base para o entendimento sobre o “ruído” que a oralidade provoca na escrita na obra *Los Cachorros*. Esse entendimento parte da primazia da produção de sentido, ou seja, a comunicação está ancorada em contextos sócio-históricos e, portanto, as categorias linguísticas mobilizadas no uso da língua são passíveis da influência dos fatos culturais, da forma como a linguagem é usada na sociedade. Isso implica em uma relação entre fala e escrita “não óbvia, nem linear, pois elas refletem um constante dinamismo fundado no *continuum* que se manifesta entre essas duas modalidades de uso da língua” (MARCUSCHI, 2010, p.34).

Em síntese, pode-se afirmar que o evidente entre a fala e a escrita é a necessidade de produção de sentido, a qual está assentada na forma de texto e, conseqüentemente, é permeada por um contexto sócio-histórico. Disso deriva a premissa de que tanto fala quanto escrita são realizações de um mesmo sistema linguístico, porém cada uma com suas particularidades para a realização da linguagem.

Destaca-se que ideia de *continuum* entre a fala e a escrita, entendido desde a perspectiva sociointeracionista, permite que sejam realizadas considerações a respeito da oralidade, em um texto da natureza do texto ficcional, especificamente construído em *discurso indireto livre*¹⁶. Dito isso de outro modo, o entendimento do oral e do escrito como um comportamento da linguagem não totalmente fixo é o ponto de vista

¹⁵ Na obra de Marcuschi (*Da fala para a escrita – atividades de retextualização*) (2010) há uma excelente panorama a respeito das diferentes posições sobre o oral e o escrito. Para o autor, em linhas gerais, as principais correntes são: a perspectiva dicotômica (fala e escrita como posições estritas, com características e propriedades típicas, baseadas nas condições de uso da língua e não relacionadas ao discurso – dessa deriva a ideia de que a fala possui menor complexidade que a escrita); a perspectiva fenomenológica de caráter culturalista (fala e escrita são analisadas a partir da cognição, da antropologia e da sociedade – a ênfase é a observação das mudanças da sociedade a partir do uso da escrita); a perspectiva variacionista (fala e escrita são conceituadas pelo viés dos processos educacionais – língua padrão, variedade não padrão, língua culta, língua coloquial, norma padrão e norma não padrão); a perspectiva sociointeracionista (a primazia do modelo é entender a língua em detrimento das atividades comunicativas – a língua localizada em um contexto e sendo realizada com um objetivo).

¹⁶ O *discurso indireto livre* interfere na relação interacional do discurso – que é um dos elementos que aproxima o oral do escrito –, o que contribui para a ideia das posições intermediárias entre essas diferentes modalidades. Também cabe esclarecer que, em um texto ficcional, escrito em *discurso indireto livre*, há uma simulação de vozes para “garantir” o efeito de sentido dessa verossimilhança e para provocar o efeito de “real”. Segundo Barros (2006), na escrita, o efeito de sentido é construído individualmente, e essa característica deve ser considerada quando se analisam as marcas da oralidade em um texto literário.

que possibilita na escrita de um texto ficcional formas recorrentes da modalidade oral e isso não imprime à modalidade escrita nenhum tipo de valor, além da questão da representação.

Com isso, podemos concluir que existem características próprias de cada uma das modalidades, mas não necessariamente exclusivas da modalidade que caracterizam. Dessa forma, o *continuum* que existe entre o texto oral e o texto escrito trata justamente de certos gêneros textuais que são expressos em determinada modalidade, mas cuja estrutura é caracterizada por elementos próprios de outra.

Conforme Koch e Oesterreicher (2007), umas das diferenças primordiais entre o texto oral e o escrito reside no meio de realização (fônico e gráfico, respectivamente), que determina a configuração linguística que expressa a informação (falada e escrita). De acordo com Briz (2011, p. 20), a “*oposição em relação ao meio ou canal se converte, assim pois, em um continuum gradual quando nos referimos aos modos ou realizações do oral e do escrito*” (tradução nossa)¹⁷. Com isso, a principal distinção entre as modalidades consiste no ponto de vista material, isto é, no meio de propagação do texto, o qual está relacionado às circunstâncias comunicativas da interação entre os participantes.

Sobre essa questão, Koch e Oesterreicher afirmam que na

produção do discurso (texto oral) ou texto supõem-se um difícil trabalho de formulação, que se encontra na zona de tensão entre a linearidade dos signos linguísticos, as normas da língua histórica particular e a complexa realidade extralingüística multidimensional. Emisor e receptor estão revestidos de campos deicticos pessoais, espaciais e temporais, em determinados contextos e determinadas condições emocionais e sociais (2007, p. 25, tradução nossa).¹⁸

Assim, a natureza do texto oral e do texto escrito mobiliza questões que não estão relacionadas apenas ao plano do uso da língua e da configuração linguística dos textos, mas também à forma como esses sujeitos estabelecem a interação. Dessas colocações surge a seguinte questão: como o texto literário (escrito), na tentativa de criar um mundo por meio da linguagem, relaciona-se com o texto oral?

¹⁷ “oposición em relación al medio o canal se convierte, así pues, em um continuum gradual cuando nos referimos a los modos o realizaciones de lo oral y de lo escrito” (BRIZ, 2011, p.20).

¹⁸ “producción del discurso (*texto oral*) o texto supone una difícil labor de formulación, que se encuentra en una zona de tensión entre la linealidad de los signos lingüísticos, las normas de la lengua histórica particular y la compleja realidad extralingüística multidimensional. Emisor y receptor están envueltos en campos deicticos personales, espaciales y temporales, en determinados contextos y en determinadas condiciones emocionales y sociales” (2007, p. 25).

O primeiro elemento a ser considerado para debater a oralidade na literatura é o fato de que essas marcas são elaboradas por um autor, de forma que os aspectos envolvidos na comunicação oral propriamente dita estão distantes, pois são parte da criação literária. Por isso, o texto literário, que não é um texto oral, está baseado na observação da realidade para representar falantes naturais de determinada época, classe social, faixa etária etc.

Com base nessas considerações, podemos concluir que a ideia de *continuum* entre o oral e o escrito, proposta por diferentes autores, como Marcuschi (2010), Urbano (2000), Oesterreicher (2007) e Briz (2011), pode ser observada no texto literário, em função da tentativa de recriar um tipo de linguagem que se produz em determinado meio, mas que, em virtude dos objetivos comunicativos, apresenta um funcionamento simulado em outro meio de propagação. Esse movimento é possibilitado em razão de o texto literário ser permeado pelo objetivo estético, o qual permite o uso de recursos linguísticos não restritos aos da modalidade escrita, criando o efeito de realidade e, conseqüentemente, permitindo o reconhecimento daquelas figuras de papel inscritas em um real localizado internamente à obra literária.

Também cabe destacar que, qualquer estudo inscrito no campo da Linguística requer a delimitação de um entendimento sobre língua e linguagem, porque tais noções implicam pontos de vista sobre o objeto de análise. Essa ideia de *continuum* entre o oral e o escrito requer esclarecimentos relacionados à noção de língua e linguagem, especificamente no que concerne à forma como essas noções são pensadas quando organizadas na modalidade oral e escrita.

Para o presente trabalho, o entendimento de língua, enquanto legado da humanidade (BAKHTIN, 2014), não se limita a um sistema de regras; acreditamos que ela existe, na verdade, em função do contexto social de uso, porque se trata de um fenômeno social, produto da *interação verbal*. Ressaltamos, assim, que a *interação verbal*, de acordo com Bakhtin [Volochínov] (2014), não está reduzida estritamente à fala ou à escrita; ao contrário, sempre que o sujeito se manifesta, em um processo de diferenciação e/ou organização interna de si, há interação.

Nessa perspectiva, a língua, seja na modalidade oral (falada) ou na modalidade escrita, pode ser entendida como aquilo que os sujeitos socialmente organizados compartilham em suas interações prosaicas. Cabe destacar que, embora a língua possa ser a mesma, o que muda são as regras que sustentam sua organização. Enquanto, na oralidade, observam-se presença da formulação instantânea, das

marcas de planejamento, das correções e, de certa forma, da redundância enfática sobre o sujeito e o objeto, na escrita, praticamente inexitem marcas de formulação, assim como há uma preocupação maior em relação à coerência e coesão. Isso, obviamente, não são características determinantes para a oralidade e escrita, mas sim uma tendência de uso da língua nessas modalidades, porque estamos considerando que tais estão num *continuum* e o que determina as características de cada uma, em última instância, é o evento comunicativo.

Dessa forma, ao passo que o tipo de organização da língua na modalidade escrita passa pelo planejamento, marcado pela distância temporal entre o texto elaborado e o seu produto final, na modalidade oral, essa distância é praticamente inexistente. Na oralidade, a margem do improvisado é um de seus elementos constituintes, uma vez que ela funciona em torno, segundo Kebrat-Orecchioni (2006, p. 15), de uma “partitura invisível que orienta (sempre lhe deixando uma ampla margem de improvisação) o comportamento daqueles que se encontram engajados” em uma conversação. Assim, é errôneo pensar que as regras da escrita são mais delimitadas que as do uso oral da língua. Na verdade, o que está em jogo nessas diferentes formas de apropriação da língua é, justamente, o fato de que cada uma possui suas especificidades e seus traços reguladores característicos, que as organizam.

Portanto, quando se parte da premissa de que existe um *continuum* entre a modalidade oral e a escrita, entende-se que haveria um “entre”, em que as regras de uma podem ser empregadas em outra. Dessa forma, a inserção de uma modalidade em outra, mais especificamente da oral na escrita, é, no caso do texto ficcional, um traço que passou pelo processo de planejamento, uma vez que se trata de uma tentativa de aproximar do texto ficcional aquilo que é da ordem da organização da modalidade oral, com o objetivo de imprimir na escrita, na construção das personagens – e conseqüentemente da verossimilhança – características que são recorrentes em outra modalidade. Tal fronteira representa o oral na escrita, justamente com o objetivo de conservar suas características.

Na sequência, na tentativa de demarcar as especificidades sobre como as características do texto oral assaltam o texto escrito – pensando, especificamente, o texto ficcional – serão tratadas das particularidades da Análise da Conversação e a sua contribuição para pensar o diálogo literário. Ressalta-se que as bases dessa teoria

serviram como porta de entrada para outras questões que, em certa medida, tem relação com essa perspectiva linguística.

3.2 O *DIÁLOGO DE FICÇÃO* E AS MARCAS LINGUÍSTICAS DA ORALIDADE

Antes de especificar o que compreende o *diálogo de ficção*, é pertinente apresentar brevemente algumas considerações sobre a Análise da Conversação. A Análise da Conversação constitui a perspectiva teórica que subsidia o entendimento do *diálogo oral*, podendo, em linhas gerais, ser entendida como o campo de estudos da Linguística que se centra em coletar, descrever e analisar a fala enquanto interação naturalística. Ou seja, a Análise da Conversação investiga as interações linguageiras do cotidiano, considerando características (faixa etária, nível de escolaridade, nível social, região, tema, entre outras) de sua realização.

Como já assinalado, uma das principais especificidades de um texto oral é a presença de marcas de planejamento (porque a tendência do texto oral é o não planejado *a priori*, a medida em que se realiza acontece, simultaneamente, o seu planejamento, por isso estão presentes nele as marcas de planejamento) e de reformulação, constituindo um texto que é, ao mesmo tempo, processo e produto. Diferentemente, o texto escrito constitui-se como um processo acabado, no qual o texto é considerado um produto final. Essa reflexão se faz necessária porque assim esclarecemos que a dinâmica presente na formulação de um texto oral e de um texto escrito é diferente, uma vez que aquele contém indícios do processo de construção e apresenta uma formulação instantânea; por isso a ênfase no fato de o texto ser processo e produto ao mesmo tempo. Tal esclarecimento é pertinente em função do corpus que será analisado nesta dissertação: um texto escrito, que contém, entretanto, certas estruturas típicas de um texto oral.

Os estudos da Análise da Conversação começam a ter sua abordagem teórica e metodológica mais estabelecida a partir dos anos 1960, recebendo influência de dois fatores. De um lado, são influenciados pela chamada “virada linguística”, que marca nos Estudos da Linguagem outra visão sobre a posição do sujeito com relação ao uso da língua. E, de outro, pelo enfoque dado à conversação nos estudos da Sociologia, especialmente com Harold Garfinkel (análise sequencial da conversação e estudo das práticas da categorização social) e Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1959), em que há uma das primeiras descrições sobre a

regulação da conversação relacionada às trocas alternadas de turnos entre os participantes de uma conversação.

Como afirmado anteriormente, os aportes da Análise da Conversação, que são fundamentais para a análise que pretendemos realizar do texto ficcional partem da noção de diálogo no sentido primordial do termo, a saber, se trata do exercício da linguagem “em que a fala circula e se troca e em que se permutam permanentemente os papéis de emissor e do receptor” (KERBRAT-ORECCHIONI, 2006, p.7-8), e de como esse contribui para o estabelecimento de um diálogo literário.

Segundo Preti (2004, p. 159),

o diálogo de ficção se presta a uma análise das relações entre os propósitos iniciais do falante na interação e as estratégias que escolhe para desenvolvê-las, porque podemos servir-nos das informações do narrador e do contexto. Permite, ainda, que observemos, também, o resultado dessas estratégias prévias ao longo da conversação, bem como o seu processo de replanejamento tendo em vista o andamento da conversação.

Ou seja, no diálogo literário, os problemas de descontinuidade, comuns em uma conversação oral, são atenuados por elementos contextuais ou por orientações do narrador. Dessa forma, o *diálogo*, em um texto ficcional, não se converte em uma ilha que tenta representar a voz da personagens deslocada do conteúdo narrado. Ao contrário, o *diálogo de ficção* é perfeitamente articulado com a matéria narrada, de modo que ele engendre no texto artifícios da conversação, como por exemplo, o grau de formalidade, o estilo, a situação temporal e a relação dos participantes.

Ainda segundo Preti (2004), seria possível estabelecer uma proposta para analisar as marcas de oralidade na literatura, porque, nesse tipo de texto, são apresentados exemplos expressivos das estratégias conversacionais – conversação está sendo entendida como “*interlocução em presença, imediata, com tomada de turno não predeterminada, dinâmica e cooperativa (não planejada, informal, com finalidade interpessoal)*” (BRIZ, 2011, p. 32, *tradução nossa*)¹⁹. Tal teoria partiria: 1) de fatores extralinguísticos, que compreenderiam informações pragmáticas da narrativa, juntamente com características que são apresentadas pelo narrador; 2) do que pode ser reconstituído da interação a partir das informações do narrador; 3) das estratégias conversacionais expressas no *discurso citado*; e 4) da análise dos efeitos de sentido a partir das estratégias conversacionais.

¹⁹ “interlocución en presencia, imediata, com tomada de turno no predeterminada, dinâmica y cooperativa (no planificada, informal, com fin interpersonal)” (BRIZ, 2011, p. 32).

Com esses procedimentos, é possível identificar alguns efeitos da conversação literária, os quais não necessariamente precisam ser relacionados a características estritamente sociolinguísticas; podem, também, ser caracterizadores de traços socioculturais relacionados às personagens. Entendemos, assim, que a Análise da Conversação é o ponto de partida para a interação no texto literário, possibilitando o desenvolvimento do discurso e também do universo de expectativas que conferem um sentido à narrativa.

Destacamos, desse modo, que o objeto de pesquisa desta dissertação consiste nas marcas interacionais presentes no romance *Los Cachorros*. Esse tipo de recurso, em quase todas as épocas, sempre foi empregado na literatura ocidental, tendo passado a ser largamente utilizado

a partir dos meados do século XIX, com o advento de um processo de valorização político-social das classes mais populares, que tornou possível, na literatura, uma descrição mais cuidadosa dos hábitos linguísticos dessas classes. É nessa época que românticos, realistas e naturalistas incursionam pela prosa de costumes, caracterizando com mais realidade os diálogos de ficção (PRETI, 2004, p. 118).

A partir desse período, é possível observar que as formas languageiras do registro oral são mais presentes em textos ficcionais escritos. Tal recurso é utilizado pelo narrador como parte da caracterização das personagens em virtude de uma tentativa de representar o modo como elas falam, o que implica também a construção de um contexto sociocultural que comporte tais modos típicos de fala.

Por seu turno, esses usos do registro oral no texto ficcional representam discursos possíveis, reais ou ficcionais, que em sua essência apresentam características passíveis de serem reconhecidas em interações languageiras cotidianas. Com isso o texto literário representa por meio da linguagem a criação de um “eu” com traços próprios, o qual não coincide com nenhum falante da realidade, mas que representa certas características de formas tipificadas de falar.

Assim, a liberdade para empregar em uma ficção essas marcas da língua oral cotidiana, no processo de criação de uma personagem, pode ter o objetivo de criar um espaço de interação, o qual tem a função de ampliar o nível de expressividade das personagens, aproximando-as do que seria um falante não ficcional e simulando, dessa maneira, o tom de “realidade” quanto à voz das personagens. Segundo Preti (2004), esses usos no texto literário provocam no leitor certa “ilusão de oralidade”, que estabelece um diálogo de proximidade com o receptor contemporâneo, porque

possibilita o reconhecimento de usos da língua prosaica em uma personagem de ficção, aproximando, assim, os usos linguísticos da interação cotidiana com os da interação ficcional.

Além disso, ainda de acordo com Preti (2004), a ideia de “ilusão de realidade oral” compreende as marcas de oralidade que permitem ao leitor reconhecer, a partir de sua experiência como falante, uma realidade linguística que corresponde a certo registro da língua. A visualização dessas formas está relacionada a um universo de expectativa, o qual é constituído pela realidade linguística do leitor, fazendo com que a linguagem das personagens de ficção se aproxime da linguagem do leitor, o que provoca identificação e também o reconhecimento de certos usos da língua, que são elementos caracterizadores das personagens.

Também cabe destacar, a respeito dessa dinâmica particular de funcionamento do discurso ficcional, a posição de Reyes (1984). Segundo a autora,

o texto literário é, em si mesmo, um simulacro. Enquanto estrutura verbal representativa de discurso (e conjuntamente da realidade que o discurso articula) a literatura é simulacro lingüístico por excelência, imagem de discurso desarraigada de um eu-tu, de um aqui e de um agora determinados historicamente, é enunciação imaginada sujeita a infinitas atualizações. [...] a literatura é citação de discurso: é língua mostrada em uso, é análise, tergiversação, explosão de virtualidade e jogo com as convenções, limitações e glórias de nossos atos de fala correntes (REYES, 1984, p. 9, tradução nossa)²⁰.

Ou seja, ainda que mantenha em sua construção essa conexão com a realidade, a literatura conserva a capacidade de ser autônoma, recebendo constantes atualizações. No entanto, é intrínseca sua relação com a língua em uso, uma vez que sua construção, de acordo com as necessidades expressivas, está baseada nas mais diferentes realizações prosaicas da língua.

Com base na consideração de que os modos de enunciação das personagens variam, acreditamos que, por meio dos indícios interacionais, é possível analisar a linguagem como forma de reproduzir a lógica que estrutura a sociedade. Entendemos, portanto, que, com base na análise de algumas marcas interacionais, podemos

²⁰ el texto literario es, en si mismo, un simulacro. En cuanto estructura verbal representativa de discurso (y conjuntamente de la realidad que el discurso articula) la literatura es simulacro lingüístico por excelencia, imagen de discurso desarraigada de un yo-tú, de un aquí y de un ahora determinables historicamente, es enunciación imaginaria sujeta a infinitas actualizaciones. [...] la literatura es cita de discurso: es lengua mostrada en uso, es análisis, tergiversación, explotación de virtualidades y juego con las convenciones, limitaciones y glorias de nuestros actos de habla corrientes (REYES, 1984, p. 9).

reconstituir alguns traços da sociedade, utilizados como referência para a construção da narrativa. Para tratar dessa questão, partimos da premissa de que a realidade social está construída e reconstruída na interação comunicativa e não tem existência fora do quadro interacional, dentro de um marco situacional claramente caracterizado.

Sobre essa perspectiva, de acordo com Tannen (1996), os principais fatores implicados na interação são:

- os papéis sociais criados na interação não existem fora da situação comunicativa;
- a fala e a interação criam o contexto;
- a interação é o resultado da produção articulada de níveis e formas de usar a língua de cada indivíduo;
- o ato linguístico só é significativo se contextualizado.

Para a autora, o sistema linguístico não apresenta um aspecto a ser descrito em especial; ao contrário, são os elementos norteadores das rotinas conversacionais que são analisados a fim de reconstruir adequadamente as regras da interação.

Nesse sentido, podemos afirmar que, a partir da descrição linguística, é possível entrever um tipo qualitativo da língua que pretende, desde uma perspectiva social, entender os comportamentos comunicativos, os valores, os pressupostos e os conflitos produzidos entre os participantes de uma interação. Cabe destacar que essa perspectiva é utilizada para analisar as interações produzidas em situações comunicativas nas quais os participantes estabelecem entre si uma relação assimétrica, o que implica a utilização de um sistema de valores, a partir das escolhas linguageiras, que evidenciam um comportamento diferente na hora de realizar processos de inferência para interpretar o que ocorre nas interações de que participam. Assim, esses aportes servirão, justamente, para caracterizar os papéis sociais das personagens dentro de uma narrativa, uma vez que, por seu intermédio, é possível construir alguns dados que não são fornecidos explicitamente na narrativa.

Destacamos, ainda, que esta dissertação se centra nas marcas de interação oral e nas marcas de oralidade no *discurso indireto livre*, seja quando há o *diálogo de ficção (discurso citado)*, seja quando há a reconstrução do discurso de outrem (*discurso narrativo*). Em ambos os casos, podem ser utilizados elementos linguísticos orais (léxico e sintaxe) na construção discursiva. Em *Los Cachorros*, o aspecto central é o entrecruzamento de recursos linguísticos com o objetivo de constituir a ilusão de uma interação cotidiana.

Antes de apresentarmos a descrição das marcas que serão consideradas na narrativa, cabe esclarecer que

os textos literários pertencem à modalidade do formal escrito, porém, às vezes, imitam a modalidade coloquial oral com uma meta ou propósito determinado. Trata-se de uma reprodução ou realização artificial, tática, estratégia, do coloquial no formal escrito. Em suma, um recurso ao serviço da produção artística, às vezes, também com fins pedagógicos, de adaptação da expressão à compreensão do leitor, inclusive com a intenção em alguns casos de conectar com o máximo possível de leitores (BRIZ, 2011, p. 31, tradução nossa)²¹.

Nesse sentido, é certo que o texto literário (que é escrito) pode ser construído por meio de estratégias orais, validando certos efeitos discursivos, a fim de ampliar sua expressividade artística. Na sequência, com o objetivo de esclarecer pontualmente quais elementos serão trabalhados, listamos alguns recursos da modalidade oral que podem ser identificados na conversação literária:

- a sintaxe concatenada – entendido como o acúmulo de enunciados em um mesmo enunciado, esse recurso também é relacionado ao *discurso indireto livre*, o qual, em alguns momentos, denominamos de frases incrustadas. Esse tipo de recurso ainda não foi devidamente analisado a partir de sua relação com o *discurso indireto livre*;
- a redundância – consistem em repetições e reelaborações que constituem recursos de coesão linguística, os quais, segundo Briz, são “*uma marca de continuidade, a partir da qual se consegue recuperar o fio da comunicação depois de uma interrupção momentânea da mesma*” (2011, p. 71, tradução nossa)²²;
- a elipse – trata-se de recurso sintático;
- a dêixis – constitui os elementos de coesão e de progressão temática;
- o léxico – os elementos vocabulares (diminutivos, expressões idiomáticas, etc.), segundo Briz, integram “*uma unidade léxica não é apenas um significado, há várias vozes detrás dela, uns usuários, uns estilos, uma situação, um mundo*

²¹ “los textos literários pertenecen a la modalidad de lo formal escrito, sólo que a veces imitan la modalidad coloquial oral con una meta o propósito determinado. Se trata de una reproducción o realización artificial, táctica, estratégica, de lo coloquial en lo formal escrito. En suma, un recurso al servicio de la producción artística, a veces también con fines pedagógicos, de adaptación de la expresión a la comprensión del lector, incluso con la intención en algunos casos de conectar con el máximo posible de lectores” (BRIZ, 2011, p. 31).

²² “una marca de continuidade, a partir de la cual se logra recuperar el hilo de la comunicación tras una interrupción momentánea del mismo” (2011, p. 71).

individual e social, uma história, e, quase sempre, um propósito” (2011, p. 95, tradução nossa)²³.

Esses são alguns dos elementos abordados nas análises apresentadas no próximo capítulo. Por questões de concisão, optamos por não explicitar detalhadamente cada um desses elementos com seus detalhes teóricos nesta seção, porque a medida em que os identificamos na obra *Los Cachorros* nos ateremos a descrevê-los e detalhá-los. No entanto, ressaltamos que a base para tais considerações são os trabalhos de Briz (2011) e de Vigara Tauste (1980), autores que, cada qual em seu momento histórico, centram-se em descrever marcas da *interação verbal* da oralidade em língua espanhola.

Em linhas gerais, o trabalho de Briz visa construir uma Pragmagramática da oralidade, de forma que seus postulados se destinam a refletir acerca das possibilidades da constituição de uma gramática oral. Por seu turno, Vigara Tauste fundamenta seu trabalho a partir das bases da estilística, centrando-se na descrição de fenômenos da oralidade. Ambos, cada qual com sua especificidade, têm a mesma preocupação: refletir sobre a organização da oralidade em língua espanhola.

Essas considerações a respeito do percurso da Análise da Conversação e de áreas correlacionadas como a Sociolinguística Interacional, ou mesmo da Pragmagramática permitem que identifiquemos em todas a premissa da *interação verbal*. Cada qual em sua época e com seu enfoque centra seus estudos na troca que ocorre quando o homem se depara com outro homem que fala. Dado isso, na sequência optamos por apresentar o fundamento que permite refletirmos sobre essas questões relacionadas a oralidade, bem como aproximemos essas áreas de estudo da Linguística.

3.3 A INTERAÇÃO VERBAL

Conceitua-se *interação verbal* como o evento comunicativo que acontece entre dois ou mais participantes, os quais estão inscritos em um espaço e tempo específicos. Esse entendimento a respeito dessa noção reflete, por uma parte, a ideia

²³ “una unidad léxica no es sólo un significado, hay varias voces tras ella, unos usuarios, unos estilos, una situación, un mundo individual y social, una historia y, casi siempre, un propósito” (BRIZ, 2011, p. 95).

de que os participantes compartilham a mesma língua, contexto e estão no mesmo tempo e, por outro, que é uma atividade dirigida, ou seja, é realizada considerando que haverá, de alguma forma, uma troca comunicativa. Partindo dessa definição geral da noção, não inscrita especificamente a nenhum aporte teórico específico, mas construída a partir da observação da comunicação e relacionando-a a alguns conhecimentos teóricos, tentaremos localizar tal noção a partir do entrecruzamento da perspectiva bakhtiniana e de alguns pressupostos já apresentados.

Para tanto, parte-se da noção de *língua* de Bakhtin [Volochínov] ([1979], 2014) que é entendida como um fenômeno social, produto da *interação verbal*, interação essa “que constitui a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 2014, p. 127). Para constituir a realidade fundamental da língua, a *interação verbal* é realizada por meio de uma enunciação²⁴ (ou de enunciações), a qual pode ser compreendida como o resultado da interação entre indivíduos socialmente organizados. Nesse sentido, a enunciação é determinada pela situação e pelos participantes do processo comunicativo. A situação de enunciação mobiliza, ao mesmo tempo, um contexto mais geral e um contexto mais específico, os quais se referem às coordenadas que demarcam a constituição da realidade da linguagem e, por conseguinte, atuam na composição da dimensão sociológica da língua em uso.

A partir desse entendimento sobre a noção de enunciação, cabe pontuar que o contexto mais específico se relaciona às coordenadas espaço-temporais em que a enunciação se realiza, ou seja, em que os participantes efetuam a comunicação. Por sua vez, o contexto mais geral também se refere à localização, porém, mais abrangente do que a realização da enunciação, suas coordenadas espaço-temporais compreendem o contexto mais específico (ou macrocontexto, que contém a localização do microcontexto)²⁵.

²⁴ Primeiramente, é pertinente esclarecer que o termo *enunciação* na obra de Bakhtin não está definido de apenas uma forma. O conceito utilizado como aporte para este trabalho será o presente em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979], 2014), o qual é fundamental para construir o conceito de *dialogismo*. Nessa obra, a enunciação é entendida “como realidade da linguagem e como estrutura sociológica” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979], 2014, p. 131), instaurando uma perspectiva que delega ao conceito de enunciação a base para toda análise linguística, justamente por comportar o sujeito em *diálogo* com o *outro* e com o aspecto social. Dessa forma, “a estrutura da enunciação é uma estrutura puramente social. A enunciação como tal só se torna efetiva entre falantes. O ator de fala (no sentido estrito do termo individual) é uma *contradictio in adjecto*” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979], 2014, p. 132). Ou seja, a enunciação é compreendida como centro de referência para a realização do aspecto social e também do individual da linguagem, mas este individual é relativo porque só há enunciação se há diálogo.

²⁵ A ideia de um contexto mais geral e de um contexto mais específico pode ser ilustrada com questões inerentes a uma obra literária. Por exemplo, seria possível pensar que, enquanto o contexto mais geral

Relacionando essas noções ao que foi proposto na metodologia deste trabalho, acredita-se que esses contextos, guardando algumas ressalvas, podem ser relacionados à proposta de Preti (2004, 1997) de macroanálise e microanálise. Por exemplo, a macroanálise centra-se em caracterizar aspectos relacionados às

variáveis sociais, considerando-se, nos falantes, a sua faixa etária, sexo (gênero), profissão, escolaridade, origem geográfica [...]. Essas variações, associadas à situações de comunicação, isto é, às condições em que se desenvolve a conversação (local, grau de intimidade entre os falantes, tema etc.) poderiam fornecer pistas para uma análise próxima da realidade do comportamento linguístico de um falante (PRETI, 1997, p.44)

Por seu turno, a microanálise “examina todos os fatores que podem influir na interação” (PRETI, 1997, p.51). Em síntese, a microanálise está relacionada a analisar os pormenores da comunicação, as formas da língua e os possíveis efeitos que esses imprimem à comunicação, enquanto a macroanálise centra-se na exterioridade dos participantes da comunicação, mas que também incidem sobre as escolhas linguísticas e, conseqüentemente, sobre o tipo de *interação verbal* que eles realizam.

Dadas essas considerações, pode-se afirmar que a *interação verbal* “pressupõe sempre uma atenção especial dos interlocutores” (PRETI, p.52), porque essas variáveis de macrocontextuais e microcontextuais, de alguma forma, estão impressas na situação comunicativa e os participantes são capazes de reconstituí-las. Dessa forma, a atividade comunicativa é tessida de forma que os comportamentos linguísticos são organizados em função desses aspectos (macro e micro contextuais) que estão imbricados na comunicação.

Essa ideia de comportamentos linguísticos pode ser relacionado à dinâmica de *diálogo*, que é posta em funcionamento em qualquer processo comunicativo. Assim, todo tipo de enunciação (como, por exemplo, um artigo de opinião, um conto, uma crônica ou mesmo um simples “oi”), ainda que não comporte explicitamente em sua estrutura a presença de um *outro*, produzirá um *diálogo*. Isso ocorre porque, segundo Bakhtin [Volochínov] ([1979], 2014), o direcionamento de uma palavra é basilar no processo da constituição do *diálogo*:

toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de alguém*, como pelo fato de que se dirige *para alguém*. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão de *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A

está relacionado a aspectos como o gênero literário, a tendência estética da obra ou, inclusive, quiçá, algum dado biográfico do autor da narrativa, o contexto mais específico contempla as coordenadas espaço-temporais que localizam a história narrada.

palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (Bakhtin [Volochínov], [1979], 2014, p. 117).

Em síntese, o que Bakhtin [Volochínov] está conceituando nesse excerto é a noção de *dialogismo*. Nessa perspectiva, entende-se a palavra (não no sentido estrito de signo, mas em um sentido que comporta a ideia de enunciação) como aquilo que permite colocar locutor e interlocutor em um mesmo nível, de modo que o estabelecimento da comunicação ocorre por meio da constituição desse espaço comum. Dessa forma, o *diálogo* é uma propriedade intrínseca a qualquer tipo de discurso, pela sua capacidade de estabelecer relações com outros discursos e também com o discurso do outro.

Ainda sobre essa questão, é pertinente demarcar que *diálogo*, para Bakhtin [Volochínov], não é apenas, e tão somente, a estrutura de turnos alternados, presente na noção prosaica de comunicação oral. Ao contrário, ele se dá independentemente da estrutura e da modalidade da enunciação: é aquilo que assenta as posições de locutor e interlocutor dentro da comunicação, constituindo, assim, o produto da interação.

Com base nessas considerações, podemos afirmar que tanto o locutor quanto o interlocutor são sujeitos sociais que integram o auditório sempre que mobilizam a língua para elaborar suas enunciações. Invariavelmente, quando constituem *diálogo* também ocupam as posições de locutor e de ouvinte. O locutor, ao produzir linguagem, configura-se como o *eu* da enunciação, mobilizando uma atividade mental de reação em relação a um *nós*, que, por sua vez, também, movimenta uma atividade mental de diferenciação em direção ao *eu* que produziu a enunciação.

Ou seja, na *interação verbal* o exercício da linguagem implica uma alocação e também mobiliza comportamentos linguísticos, que estão relacionados a aspectos macro e micro contextuais. E, esses, em certa medida, são reguladores da comunicação, porque constituem um “roteiro” invisível a respeito dos comportamentos linguísticos adotados pelos participantes do processo de interação pela linguagem. Enfim, o que se propôs nessa seção, em linhas gerais, foi estabelecer algumas demarcações a respeito de como entendemos o evento comunicativo, considerando suas especificidades enquanto resultado do uso da língua.

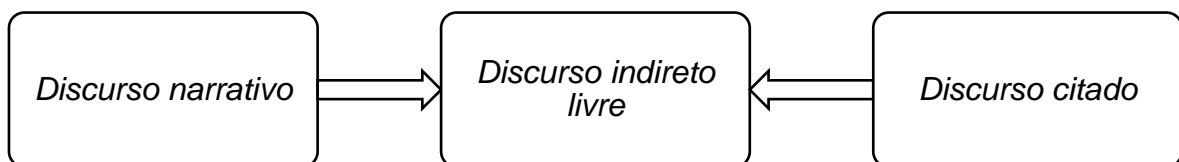
3.4 AS FORMAS DE REPRODUÇÃO DO DISCURSO

É da natureza do homem narrar, reproduzir a respeito daquilo que lhe cerca. Em todas as línguas, de acordo com Maldonado González, “a reprodução de um discurso é um fenômeno linguístico distinto à produção original do mesmo; os falantes têm sempre a possibilidade de citar palavras – próprias ou de outros –, e não apenas fazer referência a elas” (1999, p.3551, tradução nossa)²⁶. Nessa perspectiva o que se enfatiza é que a linguagem pode representar algo, e não apenas referir o mundo as coisas do mundo.

A tradição dos estudos das formas de reprodução do discurso tratava, até meados do século XIX, apenas do *discurso direto* e do *discurso indireto*. Os quais foram definidos, respectivamente, como a reprodução *ipsis literis* de palavras (próprias ou alheias) e a reprodução dessas palavras a partir da reordenação dos elementos déicticos. Em síntese, enquanto um se preocupa em manter o dito o outro em conservar o conteúdo.

De acordo com Bakhtin [Volochínov], em meados do século XIX, em função do aumento do público letrado, surge (nos textos literários) uma outra forma de reprodução do discurso: o *discurso indireto livre*. Em linhas gerais, podemos afirmar que o *discurso indireto livre* é o “entre” do *discurso narrativo* (*discurso indireto*)²⁷ e do *discurso citado*. De acordo com a Figura 2, exposta a seguir, é possível entrever que o *discurso indireto livre* é composto por duas formas de organização da enunciação: o *discurso narrativo* e o *discurso citado*.

Figura 2 – Composição do *discurso indireto livre*



Esta figura ilustra o que pretendemos apresentar nesta seção: os arranjos linguísticos utilizados para constituir a reprodução do *discurso indireto livre*.

²⁶ “la reproducción de um discurso es un fenómeno linguístico distinto a la producción original del mismo; los hablantes tienen siempre la posibilidad de citar palabras – propias o ajenas–, y no solo hacer referencia a ellas” (MALDONADO GONZÁLEZ, 1999, p.3551).

²⁷ Na sequência trataremos da relação entre o *discurso narrativo* e o *discurso indireto*, a qual é proposta por Bakhtin [Volochínov].

Destacamos, ainda, que tal entendimento sobre essa composição do *discurso indireto livre* parte de Bakhtin [Volochínov]. Para o autor russo, no *discurso indireto livre* há duas principais formas de enunciação para concretizar a transmissão do discurso de outrem; cada qual conserva algumas especificidades com relação à afetividade e à reconstituição do conteúdo. Sobre essas questões trataremos nas duas seções seguintes.

3.4.1 O *discurso narrativo*

Para Bakhtin [Volochínov], o *discurso narrativo* comporta o que é entendido como *discurso indireto*. Este, em linhas gerais, “reside na transmissão *analítica* do discurso de outrem. O emprego do discurso indireto ou de uma suas variantes implica uma análise da enunciação simultânea ao ato de transposição e inseparável dele” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979] 2014, p. 165). Essa perspectiva está centrada na enunciação que pretende transmitir um dizer alheio por meio do arranjo do *discurso indireto*. Nesse discurso, ocorre um tipo de descrição da forma original da enunciação – tal operação é intrínseca a essa maneira de reconstituir o dizer do *outro*.

Bakhtin [Volochínov] afirma também que “a tendência analítica do discurso indireto manifesta-se principalmente pelo fato de que os elementos *emocionais* e *afetivos* do discurso não são literalmente transpostos no conteúdo mas nas *formas* da enunciação” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979] 2014, p. 165). Dessa maneira, podemos concluir que, no *discurso indireto*, as explicitações acerca da enunciação reproduzida são necessárias, porque sem elas alguns conteúdos não seriam reproduzidos, o que, em certa medida, descaracterizaria a enunciação de outrem.

Com base nessas considerações, é possível afirmar que a principal característica do *discurso narrativo* consiste em priorizar a demarcação de que a enunciação reproduzida pertence a um *outro* (e que, conseqüentemente, foi proferida em outro contexto). Nessa explicitação, são reconstituídos conteúdos não por meio da reprodução *ipsis litteris* da enunciação, mas pela reconstrução do conteúdo temático da enunciação original, o que implica a reorganização da enunciação com vistas a conservar o conteúdo que se pretende reproduzir.

Cabe esclarecer que o *discurso indireto* se caracteriza, em linhas gerais, por “*construir uma representação de palavras do outro transpondo-as*” (REYES, 1995, p.

7, *tradução nossa*)²⁸. Por meio dessa representação do conteúdo de outra enunciação, cria-se uma imagem do discurso do outro, a qual pode ser mais ou menos fiel. Essa estratégia pretende, “*entre outras coisas, simplificar uma longa conversação, tornar inteligível o complicado, e provocar certos efeitos, especialmente o de manter a atenção do interlocutor, atualizando o relato dramatizado*” (REYES, 1995, p.28, *tradução nossa*)²⁹.

Segundo Reyes (1995), o uso do *discurso indireto* é um traço observado na oralidade. Essa forma agrega, além de conteúdos, significados afetivos que são de grande importância nos relatos. Em geral, aparecem em momentos clímaxes da narrativa, associados a outros recursos como pausas, entonações etc. Essa estratégia confere ao relato textura, o que coloca certas informações em primeiro plano.

Ainda a respeito desse estilo de organização do discurso, Reyes afirma que “*é uma oração autônoma, não tem restrições: pode ter interjeições, exclamações, vocativos, etc.*” (REYES, 1995, p. 28, *tradução nossa*)³⁰. Ou seja, o *discurso indireto* conserva marcas linguísticas próprias, funcionando sem dependência sintática das demais orações; porém, mantém relação com a temática no contexto em que está inserido.

Maldonado González (1999, p. 3554), determina os componentes necessários para caracterizar um texto como *discurso indireto*: “*Todo ‘discurso indireto’ está construído por uma ‘expressão introdutora’ (EI) que contém um verbo de dizer flexionado e uma ‘citação direta’ (CI) cuja marca é a conjunção que, e que está subordinada ao verbo da expressão introdutória*” (*tradução nossa*)³¹. Ou seja, na composição do *discurso indireto* há uma forma, mais ou menos, estabilizada que revela a origem daquilo que está sendo representado.

Enfim, dado esse panorama a respeito do *discurso narrativo* (ou *discurso indireto*) é pertinente que toda reprodução de um dizer pressupõe a caracterização da situação original produzida. Isso faz-se necessário porque o conteúdo reproduzido

²⁸ “construir una representación de palabras ajenas transponiéndolas de un sitio a otro” (REYES, 1995, p. 7).

²⁹ “entre otras cosas, simplificar una larga conversación, hacer inteligible lo complicado, y provocar ciertos efectos, especialmente el de mantener la atención del interlocutor, actualizando el relato dramatizado” (REYES, 1995, p. 28).

³⁰ “es una oración autónoma, no tiene restricciones: puede llevar interjecciones, exclamaciones, vocativos, etc.” (REYES, 1995, p. 28).

³¹ “Todo ‘discurso directo’ está constituido por una ‘expresión introdutora’ (EI) que contiene un verbo de decir flexionado y una ‘cita directa’ (CI) cuya marca es la conjunción *que*, y que está subordinada al verbo de la expresión introdutora” (MALDONADO GONZÁLEZ, 1999, p.3554).

tem um sentido original que tem relação com a situação em que tal aconteceu, por isso é fundamental para o estabelecimento do sentido do *discurso narrativo* a indicação das coordenadas espaço temporais em que ele foi realizado.

3.4.2 O *discurso citado*

O *discurso citado* constitui a expressão literal da enunciação de outrem. Segundo Bakhtin [Volochínov], “é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979] 2014, p. 150). Nessa perspectiva, o *discurso citado* é um tipo de alocação de uma enunciação que foi produzida externamente à *interação verbal* desenvolvida. No entanto, a enunciação reproduzida conserva suas características temáticas. Dito de outra forma, o *discurso citado* consiste em uma enunciação externa, que foi encaixada em outra, a partir de um objetivo comunicativo, que se centra em conservar o conteúdo da enunciação original.

Dessa forma,

a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo. Faz parte integrante de sua unicidade temática, na qualidade de enunciação citada, uma enunciação com seu próprio tema: *o tema autônomo então torna-se o tema do tema*. O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de outra construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos de sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitivas. (BAKHTIN [VOLOCHÍNOV], [1979] 2014, p. 150-151).

Ou seja, a enunciação reproduzida, ainda que autônoma, passa a integrar outra unidade estrutural, compondo um contexto diferente, em que sua informação temática complementa o conteúdo que está sendo desenvolvido. Além disso, a conservação da independência evidencia para o interlocutor que tal informação funciona como complementar e que a enunciação é externa ao contexto narrativo, mas que sua reprodução é integral e tem uma função dentro do objetivo comunicativo.

Bakhtin [Volochínov] ([1979] 2014) também afirma que o *discurso citado* integra outra enunciação a partir de uma elaboração sintática estilística e composicional, de forma que há uma adequação do que está sendo dito para comportar tal enunciação. Desse modo, quando ocorre a reprodução de outra enunciação, esta não é

meramente transcrita; ao contrário, há uma preocupação em tornar tal informação parte do conteúdo narrado.

A respeito disso, Preti (2004) explicita que se trata de uma organização do discurso ficcional que remete à estrutura de um diálogo. Segundo Kebrat-Orecchioni (2006, p. 7), “o exercício da fala implica normalmente uma *alocução*”. Dessa forma, sempre que ocorre a tomada da palavra em um diálogo, há a existência de um *outro*, que é diferente do falante. Essa dinâmica constitui uma interlocução, que consiste na fala que vai do locutor para o interlocutor e, assim, configura um circuito de alternância, originando pares adjacentes, os quais se alternam entre as posições de falante e ouvinte.

Por fim, é pertinente assinalar que, na reprodução do discurso de outrem, sempre são utilizados elementos que indicam esse deslocamento de enunciação. Inclusive, podemos afirmar que, diferentemente do *discurso narrativo*, o *discurso citado* conserva os caracteres estilísticos da enunciação original e do conteúdo, enquanto o *discurso narrativo* conserva apenas o conteúdo semântico do *discurso citado*.

3.4.3 O *discurso indireto livre*

Com relação ao *discurso indireto livre*, Bakhtin [Volochínov] determina que esta é uma forma que inter-relaciona o *discurso narrativo* e o *discurso citado*. Para o autor russo, trata-se de um tipo novo³² de arranjo discursivo, possibilitado por questões relacionadas à expressão do contexto comunicativo socioverbal, as quais são outorgadas pelo horizonte linguístico do falante.

Nessa perspectiva, o surgimento do *discurso indireto livre* deve-se a certas condições socioeconômicas³³, que incidem na mudança das relações socioverbais, uma vez que nenhum indivíduo socialmente organizado “cria” aleatoriamente uma

³² Considerando que seu texto é do início do século XX.

³³ Segundo Bakhtin, o *discurso indireto livre* surgiu em função da mudança de paradigma do público leitor. A saber, em meados do século XIX, com a ascensão da burguesia, a leitura deixa de ser oralizada para um grupo de pessoas e passa a ser individual. Essa situação se deve ao prestígio do ato de saber ler na sociedade burguesa do século XIX, constituindo um tema recorrente inclusive em narrativas do período, como, por exemplo, em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, obra em que a personagem de Luisinha, quando ainda fielmente casada com Jorge e, portanto, parte da burguesia ascendente, aparece lendo em algumas cenas; após a aproximação da personagem com Basílio, o ato de ler passa a ser fastidioso. Esse caso, tomado para ilustrar a relevância da leitura na sociedade burguesa, evidencia, de certa forma, a mudança do paradigma do valor da leitura, que deixa de ser coletiva e passa a ser individual.

nova estrutura de comunicação. As estruturas da comunicação são, na verdade, produto da relação do sujeito com seu tempo histórico e com seu contexto socioeconômico.

Outro traço particular do *discurso indireto livre* é seu caráter dualístico: ao mesmo tempo que reflete duas vozes em uma mesma construção, caracteriza-se como um fenômeno específico em termos gramaticais e estilísticos. Há, assim, o plano do que se pretende reconstruir por meio dessa estrutura e também os aportes que o sistema da língua possibilita.

Sobre as possibilidades do sistema da língua, também é pertinente pontuar que existe uma forma geral de *discurso indireto livre* que se repete em diferentes idiomas; porém, cada língua apresenta características relacionadas a aspectos socioeconômicos que particularizam esse arranjo em função desses traços socioverbais. No que concerne a essa validação social das formas da língua, Bakhtin afirma: “a vida começa apenas no momento que uma enunciação encontra outra, isto é, quando começa a interação verbal, mesmo que não seja direta, ‘de pessoa a pessoa’, mas mediatizada pela literatura (2014, p. 186)”. Ou seja, mesmo na construção literária, estão presentes os pressupostos da *interação verbal*, os quais legitimam tanto a existência do que é dito quanto a forma como o discurso é apresentado e, conseqüentemente, a perspectiva ideológica que nele é mobilizada.

Se considerarmos essas questões podemos concluir que o *discurso indireto livre* é a forma de organização do discurso mais distante da realidade, justamente, porque o narrador se incrusta naquilo que se pretende representar – se apropria da verdade – com o objetivo de constituir uma associação simultânea de vozes para a constituição da representação de algo que é, em última instância ordenada. Dito isso de outra forma: no *discurso indireto livre* o narrador é o centro de referência daquilo que está sendo dito e as vozes se entrecruzam de acordo com o que ele pretende representar.

Para Elsa Dehennin (1992) o *discurso indireto livre* “é um discurso ambíguo, heterogêneo e instável” (tradução nossa)³⁴. Essa perspectiva coloca em evidência questões relacionadas a falta de unidade das formas verbais (por exemplo, no caso de *Los Cachorros* o narrador oscila entre o emprego da terceira pessoa do plural e da

³⁴ “Es un discurso ambiguo, heterogéneo, ‘equivoco y lábil”.

primeira e da terceira do singular), o que permite a asserção de que o *discurso indireto livre* é não unívoco.

Outro traço da configuração linguística do *discurso indireto livre* é a omissão do verbo *discendi*, que introduz o *discurso citado*. Essa característica resulta na apresentação, por parte do autor do texto, simplesmente da voz de outrem sem marcações específicas, o que confere à informação não citada a dimensão de um fato, e não de pensamentos e palavras atribuídas previamente. Isso significa que o uso do *discurso indireto livre* está relacionado, justamente, à apresentação de pensamentos e palavras como fatos, o que constitui outro tipo de relação entre a voz narrativa e o que está sendo construído, relação essa caracterizada pela ausência de marcação entre o *discurso citante* e o *discurso citado*. Esse tipo de recurso confere à ficção uma não fronteirização entre as vozes (de quem cita e de quem é citado), o que provoca uma atenuação entre esses discursos, além, claro, de não apagar a autonomia do *discurso citado*³⁵.

Essa opção, por apresentar a voz de outrem sem a introdução dos verbos de dizer, refere-se também à personalidade do falante (narrador), porque, sempre que se faz uso da língua, são suscitados temas ideológicos, os quais são resultado da personalidade do falante, que existe apenas quando ocorre a “materialização objetiva da língua” (BAKHTIN, 2014, p. 195). Essa dinâmica é oriunda do processo de diferenciação ideológica, que integra a *interação verbal*.

Também está presente na constituição do *discurso indireto livre* a problemática do sentido do discurso: como é possível determinar os limites entre as vozes? Para o autor russo, o sentido está relacionado à acentuação e à entonação, porque,

no discurso indireto livre, identificamos a palavra citada não tanto graças ao sentido, considerado isoladamente, antes de mais nada, graças às entonações e acentuações próprias do herói, graças à orientação apreciativa do discurso (BAKHTIN, 2014, p. 198).

Ou seja, o sentido deve-se ao que podemos determinar com base nas ocorrências enunciativas que constituem a personalidade do herói, a qual vai sendo construída a partir da leitura que localiza os fatos de acordo com as vozes presentes no *discurso indireto livre*.

³⁵ A não discrepância entre as vozes da narrativa provoca um efeito de sentido de que a história incrusta argumentos de autoridade sobre o que está sendo narrado. O que está entre as hipóteses desta dissertação é que esse tipo de recurso valida a história ou, melhor dito, assegura traços da verossimilhança interna, que contribuem para o efeito de ilusão de realidade oral.

Por fim, é preciso ressaltar que o *discurso indireto livre*, além de ser uma maneira de apreender na língua o discurso de outrem, consiste em uma forma do discurso que reflete mudanças sociais da *interação verbal* e, conseqüentemente, do aspecto ideológico verbal. Esses traços do funcionamento do *discurso indireto livre* refletem a relação entre os sujeitos, pois se referem à constituição da palavra de outrem a partir de outra voz, sendo caracterizados pela ausência de marcas que indiquem um pertencimento e pela reprodução do discurso.

4 ANÁLISES

Primeiramente, é pertinente assinalar que as considerações analíticas foram divididas em três seções, a primeira, relacionada à macroestrutura da narrativa, a segunda, à microestrutura – que é composta por quatro subseções, e a terceira – que é composta por duas subseções – configurando-se como um comentário geral a respeito das vozes enunciativas. Dito isso de outra forma: na primeira seção, a da macroestrutura, inclui-se características gerais do Capítulo I, portanto, é um comentário geral a respeito de características de todos os *segmentos* analisados. Na segunda, a da microestrutura, o objetivo é descrever e interpretar características que subsidiam a ideia de marcas interacionais. Por fim, na terceira, centra-se em relacionar e evidenciar a relevância do infográfico para a elucidação das características das marcas interacionais que estão presentes nas vozes enunciativas que integram o *discurso indireto livre*.

4.1 ANÁLISE MACROESTRUTURAL DO CAPÍTULO I

Sobre os aspectos macroestruturais desse capítulo, pode-se constatar que seu conteúdo temático é definidor das demais problemáticas que serão abordadas na narrativa. Nessa parte da história, são apresentadas as personagens, o tipo de relação que estabelecem entre si, o contexto em que elas circulam e o problema que norteará as demais ações, especialmente do protagonista.

Mais especificamente, as personagens formam um grupo de amigos, ainda crianças (com aproximadamente onze anos de idade), que se conhece em uma escola religiosa apenas para meninos, por volta da década de 1950. Esse grupo frequenta lugares como o clube *Terrazas* (que é um clube centenário, localizado em Miraflores, distrito nobre de Lima, Peru). O próprio colégio Champagnat, onde a história se inicia, identifica um tipo de educação tradicional, justamente por se tratar de um colégio privado, apenas para meninos e de origem religiosa. Além desses espaços, os meninos circulam pelas ruas e moram no distrito de Miraflores, que está situado na zona costeira de Lima e caracteriza-se por ser um dos redutos da elite peruana. Também como espaço geográfico de circulação das personagens está a sorveteria *D'Onófrío*, lugar tradicional (localizado em Miraflores), que conserva ainda nos dias atuais o ambiente de sorveteria dos anos de 1950.

Essas breves considerações a respeito das personagens e do espaço em que estas se movem para contar a história de *Cuéllar*, de forma geral, são aspectos relevantes para entender os traços linguísticos das enunciações que serão analisadas na microestrutura. Por exemplo, o grau de familiaridade entre as personagens implica uma tendência de uso de linguagem mais informal (justificando a utilização de gírias, elipses e repetições, por exemplo). Além disso, por serem crianças, o campo semântico das palavras usadas remete à vida escolar e às brincadeiras, como jogar futebol, que, além de fazer parte do mundo da criança, também faz referência ao universo infantil dos meninos. Tal configuração se faz presente nesse primeiro capítulo da narrativa, porque, à medida que eles crescem, esse conteúdo muda. Como exemplo dessa mudança, no capítulo seguinte, observa-se a introdução de palavras referentes a festas, a relacionamentos afetivos, entre outros temas.

Outro traço importante identificado nesse plano da análise é que as interações das personagens ocorrem ou dentro do espaço do colégio ou na rua. A amizade entre *Lalo*, *Choto*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Cuéllar* tem início nos bancos escolares e, com o passar do tempo, estende-se ao ambiente das casas desses meninos. Esse aspecto evidencia o grau de familiaridade que as personagens vão desenvolvendo à medida que crescem.

4.2 ANÁLISE MICROESTRUTURAL

Ao que concerne à análise microestrutural, como já afirmado anteriormente, será realizada em quatro segmentos do Capítulo I, de *Los Cachorros*. Essa opção se justifica pela recorrência das estruturas: se observou que os recursos microestruturais se repetem no decorrer do Capítulo I, assim como ao longo da narrativa. Por esse motivo optou-se por apresentar a análise microestrutural de quatro segmentos, de modo que essa ilustre recorrências das marcas interacionais na supracitada obra.

É importante retomar como serão apresentadas as considerações microestruturais identificadas, descritas e analisadas em *Los Cachorros*. Essas são: identificação das vozes enunciativas; justificativa do recorte do *segmento*; síntese temática do *segmento*; características enunciativas do *discurso narrativo*; características do *diálogo da ficção* (ou *discurso citado*); características da sintaxe; léxico; marcas entonacionais (realizadas pelos signos de pontuação); fonética;

elementos paralingüísticos (pistas sobre a exetioridade da comunicação que estão contidas no texto).

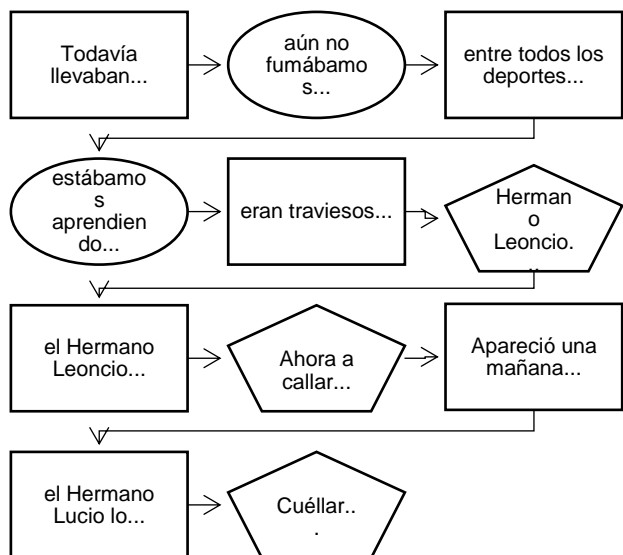
Esses elementos não estão presentes em todos os segmentos, por isso também optou-se por apresentar essa amostra de quatro segmentos para ilustrar como são suas intercorrências no romance. As próximas quatro subseções têm esse objetivo.

4.2.1 Segmento I: o ingresso de Cuéllar no colégio champagnat

§1 Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.

§2 Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara. Ahora a callar.

§3 Apareció una mañana, a la hora de la formación, de la mano de su papá, y el Hermano Lucio lo puso a la cabeza de la fila porque era más chiquito todavía que Rojas, y en la clase el Hermano Leoncio lo sentó atrás, con nosotros, en esa carpeta vacía, jovencito, en esa carpeta Cuéllar, ¿y tú? Choto, ¿y tú? Chingolo, ¿y tú? Mañuco, ¿y tú? Lalo. ¿Miraforino? Sí, desde el mes pasado, antes vivía en San Antonio y ahora en Mariscal Castilla, cerca del Cine Colina (p. 17)³⁶.



- Justificativa do recorte do *segmento*:

A escolha desse *segmento* ocorreu porque, diferentemente da maior parte da narrativa, os três primeiros parágrafos possuem uma extensão breve (os três totalizam quinze linhas), o que, em certa medida, facilita a identificação dos distintos pontos de

³⁶ §1 Ainda usavam calças curtas naquele ano, ainda não fumávamos, entre todos os esportes preferiam o futebol e estávamos aprendendo a pegar ondas, a mergulhar do segundo trampolim do Terrazas, e eram levados, imberbes, curiosos, muitos ágeis, vorazes. Naquele ano, quando Cuéllar entrou no Colégio Champagnat.

§2 Irmão Leoncio, é verdade que vem um aluno novo?, para o terceiro A, irmão? Sim, o irmão Leoncio afastava a franja que cobria seu rosto com um safanão, agora silêncio.

§3 Apareceu certa manhã, na hora da fila, pela mão do pai, e o irmão Lucio colocou-o na frente porque era ainda mais baixo que Rojas, e na sala o irmão Leoncio sentou-o lá atrás, junto conosco, naquela carteira vazia, rapazinho. Como se chamava? Cuéllar, e você? Choto, e você? Chingolo, e você? Mañuco, e você? Lalo. De Miraflores? Sim, desde o mês passado, antes morava em Santo Antonio e agora na Mariscal Castilla, perto do cinema Colina.

vista presentes no *discurso indireto livre*. Em função dessa característica, esse início do texto pode ser entendido como uma amostra para o leitor do esquema do *discurso indireto livre* que será utilizado no decorrer da narrativa.

Tal interpretação a respeito da composição do *segmento* se deve à observação de como estão articuladas as vozes no *discurso indireto livre* e de como estas figuram articuladas nos demais parágrafos da narrativa. Também ressaltamos que, em função dessa particularidade do recorte, apenas na primeira análise será apresentado um comentário para as características enunciativas do narrador-personagem – o que não fará parte, portanto, das demais análises.

- Síntese temática do *segmento*:

Com relação ao plano temático, esse *segmento* aborda o ingresso de *Cuéllar* no Colégio Champagnat e o início da amizade de *Cuéllar* com *Choto*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Lalo*. Destaca-se que essa é a única nomeação que se conhece dessas personagens, com exceção de *Cuéllar*, que é tratado pelo seu sobrenome no início da narrativa e, após o acidente, recebe um apelido (*Pichulita* – o qual será analisado posteriormente).

A respeito da nomeação por meio do sobrenome, cabe pontuar que, em língua espanhola, esse tratamento é bastante comum na vida escolar, motivo pelo qual a personagem usa apenas essa forma para se apresentar aos colegas. Também se destaca que o termo *Cuéllar* remete à origem paterna, pois, assim como no Brasil, o sobrenome do pai é o mais usado; o que se diferencia é sua posição: enquanto em terras brasileiras o sobrenome paterno aparece por último, em países hispanofalantes o da mãe figura nessa posição.

- Identificação das vozes enunciativas:

Nesse primeiro *segmento*, foram identificados três tipos de discursos articulados no *discurso indireto livre*: o *discurso narrativo* (narrador onisciente em terceira pessoa do singular), o discurso do narrador-personagem em primeira pessoa do plural (esse não fará parte de nossas análises, mas será indicado) e o *discurso citado*.

Na análise microestrutural dos dois tipos de discurso, que são de interesse desta dissertação, foram observadas as seguintes marcas: características do *discurso narrativo*, relacionadas à perspectiva do narrador impressa na escolha do tempo

verbal, quando ele se coloca como personagem e quando ele é apenas observador; e discurso dialogal, referente à estrutura de *diálogo de ficção* que norteia a inserção de *discurso citado no discurso indireto livre*.

Tanto no *discurso narrativo* quanto no discurso dialogal há marcas linguísticas sintáticas – relacionadas às formas de concatenação de informação e de supressão de elementos – e contextuais – relacionadas a estratégias comunicativas referentes ao tipo de contato que as personagens estabelecem no contexto da história. Essas questões são evidentes quando analisamos a passagem de uma voz enunciativa para outra na construção do infográfico apresentando anteriormente. Na análise das passagens entre uma forma e outra se constata a mudança do tempo verbal, o uso de vírgulas para concatenar as informações que pertencem à organizações do discurso diferentes e também ao uso de signos de pontuação, como no caso do *segmento I* os pontos de interrogação.

- Características enunciativas do *discurso narrativo*:

Como determinado anteriormente, o primeiro aspecto discutido acerca do *segmento* consiste nas características do *discurso narrativo*, que se localiza no primeiro *trecho*, em que é apresentada a voz do narrador onisciente:

Todavía **llevaban** pantalón corto ese año,

Esse *trecho* é marcado pela presença do verbo (*llevaban*) em terceira pessoa do plural do modo indicativo, no pretérito imperfeito. O que está sendo expresso no *trecho* é a atribuição da idade às personagens a partir de sua caracterização física (o uso de calças curtas, que corresponde à fase infantil).

O emprego do verbo localiza o tempo em que a história inicia e reconstitui indiretamente um período histórico (fora da narrativa) em que as crianças pequenas usavam calças curtas. Em síntese, apenas no primeiro excerto analisado já há uma série de coordenadas a respeito do marco temporal da história, que não é apenas sobre o fato narrado, mas também sobre um tipo de estrutura social de época, que pode ser identificada por meio das roupas das personagens.

Após a posição do narrador onisciente apresentada no *trecho* anterior, entre vírgulas, é introduzida a voz do narrador-personagem:

aún no **fumábamos**

Nesse momento, é apresentada a descrição de um fato, novamente em pretérito imperfeito, em primeira pessoa do plural (*fumábamos*). O conteúdo temático do *trecho* antecipa/sugere uma ação que fará parte da história posteriormente. Essa perspectiva é posposta pela voz do narrador onisciente:

entre todos los deportes **preferían** el fútbol

Com o uso de *preferían* – terceira pessoa do plural, novamente em pretérito imperfeito –, a voz do narrador onisciente cria um cenário, localizando as personagens com relação tanto à idade quanto às suas preferências. No *trecho*

y **eran** traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces.

destaca-se o uso do verbo *ser* (*eran*), em pretérito imperfeito do indicativo, o qual está sendo empregado para fazer “referencia a qualidades ou características que apenas podem ser contempladas estaticamente, como algo não constante”³⁷ (ARAUS, 1995, p. 43, tradução nossa).

Esses traços estão relacionados ao que se definiu como características do *discurso narrativo*, as quais, nesses *trechos*, articulam no *discurso indireto livre* a voz do narrador onisciente e do narrador-personagem. Tais usos indicam a descrição de um fato que ocorreu no passado. Segundo Araus, o imperfeito é uma “forma verbal ao serviço da apresentação de cenários ou panos de fundo das narrações, da ‘decoração do drama’, com nas palavras de Bello”³⁸ (1995, p. 43, tradução nossa). Dessa maneira, o pretérito imperfeito constitui o efeito de descrição, isto é, de configuração, de estados que estão localizados no passado.

- Características do *diálogo de ficção* (ou *discurso citado*):

O elemento seguinte a ser trabalhado no *segmento* consiste nas características de diálogo que compõem *trechos*. Essas podem ser identificados em:

- | | | |
|---|----|---|
| 1 | E1 | Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero A», Hermano? |
| 2 | E2 | Sí, |
| 3 | E3 | el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara. |

³⁷ “Referencia a cualidades o características que sólo pueden ser contempladas estáticamente, como algo no cambiante” (ARAUS, 1995, p. 43).

³⁸ “Forma verbal al servicio de la presentación de escenarios o trasfondos de narraciones, de ‘la decoración del drama’, con palabras de Bello” (1995, p. 43).

4 E2 Ahora a callar.³⁹

Nas linhas 1, 2 e 4, é possível entrever uma estrutura de diálogo iniciada pelo vocativo (*Hermano Leoncio*), seguido da formação de um par adjacente, estruturado no esquema pergunta-resposta. Tal estrutura aparece duas vezes, encadeada e separada por vírgula, tendo, nesse contexto, a função de separar duas orações independentes.

A interação entre o aluno não identificado (que faz a pergunta com o vocativo e justapõe dois questionamentos) e o irmão Leoncio ocorre em função da pergunta, que abre um turno e requer a abertura de um novo turno (por parte de Leoncio). Destaca-se que, nessa interação, não está expressa nenhuma marca enunciativa de hierarquia entre os enunciadores. No entanto, acredita-se que há algum tipo de diferença entre as personagens, justamente por se tratar de um aluno criança e de um dos irmãos responsáveis pela escola.

Nessa dinâmica instaurada pelo uso da estrutura pergunta-resposta, constrói-se um espaço de *interação verbal*. Segundo Bakhtin (2014, p. 117), “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor”. Ou seja, quando há a tomada da palavra, compulsoriamente o outro está impelido a tomar a palavra também, e assim se constitui um espaço de interação.

Essa estrutura de *diálogo de ficção* sob a forma de pergunta-resposta aparece novamente no final da sequência:

- | | | |
|---|----|---|
| 1 | E1 | Cuéllar, ¿y tú? |
| 2 | E2 | Choto, |
| 3 | E1 | ¿y tú? |
| 4 | E3 | Chingolo, |
| 5 | E1 | ¿y tú? |
| 6 | E4 | Mañuco, |
| 7 | E1 | ¿y tú? |
| 8 | E5 | Lalo. ¿Miraforino? |
| 9 | E1 | Sí, desde el mes pasado, antes vivía en San Antonio y ahora en Mariscal Castilla, cerca del Cine Colina |

A temática desse segundo *trecho* de *diálogo de ficção* do *segmento* sugere o que seria o primeiro contato do protagonista com seus amigos. Esse entendimento a

³⁹ Com o objetivo de ilustrar a dinâmica do *diálogo de ficção*, optamos por dispor as diferentes vozes enunciativas em diferentes linhas. Dessa forma, cada uma delas corresponde a um turno do diálogo, o que torna possível uma melhor visualização de cada voz enunciativa.

respeito da constituição do que seria uma estrutura dialogada presente na narrativa se deve ao fato de que, nos textos ficcionais, é possível realizar uma análise da interação entre as personagens. Tal abordagem se justifica por essas estruturas dialogadas seguirem certos esquemas que podem ser identificados em um diálogo oral na realidade empírica.

Segundo Preti (2004), a análise de estruturas dialogadas em narrativas ficcionais constitui o que seria a realidade literária, que é composta por certos *frames*, que correspondem a problemas interacionais da língua falada. Isso ocorre porque o texto literário pode ser considerado como um repositório de modelos falados, estruturado em esquema de diálogo que remete a certas estratégias conversacionais.

Além disso, o reconhecimento dos *frames* de interação da língua falada em *diálogos de ficção* acontece, entre outros motivos, porque a “atividade dialogal tem por fundamento o princípio da alternância” (KERBRAR-ORECCHIONI, 2006, p. 44). No caso analisado, a alternância é instaurada por meio do uso de perguntas.

Ainda sobre a segunda estrutura de diálogo, cabe pontuar que não é possível reconstituir como são direcionadas as perguntas aos participantes; não há no texto ficcional nenhuma informação a esse respeito. No entanto, a forma como estão dispostas as perguntas sugere informações acerca da dinâmica da estrutura do diálogo, que é apresentada da seguinte maneira: após a enunciação de um novo nome, há a proposição de uma nova pergunta, simulando a ideia de que todos esses novos enunciadores estão em uma sequência, de modo que essa forma configura o *frame* de um diálogo em que os enunciadores estão se conhecendo.

- Características da sintaxe:

A característica seguinte identificada no *segmento* está relacionada à sintaxe, mais especificamente à repetição dos conectores pragmáticos de adição, que normalmente, na modalidade escrita, são evitados. Ao total, em todo o *segmento*, são identificados nove conectores *y*, os quais são usados na adição de orações, justapondo as diferentes vozes e, conseqüentemente, os diferentes pontos de vista.

Observemos o *trecho* transcrito a seguir:

entre todos los deportes preferían el fútbol **y** estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, **y** eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces.

Nele, são identificados dois conectores, os quais estão justapondo a voz do narrador onisciente e do narrador-personagem. Os usos do *y* funcionam, aqui, para descrever as preferências, o estágio do processo de aprendizagem e as características físicas e psicológicas. Não há mudança abrupta de tópicos; ao contrário, o conector funciona apenas para enumerar traços das personagens.

Atentemos, agora, ao outro *trecho*:

y el Hermano Lucio lo puso a la cabeza de la fila porque era más chiquito todavía que Rojas, *y* en la clase el Hermano Leoncio lo sentó atrás, con nosotros, en esa carpeta vacía, jovencito. ¿Cómo se llamaba? Cuéllar, ¿*y* tú? Choto, ¿*y* tú? Chingolo, ¿*y* tú? Mañuco, ¿*y* tú? Lalo. ¿Miraforino? Sí, desde el mes pasado, antes vivía en San Antonio *y* ahora en Mariscal Castilla, cerca del Cine Colina.

Nele, são identificados sete conectores *y*, utilizados, inicialmente, para justapor fatos da narrativa e, após, para constituir a adição de perguntas que são direcionadas a diferentes enunciadores. Esses usos remetem à estrutura de uma sintaxe oral, que é segmentada e marcada pela alternância de turnos, os quais correspondem a diferentes vozes enunciativas. Esse recurso pode ser entendido como um artifício que, de um lado, confere agilidade à narrativa e, de outro, engendra o efeito de ideias não planejadas a respeito do que está sendo narrado.

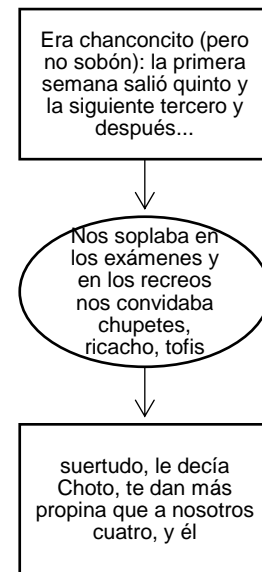
Com relação ao aspecto sintático do *segmento*, no que concerne às estratégias comunicativas relacionadas ao contexto, observa-se que em

¿cierto que viene **uno nuevo**?

o referente aluno está em elipse. O uso desse recurso sintático reforça a simulação de uma estrutura de diálogo oral, já que, em geral, na oralidade ocorrem omissões de termos que são perfeitamente identificáveis por meio do contexto enunciação ou/e por meio de elementos gramaticais presentes na frase. Esse tipo de recurso se deve, segundo Briz (2011): a traços relacionados ao registro coloquial, que permite à mensagem linguística ter relação com o contexto da comunicação – no caso do exemplo, certamente, a pergunta foi realizada dentro do Colégio Champagnat; e a um aspecto da organização da fala coloquial, mais especificamente a supressão de elementos que são considerados desnecessários para a enunciação, uma vez que são identificados no contexto da interação. Dessa forma, a elipse é um recurso típico da oralidade, especialmente por remeter ao contexto em que a comunicação está sendo realizada.

4.2.2 Segmento II: caracterização de *cuéllar*

§4 Era chanconcito (pero no sobón): la primera semana salió quinto y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas. Los catorce Incas, Cuéllar, decía el Hermano Leoncio, y él se los recitaba sin respirar, los Mandamientos, las tres estrofas del Himno Marista, la poesía Mi bandera de López Albújar: sin respirar. Qué trompe, Cuéllar, le decía Lalo y el Hermano muy buena memoria, jovencito; y a nosotros ¡aprendan, bellacos! Él se lustraba las uñas en la solapa del saco y miraba a toda la clase por encima del hombro, sobrándose (de a mentiras, en el fondo no era sobrado, sólo un poco loquibambo y jugueton. Y, además, buen compañero. Nos soplabá en los exámenes y en los recreos nos convidaba chupetes, ricacho, tofis. Suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba) (p. 18)⁴⁰.



- Justificativa do recorte do *segmento*:

A justificativa para analisar o quarto parágrafo como apenas um *segmento* reside, de um lado, na sua extensão: ao todo, é composto por quinze linhas (essa era a dimensão dos três primeiros parágrafos, que foram considerados como um único *segmento*). De outro lado, essa análise integra a proposta de caracterizar as marcas das vozes enunciativas de parte do primeiro capítulo de *Los Cachorros*, o qual está sendo entendido como ilustrativo das marcas de oralidade na estruturação do *discurso indireto livre*, que se mantêm nos demais capítulos da narrativa.

- Síntese temática do *segmento*:

Destaca-se que a temática desse *segmento* é a caracterização do comportamento inicial de *Cuéllar* no Colégio Champagnat, mais especificamente de

⁴⁰ §4 Era caxias (mas não puxa-saco): na primeira semana tirou o quinto lugar e na seguinte o terceiro e depois sempre primeiro até o acidente, então começou a relaxar e a tirar notas ruins. Os catorze incas, Cuéllar, dizia o irmão Leoncio, e ele os recitava sem respirar, os Mandamentos, as três estrofas do hino marista, a poesia “Minha Bandeira” de López Albújar: sem respirar. Que crânio, Cuéllar, dizia Lalo e o irmão muito boa memória, jovenzinho, e para nós, aprendam, velhacos! Ele lustrava as unhas na lapela do paletó e olhava a sala toda por cima do ombro, muito prosa (de mentira, no fundo não era metido, só um pouco louquinho e brincalhão. E, além disso, bom colega. Sempre nos dava cola nos exames e nos recreios oferecia pirulitos, ricaço, puxa-puxas, que sortudo, Choto lhe dizia, você ganha mais mesada que nós quatro juntos, e ele pelas boas notas que tirava, e nós ainda bem que você é boa gente, caxias, era isso o que o salvava).

seu desempenho nas aulas e de suas ações em relação aos companheiros nos primeiros tempos. Também é possível entrever nesse *segmento* o indício de que haverá uma mudança nas atitudes de *Cuéllar*, porque é antecipada a questão do acidente, que será abordado nesse mesmo capítulo.

- Identificação das vozes enunciativas:

Nesse excerto, foram identificados dois tipos de construção no *discurso indireto livre*: o *discurso narrativo* e o discurso do narrador-personagem. Destaca-se que a confluência de perspectivas enunciativas é um traço caracterizador do *discurso indireto livre*. Tais perspectivas não correspondem a enunciadorees distintos; ao contrário, são enunciadas pelo mesmo narrador, para tratar do mesmo objeto, mas apresentam pontos de vista distintos sobre o que está sendo narrado.

Esse aspecto do *discurso indireto livre* é essencialmente polifônico, porque não se trata de duas enunciações, mas de um enunciado em que se ouvem “duas ‘vozes’ inextrincavelmente mescladas, a do narrador, a da personagem” (MAINGUENEAU, 2006, p. 117). No caso do *segmento* analisado, a mudança de perspectivas enunciativas está marcada pela pessoa verbal (terceira pessoa do singular) e pelos verbos *discendi* (*decía*). Tais usos colocam o narrador onisciente como o organizador da representação de uma enunciação.

Na análise desses tipos de discurso, foram observadas as características do *discurso narrativo* (narrador onisciente em terceira pessoa do singular), do discurso do narrador-personagem em primeira pessoa do plural, da sintaxe (elipse), do uso da língua oral, do léxico (gírias e diminutivos), da pontuação (marca de digressão e dois-pontos), da figura de linguagem e de elementos paralinguísticos.

- Características enunciativas do *discurso narrativo*:

Com relação ao primeiro traço analisado, as características do *discurso narrativo*, destaca-se a antecipação de um conteúdo da narrativa, o qual se observa no *trecho*

la primera semana salió quinto y la siguiente tercero y después siempre primero **hasta** el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas.

O que marca linguisticamente a sinalização a respeito das mudanças nas ações da personagem é o emprego de *hasta*. Essa forma, no contexto de uso, tem o valor de

preposição, pois indica o limite de tempo em que se desenvolvem as ações narradas, de modo que, por seu intermédio, o narrador cria um cenário para enfatizar que *Cuéllar* é o protagonista da história. Esse recurso pode ser considerado como componente do plano enunciativo, pois alude à forma pela qual o narrador onisciente inicia a sua circunscrição daquilo que será matéria da narrativa.

Ainda sobre a perspectiva do *discurso narrativo*, o que se observa é que, em geral, mantém-se o uso da terceira pessoa no singular, com os verbos apresentados, em sua maioria, no pretérito imperfeito do indicativo. Essa forma é usada inclusive nos verbos *discendi*:

Los catorce Incas, Cuéllar, decía el Hermano Leoncio [...] Qué trome, Cuéllar, le decía Lalo y el Hermano muy buena memoria, jovencito; y a nosotros ¡aprendan, bellacos! [...] suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba)

No que concerne ao emprego dos *discendi* e à sua função no segundo *segmento*, é possível afirmar que se trata de uma citação, que Segundo Reyes (1996, p. 9), é

una representación lingüística de um objeto también lingüístico: otro texto. Esa representación puede ser total o parcial, fiel o aproximada: el grado de semejanza entre los dos textos, el reproducido y el que lo reproduce, depende de muchos factores determinado por la intención comunicativa del hablante.

Ou seja, no *discurso citado* pretende-se reconstruir o dizer de outrem a partir de um fim comunicativo. O que se nota, no que concerne à reprodução das vozes de *Hermano Leoncio*, *Lalo*, *Choto* e *Cuéllar*, é que esse recurso funciona para validar a perspectiva narrada e descrita pelo narrador onisciente. Tal movimento tem o objetivo de justificar o que o narrador está narrando acerca das atitudes de *Cuéllar* antes do acidente.

É possível, assim, atribuir a essas representações de dizeres das personagens da narrativa a função de validar as ações narradas, pois tais reproduções de discursos de outros associadas ao discurso do narrador onisciente conferem veracidade à história. Desse modo, assinala-se que ali não estão as informações apenas do narrador, mas também de outras personagens, o que, em certa medida, avaliza a história que está sendo contada.

Outro traço que é pertinente destacar a respeito da perspectiva enunciativa do narrador é o uso do pretérito perfeito simples (*salió* e *comenzó*):

la primera semana **salió** quinto y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí **comenzó** a flojear y a sacarse malas notas.

Esse recurso é utilizado para caracterizar o comportamento de *Cuéllar* nas primeiras semanas como aluno do Colégio Champagnat e após o acidente. O uso dessa perspectiva de tempo insere a ação no passado, pois

el rasgo fundamental de esta forma verbal es presentar las acciones o los estados como insertos en el pasado, como ocurridos sin más. Estos hechos narrados por el pretérito simple representan el *eje de toda narración*, los *puntos clave del argumento*, las acciones principales o de primer plano del relato, frente a las acciones secundarias, encarnadas por el imperfecto (ARAUS, 1996, p. 57).

Em síntese, o uso do pretérito perfeito simples tanto para narrar o comportamento inicial de *Cuéllar* quanto para indicar que acontecerá uma mudança demonstra que tal recurso é central na narrativa. As demais ações estão narradas em pretérito imperfeito, que, como já afirmado no comentário do primeiro *segmento*, consiste em uma forma de descrever uma ação ocorrida no passado.

- Características da sintaxe:

Com relação ao aspecto sintático desse segundo *segmento*, destaca-se novamente o uso do conector pragmático *y*:

Era chanconcito (pero no sobón): la primera semana salió quinto **y** la siguiente tercero **y** después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear **y** a sacarse malas notas. Los catorce Incas, Cuéllar, decía el Hermano Leoncio, **y** él se los recitaba sin respirar, los Mandamientos, las tres estrofas del Himno Marista, la poesía Mi bandera de López Albújar: sin respirar. Qué trome, Cuéllar, le decía Lalo y el Hermano muy buena memoria, jovencito; **y** a nosotros ¡aprendan, bellacos! Él se lustraba las uñas en la solapa del saco **y** miraba a toda la clase por encima del hombro, sobrándose (de a mentiras, en el fondo no era sobrado, sólo un poco loquibambo **y** juguetón. **Y**, además, buen compañero. Nos soplabá en los exámenes **y** en los recreos nos convidaba chupetes, ricacho, tofis, suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, **y** él por las buenas notas que se sacaba, **y** nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba) (p. 7)⁴¹.

Nesse excerto, são usados nove conectores *y* (ao todo, são onze, mas dois estão sendo utilizados apenas com a função de coordenar aditivamente ideias de mesmo

⁴¹ §4 Era caxias (mas não puxa-saco): na primeira semana tirou o quinto lugar e na seguinte o terceiro e depois sempre primeiro até o acidente, então começou a relaxar e a tirar notas ruins. Os catorze incas, Cuéllar, dizia o irmão Leoncio, e ele os recitava sem respirar, os Mandamentos, as três estrofes do hino marista, a poesia “Minha Bandeira” de López Albújar: sem respirar. Que crânio, Cuéllar, dizia Lalo e o irmão muito boa memória, jovenzinho, e para nós, aprendam, velhacos! Ele lustrava as unhas na lapela do paletó e olhava a sala toda por cima do ombro, muito prosa (de mentira, no fundo não era metido, só um pouco louquinho e brincalhão. E, além disso, bom colega. Sempre nos dava cola nos exames e nos recreios oferecia pirulitos, ricaço, puxa-puxas, que sortudo, Choto lhe dizia, você ganha mais mesada que nós quatro juntos, e ele pelas boas notas que tirava, e nós ainda bem que você é boa gente, caxias, era isso o que o salvava).

nível sintático). Tal forma de relacionar sintaticamente as orações remete ao que Briz (2011, p. 68) afirma ser uma *sintaxe concatenada*. Esse é um dos traços que marcam a construção sintática na oralidade, em que os enunciados são justapostos, estando concatenados dessa forma com o objetivo de dar continuidade à narrativa.

Com relação à repetição do *y*, ressalta-se que, segundo Briz (2011, p. 71), “es un recurso de cohesión, una marca de continuidad”. Nessa perspectiva, o uso do conector pragmático *y* passa a receber contornos maiores que um simples enlace sintático, já que “se convierte en atadura, sobre todo, semântico-pragmática” (BRIZ, 2011, p. 76).

Esse traço, a saber, a repetição do conector pragmático *y*, constitui no *segmento* a sequência temporal de ações de certo período de tempo. Assim, ao invés de utilizar ordenadores discursivos, ou mesmo advérbios, o narrador faz o uso do conector para enumerar uma sequência de fatos.

Outro traço da sintaxe do *segmento* analisado é a elipse do verbo *descendi*:

suertudo, le **decía** Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y **él** por las buenas notas que se sacaba, y **nosotros** menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba)

Nesse *trecho*, implicitamente é possível identificar a supressão do verbo *decir*, especificamente para introduzir a citação da afirmação de *Cuéllar* sobre o fato de ele receber mais *propinas* que os demais. Nesse *trecho* específico, em que se omite o verbo *decía*, também é possível entrever a omissão da ideia *más propina*; no entanto, por ser tratar de uma representação de como era o diálogo entre as personagens, é perfeitamente aceitável que se omita o tema da conversação.

Esse tipo de recurso, segundo Briz (2011), é bastante comum em contextos em que os participantes são próximos, em que “el saber compartido hacen que el mensaje lingüístico presente una fuerte dependencia contextual. El texto queda supeditado com frecuencia al contexto, prima lo contextual y lo presupuesto e implicado es a veces tanto como lo puesto.” (BRIZ, 2011, p. 82-83). Dito de outra maneira, esse recurso indica o fato de que os interlocutores compartilham conhecimentos a respeito da temática da conversa, o que permite a omissão de algumas expressões ou sintagmas. Contudo, essa elipse não interfere na compreensão do enunciado, pois, por meio do contexto, é possível reconstruir o que está omitido.

- Características do léxico:

No que concerne ao léxico, o primeiro elemento identificado diz respeito ao uso da expressão *chanconcito*:

Era **chanconcito**

O termo *chanconcito*, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, é um adjetivo utilizado no Peru para referenciar sujeitos que estudam muito. O seu emprego na forma de diminutivo, especificamente com a terminação *-ito*, expressa o tamanho menor e também imprime ao que está sendo dito um tom afetivo. Esse uso, segundo Briz (2011, p. 143-144), refere-se ao fenômeno chamado de atenuação, o qual está inserido no marco da cortesia verbal. A atenuação inserida pelo uso do diminutivo pode ser definida como uma atenuação por modificação interna, já que modifica um elemento dentro do enunciado que confere à enunciação um tom afetivo.

Ainda quanto aos elementos lexicais, foi identificada a expressão *de a mentiras*:

(**de a mentiras**, en el fondo no era sobrado, sólo un poco loquibambo y juguetón.

Essa expressão constitui uma forma utilizada em alguns países hispanofalantes – embora a forma mais comum seja *de mentira*, *de a mentiras* figura, inclusive, em discursos do próprio autor⁴² da obra. Também se assinala nesse *trecho* o uso das expressões: *sobrado*, que é uma forma coloquial para se referir a alguém orgulhoso de si; e *loquibambio*, que, segundo o Dicionário Etimológico de palavras peruanas, de Julio Calvo, é uma formação caracterizada pelo tom humorístico, que se originou em um programa de rádio dos anos 50 (*loquilabambia*, que foi substituída por *loquilandia*), tendo, posteriormente, migrado, na língua coloquial, para *loquibambio*, que é um arcaísmo utilizado para se referir a pessoas com hábitos e condutas extravagantes.

- Características das marcas entonacionais (realizadas pelos sinais de pontuação):

Também foi identificado, no *segmento*, o uso do sinal de pontuação parêntese como forma de inserir uma digressão:

(pero no sobón):

⁴² “La literatura extiende la vida humana, añadiéndole aquella dimensión que alimenta nuestra vida recóndita: aquella impalpable y fugaz pero preciosa que sólo vivimos *de a mentiras*.” Mario Vargas Llosa.

Esse sinal é utilizado para introduzir uma expressão caracterizadora de *Cuéllar*, a qual não é atribuída a nenhum enunciador. Porém, por estar em parênteses, pode ser entendida como um refinamento sobre o fato que está sendo apresentado, o refinamento esse que pode remeter ao narrador-personagem, mas também pode estar relacionado a um comentário que foi incluído pelo narrador onisciente.

O que marca a sequência inicial do quarto parágrafo é o uso dos parênteses – abertura e fechamento – seguido de dois-pontos. Estes inserem no contexto uma pausa na perspectiva do narrador onisciente: tal característica do signo de pontuação é originada na linguagem oral⁴³ e marca uma pausa breve, que precede uma enumeração.

Ainda sobre o uso dos parênteses, no *trecho*

(de a mentiras, en el fondo no era sobrado, sólo un poco loquibambo y juguetón. Y, además, buen compañero. Nos soplabá en los exámenes y en los recreos nos convidaba chupetes, ricacho, tofis, suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba)

é possível afirmar que esses sinais de pontuação funcionam para separar uma mudança na perspectiva apresentada até o momento. Esse uso indica a presença de diferentes vozes enunciativas, diferentemente do que ocasiona o primeiro uso de parênteses no *segmento*. No entanto, em ambos os usos, a função assemelha-se, uma vez que, dentro desses signos, está justamente uma perspectiva contrária daquilo que está sendo atribuído a *Cuéllar*.

A terceira aparição de sinais de pontuação no *segmento* consiste no uso dos dois-pontos:

y él se los recitaba sin respirar, los Mandamientos, las tres estrofas del Himno Marista, la poesía Mi bandera de López Albújar: sin respirar

Destaca-se, a respeito desse emprego, que ele funciona para introduzir um comentário do narrador acerca da forma como *Cuéllar* dominava os conteúdos. Esse uso se justifica, assim, por ser posterior à enumeração dos temas que a personagem

⁴³ Essa apropriação de definição do efeito do uso de dois-pontos na linguagem oral transposta para a linguagem escrita se deve aos aportes de Preti (2004) e outros autores, que afirmam existir, na ficção literária, artifícios de linguagem que remetem à interação face a face. Dentre os elementos característicos dessa proximidade entre o registro oral e escrito, destacam-se a variação do registro, em que o narrador opta por utilizar um léxico coloquial, e a mudança abrupta de tópicos, que é exatamente o que ocorre quando há a opção de usar os dois-pontos para inserir um comentário a respeito do que foi narrado anteriormente.

dominava, sintetizando, dessa maneira, a forma como a personagem se apropriava do conteúdo.

Observemos, agora, o que consta após os dois-pontos, a saber, a expressão *sin respirar*:

y él se los recitaba sin respirar, los Mandamientos, las tres estrofas del Himno Marista, la poesía Mi bandera de López Albújar: sin respirar

Tal expressão constitui uma forma da linguagem que, no sentido figurado, significa o fato de alguém responder algo de forma rápida, por ter conhecimento sobre aquilo que foi perguntado. Assim, o emprego dessa expressão é entendido como uma figura de linguagem, mais especificamente uma hipérbole, a qual consiste em um exagero intencional para reforçar a ideia de como *Cuéllar* dominava o conteúdo. Além disso, a expressão aparece duas vezes no *trecho*, antes da enumeração dos conteúdos dominados pela personagem e ao final, como uma ênfase à capacidade de *Cuéllar*.

Quanto a esses usos da pontuação, é pertinente esclarecer que a leitura realizada a seu respeito parte do pressuposto de que tais sinais são insuficientes para dimensionar a real natureza de uma interação oral (BLANCHE-BENVENISTE, 1998). Essa explicitação se faz necessária, porque a análise considera que essas formas constituiriam, em certa medida, a transposição da dinâmica oral para um texto escrito de cunho ficcional. Entretanto, é preciso elucidar que a representação da fala está sempre atrelada ao escrito, uma vez que essa é a única forma possível de constituir uma representação da linguagem oral passível de ser analisada.

- Características dos elementos paralinguísticos:

Por fim, ressalta-se que os elementos paralinguísticos observados no conteúdo semântico do *trecho*

Él se lustraba las uñas en la solapa del saco y miraba a toda la clase por encima del hombro, sobrándose

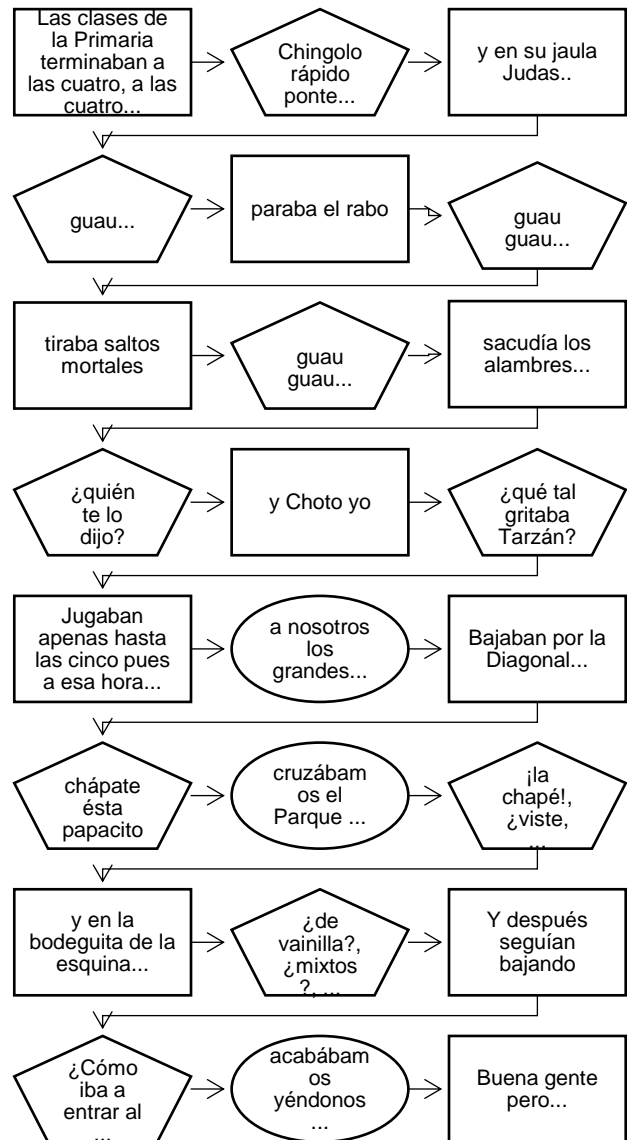
constituem uma imagem que caracteriza a postura de *Cuéllar* a respeito de suas ações. A imagem configurada pelo *segmento* remete a uma ação que popularmente é realizada por um sujeito que pretende jactar-se por algum feito, assim como o fato de olhar por cima do ombro. Embora essas formas de gabar-se não estejam expressas de modo linguístico, a descrição das imagens remete a gestos paralinguísticos, isto é, a gestos simbólicos “cuyo significado está convencionalizado y por ello pueden actuar separados de la expresión verbal, incluso sustituirla” (BRIZ, 2011, p. 101). Ou seja, o

fato de lustrar as unhas na gola da camisa e a forma de olhar são convenções sociais utilizadas para substituir a palavra e constituem enunciados completos, analisados aqui em sua simbologia primordial.

Nesse terceiro *segmento* analisado, reconhece-se a consolidação do que foi entendido no *segmento* anterior como modelo de justaposição de vozes narrativas, que é o arranjo discursivo presente em toda a obra *Los Cachorros*. Outro aspecto importante desse *segmento* é a primeira aparição do *discurso direto*, que passa a figurar nos próximos.

4.2.3 Segmento III: *Cuéllar*, o bom aluno

§5 Las clases de la Primaria terminaban a las cuatro, a las cuatro y diez el Hermano Lucio hacía romper filas y a las cuatro y cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol. Tiraban los maletines al pasto, los sacos, las corbatas, rápido Chingolo rápido, ponte en el arco antes que lo pesquen otros, y en su jaula Judas se volvía loco, guau, paraba el rabo, guau guau, les mostraba los colmillos, guau guau guau, tiraba saltos mortales, guau guau guau guau, sacudía los alambres. Pucha diablo si se escapa un día, decía Chingolo, y Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando olían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, y Choto yo me treparía al arco, ahí no lo alcanzaría, y Cuéllar sacaba su puñalito y chas chas lo soñaba, deslonjaba y enterrabaaaaaauuuu, mirando al cielo. Uuuuuuaaaaauuuu, las dos manos en la boca, auauauauuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? Jugaban apenas hasta las cinco pues a esa hora salía la Media y a nosotros los grandes nos corrían de la cancha a las buenas o a las malas. Las lenguas afuera, sacudiéndonos y sudando recogían libros, sacos y corbatas y salíamos a la calle. Bajaban por la Diagonal haciendo pases de básquet con los maletines, chápate ésta papacito, cruzábamos el Parque a la altura de *Las Delicias*, ¡la chapé!, ¿viste, mamacita?, y en la bodeguita de la esquina de *D'Onofrio* comprábamos barquillos ¿de vainilla?, ¿mixtos?, echa un poco más, cholo, no estafes, un poquito de limón, tacaño, una yapita de fresa. Y después seguían bajando por la Diagonal, el *Violín Gitano*, sin hablar. La calle *Porta*, absortos en los helados, un semáforo, shhp chupando shhhp y saltando hasta el edificio San Nicolás y ahí Cuéllar se despedía, hombre, no te vayas todavía, vamos al Terrazas, le pedirían la pelota al Chino, ¿no quería jugar por la selección de la clase?, hermano, para eso había que entrenarse un poco, ven vamos anda, sólo hasta las seis, un partido de fulbito en el *Terrazas*. Cuéllar. No podía, su papá no lo dejaba, tenía que hacer las tareas. Lo acompañaban hasta su casa. ¿Cómo iba a entrar al equipo de la clase si no se entrenaba?, y por fin acabábamos yéndonos al *Terrazas* solos. Buena gente pero muy chancón, decía Choto, por los estudios descuida el deporte, y Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser un fregado, y Chingolo claro, él se moría por venir con ellos y Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, y además era hincha



nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros y Mañuco sí, lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil! (p. 18-19) ⁴⁴ .	
---	--

- Justificativa do recorte do *segmento*:

A justificativa para a análise desse *segmento*, como afirmado anteriormente, se deve ao fato de apresenta certas recorrências que ilustram a construção do *discurso indireto livre*, em *Los Cachorros*. Além disso, a relevância da análise desse *segmento* consiste em sua extensão (ao todo, são 41 linhas). Esse aspecto – relacionado à extensão do parágrafo é uma recorrência em narrativas modernas, assim como é um fenômeno, mais ou menos, do mesmo período o uso do *discurso indireto livre*. Dessa forma, pode-se afirmar que essa construção marcada pelo entrecruzamento das vozes enunciativas – e no caso desse *segmento*, apresentar a três identificações no romance –, disposto em um parágrafo extenso imprime na obra sua temporalidade, a saber, um texto já de meados do século XX, quando essa técnica já tem um *status* dentro de produção literária contemporânea.

- Síntese temática do *segmento*:

⁴⁴ §5 As aulas do primário terminavam às quatro, às quatro e dez o irmão Lucio mandava romper fileiras e às quatro e quinze estavam no campo de futebol. Jogavam as pastas na grama, os casacos, as gravatas, rápido Chingolo, rápido, vá para o gol antes que alguém tome conta, e no canil o Judas ficava doido, au, levantava o rabo, au, au, mostrava os caninos, au au au, dava saltos mortais, au au au au, sacudia os arames. Vai ser o diabo se um dia ele escapar, dizia Chingolo, e Mañuco se escapar temos que ficar parados, os dinamarqueses só mordiam quando sentiam que estão com medo deles, quem lhe disse isso?, meu velho, e Choto eu subiria em cima da trave, assim ele não me alcançaria, e Cuéllar tirava seu punhalzinho e zás, liquidava o bicho, cortava e enterravaaaaauuuuu, olhando para o céu, aaaaauuuuu, as duas mãos na boca, auauauauuuuuuu: como gritava Tarzan? Só jogavam até as cinco, porque a essa hora o ginásio saía e os grandes nos expulsavam do campo por bem ou por mal. De língua de fora, sacudindo a roupa e suando recolhiam livros, casado e gravatas e íamos para a rua. Desciam pela Diagonal dando passes de baquete com as pastas, pega esta, filhinho, atravessávamos o parque na altura de Las Delicias, peguei!, viu, filhinha?, e no armazém da esquina da D'Onófrío comprávamos casquinhas, de baunilha?, mistas?, sirva um pouco mais, caboclo, não nos roube, um pouquinho de limão, pão-duro, uma lambuja de morango. E depois continuávamos descendo a Diagonal, o Violino Cigano, sem falar, a rua Porta, absortos com os sorvetes, um sinal de trânsito, shhp, chupando shhp e pulando até o edifício San Nicolás e ali Cuéllar se despedia, rapaz, não vá embora ainda, vamos ao Terrazas, pediriam a bola ao Chinês, ele não queria jogar pela seleção da turma?, irmão, para isso teria de treinar um pouco, venha vamos ande, só até as seis, uma pelada de salão no Terrazas, Cuéllar. Não podia, seu pai não deixava, tinha que fazer os deveres. Os outros o acompanhavam até sua casa, como ia entrar no time se não treinava?, e afinal estávamos indo ao Terrazas sozinhos. Boa gente mas muito caxias dizia, dizia Choto, de tanto estudar se descuida do esporte, e Lalo não era culpa dele, o velho devia ser um chato, e Chingolo claro, ele morria de vontade de vis com eles, e Mañuco assim seria difícil entrar no time, não tinha físico, nem chute, nem resistência, cansava logo, nem anda. Mas cabeceia bem, dizia Choto, e além do mais era nosso parceiro, tinha de entrar no time de qualquer maneira dizia Lalo, e Chingolo para que continue conosco e Mañuco sim, ia entrar, se que a coisa seria difícil!

Antes de proceder à análise, é pertinente localizar a temática desenvolvida nesse *segmento*, á que é responsável pela introdução da rotina do futebol na vida das personagens. Após a aula, *Cuéllar* e seus amigos ficavam na escola jogando futebol; junto com eles, no pátio, estava a jaula com o cachorro *Judas*, que ficava o tempo todo latindo. Em função disso, os amigos relatavam como agiriam caso a fera se soltasse. Com o término do jogo, *Cuéllar*, *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto* saiam da escola, passavam pela sorveteria *D'Onofrio* e acompanhavam *Cuéllar* até sua casa. Nesse trajeto, o objetivo era convencer *Cuéllar* a jogar mais uma partida de futebol com eles no Clube *Terrazas*. No entanto, seu pai não permitia que isso acontecesse. Depois de deixarem o amigo em casa, *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto* ficavam falando nele e na possibilidade de que ingressasse na seleção da turma.

- Identificação das vozes enunciativas:

Diferentemente dos demais *segmentos*, esse apresenta as três formas de organização do discurso que foram identificadas no *discurso indireto livre* de *Los Cachorros*: o *discurso narrativo*, o discurso do narrador-personagem em terceira pessoa do plural e o *discurso citado*.

- Características enunciativas do *discurso narrativo*:

O primeiro elemento a ser caracterizado no *segmento* diz respeito às características linguísticas da enunciação do *discurso narrativo*. Todos os verbos usados nessa voz estão conjugados em pretérito imperfeito do indicativo (*terminaban, hacía, tiraban, volvía, paraba, mostraba, tiraba, sacudía, decía, mordían, olían, treparían, jugaban, soñaba, sacaba, corrían, recogían, bajaban, seguían bajando, se despedía, pedía, tenía, acompañaban, era, debía, moría e iba a estar*).

No contexto da narrativa, o pretérito imperfeito, quando utilizado pelo enunciador, desempenha a função de

presentar la relación entre el sujeto y el predicado como algo totalmente estático, inmovilizado en un instante, igual que cuando se detiene en el proyector en una imagen para analizarla y observarla. Además, el imperfecto atribuye a la relación sujeto-predicado que presenta, el estatuto de mera característica de una situación que el enunciados está intentando evoca o describir: en el imperfecto no suceden cosas, en el sentido que lo expresado en imperfecto no remite directamente a sua referente extralingüístico (acto, acontecimiento o proceso) [...]. El imperfecto usa elemento extralingüísticos para plantearlos como marco situacional de una información (MATTE BON, 2009, p. 27).

Ou seja, o uso desse pretérito reconstitui as ações do passado como se estas funcionassem como um cenário, uma vez que não há o efeito de movimento, apenas de descrição do que aconteceu. Assim, tal emprego enfatiza o cenário da trama, isto é, o contexto em que se desenvolvem as ações.

Dando continuidade à caracterização do *discurso narrativo*, no *trecho* em que o narrador reproduz o discurso de *Lalo, Chingolo e Mañuco*

además era hincha nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros y Mañuco sí, lo **meteríamos**, ¡aunque iba a estar más difícil!

é possível entrever o uso da primeira pessoa do plural. Com tal opção linguística, em certa medida, o narrador onisciente acaba sendo introduzido na perspectiva apresentada, ou seja, sendo incluído também como participante do que está sendo narrado. No entanto, esse ruído de inclusão do narrador é ambíguo, porque não é possível saber exatamente se o *nuestro*, o *nosotros* e a desinência número-pessoal *íamos* incluem o narrador ou se constituem apenas a reconstrução do dizer dessas personagens.

Esse aspecto, segundo Bakhtin (2014), é um traço característico do *discurso indireto livre*, uma vez que, na reconstrução do conteúdo dessa enunciação, não está sendo feita uma distinção para elucidar se o narrador participa ou não dessa ação, que é colocada na narrativa por meio da voz de outra personagem. Tal recurso confere certa ambiguidade às vozes, pois não se conhece ao certo a fronteira da enunciação: se o narrador é parte ou não dessa ação.

- Características do *diálogo de ficção* (ou *discurso citado*):

Outro aspecto relacionado à fronteirização das vozes pode ser visualizado quando o narrador reproduz as falas sem a marcação explícita de que se trata de *discursos citados*, como no seguinte caso:

- | | | |
|----|----|---|
| 1 | E1 | Tiraban los maletines al pasto, los sacos, las corbatas |
| 2 | E2 | rápido Chingolo rápido, ponte en el arco antes que lo pesquen otros |
| 3 | E1 | y en su jaula Judas se volvía loco |
| 4 | E3 | guau, |
| 5 | E1 | paraba el rabo, |
| 6 | E3 | guau guau, |
| 7 | E1 | les mostraba los colmillos, |
| 8 | E3 | guau guau guau, |
| 9 | E1 | tiraba saltos mortales, |
| 10 | E3 | guau guau guau guau, |

O que se observa nesse uso é o efeito de as formas presentes nas linhas 2, 4, 6, 8 e 10 parecerem uma transcrição literal da enunciação original. Destaca-se, segundo Fávero, que há uma “seleção estratégica das sequências, escolhendo-as de acordo com sua relevância. Há um limite bem demarcado entre a transcrição do texto oral e o diálogo literário imaginado pelo escritor” (2005, p. 332-333).

A respeito das formas empregadas nas linhas 3 à 10, observa-se a inserção de um comentário acerca do comportamento do cachorro da escola. Junto à apresentação do fato, são inseridas onomatopeias (*guau*), as quais, novamente, constituem o efeito de *diálogo de ficção*, como se Judas também tivesse a possibilidade de exprimir sua voz. Essa dinâmica, de um lado, expressa a ideia de um ir e vir do texto, justamente para funcionar “como un intento de explicarlo todo con detalle, de hacerse entender al instante, para preservar la comunicación el contenido transmitido, y asegurar la correcta interpretación” (BRIZ, 2011, p. 70). O efeito desse uso coloca o latido de Judas na narrativa como uma forma de enfatizar sua violência, efeito reforçado pelo modo como sua voz aparece no discurso, uma vez que simula a ideia de que, entrecortando a narração, é possível “ouvir” os latidos ferozes do cachorro. De outro lado, o uso da onomatopeia (que é um recurso da linguagem cujo objetivo consiste em recriar o barulho do som), no contexto em que foi inserido, pode ser interpretado como um intensificador.

Ou seja, a inserção de tal perspectiva no contexto tem a função de constituir um artifício estético de validação com relação à verossimilhança interna da narrativa. Além disso, a maneira com que esse enunciado é encaixado na sequência remete a uma “falta de planejamento” da produção, que é recorrente na modalidade oral. No entanto, essa aparente “falta de controle” na apresentação dos fatos é um traço do *discurso indireto livre*, que, segundo Bakhtin (2014, p. 201), consiste em uma forma de apreender na língua o discurso de outrem, já que “as vicissitudes da enunciação, e da personalidade do falante refletem as vicissitudes sociais da *interação verbal*, da comunicação ideológica”. Em suma, tal artifício da linguagem é utilizado para que a palavra de outra pessoa se pareça como tal.

Na sequência transcrita a seguir também é utilizado o mesmo tipo de recurso:

- | | | |
|---|----|--|
| 1 | E1 | Bajaban por la Diagonal haciendo pases de basquet con los maletines, |
| 2 | E2 | chápate ésta papacito, |
| 3 | E3 | cruzábamos el Parque a la altura de <i>Las Delicias</i> , |
| 4 | E2 | ¡la chapé!, ¿viste, mamacita?, |

- 5 E3 y en la bodeguita de la esquina de *D'Onofrio* comprábamos
barquillos
- 6 E4 ¿de vainilla?, ¿mixtos?,
- 7 E2 echa un poco más, cholo, no estafes, un poquito de limón,
tacaño, una yapita de fresa.

Nesse caso, o que se observa é a presença do *discurso narrativo* enredado com a reprodução do *discurso citado*, de modo que não há como precisar se todas as enunciações (linhas 2, 4 e 7) consistem na reprodução do discurso de uma mesma personagem. Esse caso, assim como o anterior, pretende, por meio do arranjo no *discurso indireto livre*, a inserção da palavra de outrem sem marcações explícitas, constituindo, justamente, esse efeito de ambiguidade com relação à voz enunciativa, por uma parte, e de veracidade de reprodução do discurso, por outra.

Ainda a respeito do que pode ser entendido como *diálogo de ficção*, destaca-se que, nesse *trecho*, há a abertura da estrutura pergunta-resposta (linhas 6 e 7), que pode ser entendida, segundo Vigara Tauste (1980, p. 60-61), como um estimulante conversacional, já que estimula os interlocutores a estabelecerem um diálogo. Esse tipo de recurso confere expressividade ao conteúdo e determina um comportamento responsivo do interlocutor. O caso específico desse *trecho* atua como complementação da comunicação e, em certa medida, cumpre a função de particularizar a afirmação apresentada anteriormente. Por fim, também é pertinente assinalar que, nas linhas 6 e 7, ocorre a mobilização de um *frame* que corresponde ao diálogo de compra e venda de sorvetes.

Por seu turno, na linha 4, é utilizada uma pergunta retórica identificada como de *Cuéllar*. A pergunta retórica – ou, segundo Vigara Tauste (1980, p. 53), “las interrogaciones falsas” – caracteriza-se por ser um tipo de pergunta na qual o enunciador não espera resposta; ao contrário, “el hablante no sólo se ocupa de exponer o confirmar su opinión, sino que además obliga en cierto modo al interlocutor al acuerdo” (TAUSTE, 1980, p. 53). No contexto do enunciado, é possível identificar a função do acordo, de forma que se comparar com Tarzan é uma afirmação da personagem.

- Características da sintaxe:

Com relação às características sintáticas empregadas no *discurso narrativo* e no *discurso citado*, observa-se novamente a repetição do conector *y*:

Las clases de la Primaria terminaban a las cuatro, a las cuatro **y** diez el Hermano Lucio hacía romper filas **y** a las cuatro **y** cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol. Tiraban los maletines al pasto, los sacos, las corbatas, rápido Chingolo rápido, ponte en el arco antes que lo pesquen otros, **y** en su jaula Judas se volvía loco, guau, paraba el rabo, guau guau, les mostraba los colmillos, guau guau guau, tiraba saltos mortales, guau guau guau guau, sacudía los alambres. Pucha diablo si se escapa un día, decía Chingolo, **y** Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando olían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, **y** Choto yo me treparía al arco, ahí no lo alcanzaría, **y** Cuéllar sacaba su puñalito **y** chas chas lo soñaba, deslonjaba **y** enterrabaaaaauuuu, mirando al cielo. Uuuuuuuuuuuu, las dos manos en la boca, auauauuuuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? Jugaban apenas hasta las cinco pues a esa hora salía la Media **y** a nosotros los grandes nos corrían de la cancha a las buenas o a las malas. Las lenguas afuera, sacudiéndonos **y** sudando recogían libros, sacos **y** corbatas **y** salíamos a la calle. Bajaban por la Diagonal haciendo pases de basquet con los maletines, chápate ésta papacito, cruzábamos el Parque a la altura de *Las Delicias*, ¡la chapé!, ¿viste, mamacita?, **y** en la bodeguita de la esquina de *D'Onofrio* comprábamos barquillos ¿de vainilla?, ¿mixtos?, echa un poco más, cholo, no estafes, un poquito de limón, tacaño, una yapita de fresa. **Y** después seguían bajando por la Diagonal, el *Violín Gitano*, sin hablar. La calle *Porta*, absortos en los helados, un semáforo, shhp chupando shhhp **y** saltando hasta el edificio San Nicolás **y** ahí Cuéllar se despedía, hombre, no te vayas todavía, vamos al Terrazas, le pedirían la pelota al Chino, ¿no quería jugar por la selección de la clase?, hermano, para eso había que entrenarse un poco, ven vamos anda, sólo hasta las seis, un partido de fulbito en el *Terrazas*. Cuéllar. No podía, su papá no lo dejaba, tenía que hacer las tareas. Lo acompañaban hasta su casa. ¿Cómo iba a entrar al equipo de la clase si no se entrenaba?, **y** por fin acabábamos yéndonos al *Terrazas* solos. Buena gente pero muy chancón, decía Choto, por los estudios descuida el deporte, **y** Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser un fregado, **y** Chingolo claro, él se moría por venir con ellos **y** Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, **y** además era hincha nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, **y** Chingolo para que esté con nosotros **y** Mañuco sí, lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil! (p. 7-8).

Em todo o *segmento*, são utilizados 21 conectores *y*, que exercem a função de concatenar informações. Esse recurso coesivo assinala a continuidade dos fatos, funcionando, segundo Briz (2011), para amarrar o plano semântico-pragmático do que está sendo narrado. Acredita-se, assim, que tal uso confere à narrativa a ideia de continuidade dos fatos narrados.

Esses nexos coloquiais – ou, segundo Antonio Briz, os conectores pragmáticos, mais especificamente o uso do *y* – introduzem frases ou orações e funcionam como enlaces gramaticais coordenativos. A esse respeito, Vigara Tauste (1980, p. 73) afirma que o *y* é uma conjunção coordenada aditiva por excelência. Quando presente no início de um período ou depois de uma pausa, insere o enunciado que será agregado a determinado contexto. O que se observa até o momento, nos seus diferentes usos, é que o *y* funciona como o elemento que une as diversas perspectivas

apresentadas na narrativa, seja quando utilizado para justapor perspectivas que estão construídas em *discurso direto* ou para indicar a passagem da perspectiva do narrador onisciente para o narrador personagem. Também é relevante mencionar que uma das hipóteses da presente análise está centrada nesse elemento, em função de sua constante repetição no texto.

Para melhor ilustrar esse efeito, destaca-se o seguinte *trecho*:

Las clases de la Primaria terminaban a las cuatro, a las cuatro **y** diez el Hermano Lucio hacía romper filas **y** a las cuatro **y** cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol.

Nele, os fatos narrados são: 1) *Las clases de la Primaria terminaban a las cuatro*; 2) *a las cuatro y diez el Hermano Lucio hacía romper filas*; e 3) *y a las cuatro y cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol*. Esse *trecho* não apresenta nenhum artifício diferenciado; ao contrário, trata-se de uma oração composta em que o primeiro elemento é inserido por vírgula, e o segundo, por meio do conector pragmático aditivo *y*. O efeito desse recurso está localizado na marcação temporal – o que se narra ocorre em quinze minutos, e a estrutura sintática em ordem direta corrobora para a consolidação de tal efeito.

Outro recurso sintático é a elipse:

decía Choto, por los estudios descuida el deporte, **y** Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser un fregado, **y** Chingolo claro, él se moría por venir con ellos y Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, **y** además era hinchas nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, **y** Chingolo para que esté con nosotros **y** Mañuco sí, lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil!

Assim como no segundo *segmento*, o que está sendo omitido é a presença do verbo *decir*. Este é utilizado apenas uma vez, para introduzir a primeira reconstrução do discurso de outrem; os demais conectores são justapostos apenas pelo nome da personagem a que se atribui a enunciação. A elipse, nesse caso, é retomada pelo contexto, mais especificamente pelo paralelismo entre as formas. Em outros termos, sabe-se que há a omissão do *decía* porque ocorre a repetição da seguinte estrutura: nome da personagem posposta ao que seria a sua enunciação.

A respeito desse aspecto, a saber, da reprodução do discurso, Briz afirma que se trata

de um modelo vivificador y actualizador de uma historia pasada, rasgo em relación estrecha con el carácter inmediato y actual de la conversación coloquial. Las distintas intervenciones das personajes se introducen y se separan a través de verbos <<decir>> (2011, p. 82).

Ou seja, além da elipse, o *segmento* em questão apresenta uma estratégia sintática que incide sobre a veracidade da enunciação. Nesse sentido, a reprodução das vozes das personagens, mesmo que de forma indireta, remete a uma estrutura de conversação coloquial, que indica, por intermédio dos verbos de dizer, a intervenção de distintas personagens.

Além dos aspectos sintáticos já analisados, também se identifica como elemento sintático a explicitação do pronome *yo*:

Choto **yo** me prepararía al arco, ahí no lo alcanzaría

Esse emprego funciona como um centro dêitico. Segundo Briz (2011, p. 84), seu uso implica, por um lado, a atualização na conversação das coordenadas de sujeito, espaço e tempo do que está sendo enunciado e, por outro, a maximização do papel do enunciador na estrutura. Em outros termos, no contexto do enunciado, o uso do *yo* enfatiza a ação que o sujeito realizaria. Também é possível relacionar a esse emprego a condição que leva o sujeito a realizar tal ato, uma vez que se trata de fugir do cachorro feroz. Assim, o uso do *yo* não é apenas uma redundância gramatical; pelo contrário, há uma situação que implica a tomada imediata de uma ação para que a personagem identificada por tal pronome salve sua vida.

- Características do léxico:

Sobre o léxico relativo à oralidade no *segmento* foram identificados os seguintes elementos:

- o termo *pesquen*, que, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, constitui um coloquialismo, que significa agarrar, pegar ou apropriar-se de qualquer coisa. Esse uso reflete a ideia de *continuum* que existe entre a modalidade escrita e a oral, pois, ainda que se trate de um discurso escrito, o objetivo da *interação verbal* permite o uso de termos do registro oral;
- a expressão *pucha diablo*, a qual consiste em uma interjeição que denota assombro. É pertinente destacar, também, que o uso apenas de *pucha* seguido de algum complemento, no Peru, assinala o sentido de lamentação;
- o uso do diminutivo *puñalito*, em que a terminação *-ito* está descrevendo numericamente o tamanho do punhal da personagem. Tal emprego, por parte da perspectiva do narrador, pode sugerir a pouca importância do objeto para o

caso do ataque, o que, de certa forma, expressa antecipadamente que qualquer tipo de reação da personagem na situação do ataque do cachorro iria ser em vão;

- o uso da onomatopeia *chas chas*, que funciona para simular como *Cuéllar* operaria com o punhal. Esse uso remete ao gesto simbólico de como seria usado o punhal;
- o uso do diminutivo *maletínes* (sufixo no plural *-ines*), em que novamente se recorre ao diminutivo para caracterizar o tamanho das pastas usadas pelas personagens. O que se pode observar é que o emprego do diminutivo indica mais que a mera expressão de tamanho/quantidade, já que, como afirmado anteriormente, esses sufixos conferem expressividade à linguagem, especialmente se observados como pistas do *continuum* que existe entre a modalidade oral e escrita;
- o uso da expressão *chapate*, a qual, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, constitui o sentido coloquial, usado no Peru e no Uruguai, para agarrar. Esse uso novamente mobiliza a discussão sobre a presença do coloquial, estilo que, segundo Vigara Tauste (1980, p. 14), remete, na opinião de grande parte dos pesquisadores, à fala familiar, espontânea e despojada de formalidade. Concorde-se com essa perspectiva, porque, na simulação de uma *interação verbal* oral, especificamente entre crianças (é isso que o *diálogo de ficção* está propondo), não há como utilizar um vocabulário distinto entre os interlocutores;
- o uso de expressões (*papacito* e *mamacita*) que corroboram para a caracterização da linguagem familiar. A primeira (*papacito*) é utilizada como vocativo, a qual corresponde a uma redução da palavra *padre* (*papá*), seguida do sufixo diminutivo *-ito*. A segunda (*mamacita*) é empregada em uma estrutura de pergunta retórica (*¿viste, mamacita?*), que é precedida de uma exclamação, tratando-se, portanto, de uma pergunta que convida o interlocutor a concordar com o que foi expresso em forma de pergunta. Além disso, há uso da redução de *madre* (*mamá*), seguida do sufixo diminutivo *-ita*, que configura uma palavra do gênero feminino empregada para o masculino. Esses usos indicam tanto familiaridade/afetividade entre os enunciadores quanto, no contexto do primeiro uso, o chamamento para um desafio em tom irônico, sugerindo que o desafiante não conseguirá pegar a pasta, e, no contexto do segundo uso, uma

afirmação realizada por meio de pergunta. Tais empregos evidenciam a recorrência do uso do diminutivo como forma de expressar familiaridade em tom coloquial da linguagem, assim como aproximam a análise mais uma vez da reiterada ideia de influência que a linguagem escrita recebe da linguagem oral, especialmente nesses diálogos que têm o efeito de recriar/simular uma interação oral espontânea;

- o uso da expressão *cholo*, a qual é uma forma de tratamento utilizada para se referir ao sujeito latino-americano que é mestiço de espanhol e índio. Embora essa expressão possa ter valor pejorativo, no contexto do enunciado, o que se observa é o tom afetivo, já que, ao final do diálogo, o enunciador pede uma *yapita*, ou seja, um pouco mais do que a porção que é devida. Destaca-se que *yapa* é uma expressão de origem quéchua, que significa aumento e é utilizada em alguns países da América Latina. Seu uso com o sufixo *-ita* indica tanto afetividade quanto quantidade;
- o termo *fulbito*⁴⁵, o qual designa um esporte específico peruano, jogado por seis jogadores contando com o goleiro. Em geral, essa modalidade é praticada em quadras de vôlei e basquete. Destaca-se que a inclusão desse tipo de esporte em uma narrativa ficcional coloca em cena a cultura popular do Peru, porque parte dos hábitos locais da região para construir a estrutura verossímil interna da narrativa. Apesar disso, a presença desse esporte não se configura como uma construção linguística que marca a coloquialidade; ao contrário, as características do *fulbito* constituem um gesto simbólico implicado em sua prática que remetem à cultura popular do país de Mario Vargas Llosa;
- o emprego de onomatopeias (*shhp/shhhp*), que correspondem à imitação do barulho de alguém lambendo um sorvete. Cabe pontuar que as onomatopeias, segundo alguns linguistas, são palavras difíceis de classificar gramaticalmente, especialmente porque pertencem “al lenguaje oral y a un registro coloquial” (MAYORAL, 1992, p. 107). Com essa perspectiva sobre tais partículas da língua, novamente, o que se constata é o ruído da modalidade oral no texto escrito;
- o uso de um realce linguístico na expressão *se moría*. Esse uso hiperbólico enfatiza o desejo da personagem em participar do time da turma. Nesse caso

⁴⁵ <<http://www.deperu.com/fulbito/>>. Acessado em 17 de fev. de 2018.

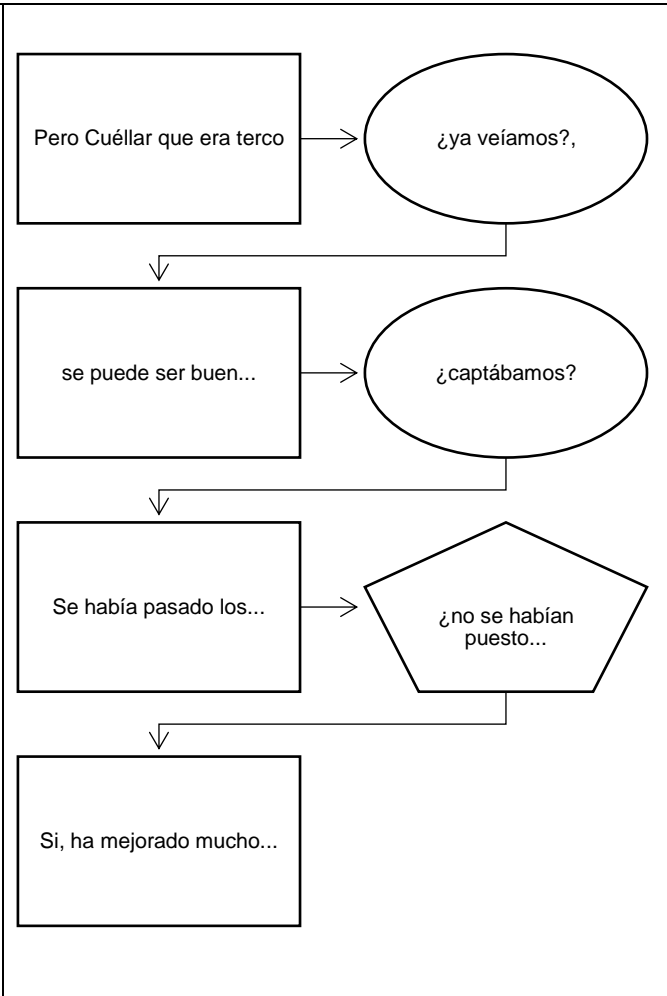
específico, trata-se de uma estratégia lexical que, segundo Briz (2010, p. 43), tem uma estrutura retórica própria da conversação oral. A hipérbole tem, aqui, o objetivo de intensificar o que está sendo expresso, ou seja, de constituir um realce do que está sendo dito. Esse tipo de uso de expressão afetiva “refleja el afán del hablante por influir de un modo persuasivo sobre el interlocutor, procurando interesarle y caldearle el ánimo pro el respectivo asunto” (BEINHAUER, 1991, p. 195-196). Destaca-se que esse sublinhado no dizer também está relacionado ao objetivo de enfatizar sentimentos.

- Características da fonética:

Por fim, a respeito do terceiro *segmento* analisado, destaca-se o uso de alargamentos silábicos (*enterrabaaaaauuuu*, *Uuuuuuaaaauuuu* e *auauauauuuuuu*). Tais usos “actuán como refuerzos del decir y/o del dicho” (BRIZ, 2011, p. 94), podendo ser entendidos como intensificadores do discurso. Ressalta-se que esses usos foram identificados como do narrador onisciente, mas também podem ser tomados como parte do *diálogo de ficção*. Neste caso, o que ocorreria seria a reprodução fidedigna da voz da personagem de *Cuéllar*. Nota-se, assim, uma ambiguidade com relação à atribuição de um enunciador, instaurando uma dificuldade de identificação das vozes que é recorrente na obra analisada em função das características do *discurso indireto livre*.

4.2.4 *Segmento IV: Cuéllar, bom aluno e bom atleta*

§6 Pero Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase: *mens sana in corpora sano*, decía el Hermano Agustín, ¿ya veíamos?, se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios, que siguiéramos su ejemplo. ¿Cómo has hecho?, le decía Lalo, ¿de dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de pelota, esos tiros al ángulo? Y él: lo había entrenado su primo el Chispas y su padre lo llevaba al Estadio todos los domingos y ahí, viendo a los craks, les aprendía los trucos ¿captábamos? Se había pasado los tres meses sin ir a las matinés ni a las playas, sólo viendo y jugando fútbol mañana y tarde, toquen esas pantorrillas, ¿no se habían puesto duras? Si, ha mejorado mucho, le decía Choto al Hermano Lucio, de veras, y Lalo es un delantero ágil y trabajador, y Chingolo qué bien organizaba el ataque y, sobre todo, no perdía la moral, y Mañuco ¿vio cómo baja hasta el arco a buscar pelota cuando el enemigo va dominando?, Hermano Lucio hay que meterlo al equipo. Cuéllar se reía feliz, se soplaba las uñas y se las lustraba en la camiseta de «Cuarto A», mangas blancas y pechera azul: ya está, le decíamos, ya lo metimos pero no te sobres. (p. 20)⁴⁶.



- Justificativa do recorte do *segmento*:

A justificativa para a análise desse recorte é que, diferentemente do *segmento* anterior, esse tem menor extensão. No entanto, a relevância desse é a predominância do discurso do narrador onisciente e como ocorrem três entrecruzamentos à essa voz narrativa. Isso fica evidente no infográfico apresentado anteriormente: observa-se a voz do narrador onisciente, em terceira pessoa do singular, o narrador personagem, em primeira pessoa do plural, a retomada do narrador onisciente, a passagem,

⁴⁶ §6 Mas Cuéllar, que era teimoso e morria de vontade de jogar no time, treinou tanto no verão que no ano seguinte ganhou a posição de meia-esquerda na seleção da turma: *mens sana in corpore sano*, dizia o irmão Agustín, estávamos vendo?, pode-se ser bom esportista e aplicado nos estudos, que seguissemos o seu exemplo. Como você fez?, perguntava Lalo, de onde vem essa cintura, esses passes, essa fome de bola, esses chutes de ângulo? E ele: seu primo Chispas o tinha treinado e seu pai o levava ao estádio todo domingo e então, vendo os craques, aprendia todos os truques, entendíamos? Tinha passado três meses sem ir à matinê nem à praia, só assistido e jogado futebol de manhã e de tarde, vejam estas panturrilhas, não ficaram duras? Sim, melhorou muito dizia Choto ao irmão Lucio, é verdade, e Lalo é um atacante ágil e trabalhador, e Chingolo como organizava bem o ataque e, acima de tudo, não perdia a moral, e Mañuco, viu como recua para buscar a bola quando o adversário está atacando, irmão Lucio?, ele tem de entrar no time. Cuéllar ria feliz, soprava as unhas e lustrava-as na camiseta do quarto A, mangas brancas e perito azul: pronto, dizíamos, já botamos você no time não fique mascarado.

novamente, para o narrador personagem, a voz do narrador onisciente, a introdução do *diálogo de ficção* e, por fim, o fechamento do *segmento* com a voz do onisciente. Isso, de certa forma, revela como o narrador se vale da aproximação dos fatos para construir sua história e validar seu ponto de vista.

- Síntese temática do *segmento*:

Com relação à temática, o *segmento* analisado trata da inserção de *Cuéllar* na seleção da turma. Para inserir esse fato, o narrador relata uma passagem de tempo, a qual compreende o período das férias da personagem. O que se constata é que há uma grande evolução do menino, especialmente quanto à sua estrutura corporal.

- Identificação das vozes enunciativas:

O primeiro aspecto a ser analisado no *segmento* em questão consiste nas formas de organização do discurso, predominando o *discurso narrativo*. Esse tipo de construção também implica uma agilidade da leitura, em função da sobreposição de vozes. Segundo Maingueneau (2006), o *discurso indireto livre* não possui uma forma específica de ser introduzido, cabendo ao leitor identificar as dissonâncias enunciativas que estão postas em um mesmo parágrafo. Nessa construção, a única maneira de identificar linguisticamente a continuidade das vozes enunciativas é por meio das marcas linguísticas, as quais estão sendo analisadas nesta dissertação.

- Características enunciativas do *discurso narrativo*:

Entre as características enunciativas do *discurso narrativo*, destaca-se o uso do pretérito perfeito simples, com um verbo pronominal:

se entrenó tanto en el verano que al año siguiente **se ganó** el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase

Tal uso caracteriza a ação da personagem, sendo empregado para expressar acontecimentos pontuais no passado em um momento específico de tempo. Além disso, a forma pronominal (*se entrenó* e *se ganó*) confere a *Cuéllar* toda a responsabilidade pela sua evolução nos esportes e pela conquista da vaga na equipe.

Essa forma é retomada ao final do *segmento* no seguinte *trecho*:

Se había pasado los tres meses sin ir a las matines ni a las playas, sólo viendo y jugando fútbol mañana y tarde, toquen esas pantorrillas

Retoma-se, assim, a perspectiva do narrador onisciente em terceira pessoa, sendo usada para isso a mesma escolha verbal do início do parágrafo: pretérito perfeito simples e verbo pronominal (*se había*). Tal uso permite levantar a hipótese de que o *discurso indireto livre*, na verdade, funcionaria como uma conversação oral em que os participantes falam simultaneamente, já que ocorre uma sobreposição que não significa interrupção, mas um tipo de arranjo do discurso que coloca em cena distintas perspectivas dos enunciadores. Por isso, o *discurso indireto livre* é em sua essência um discurso polifônico, que articula distintas perspectivas conservando suas particularidades enunciativas. Segundo Bakhtin,

o sentido do discurso não existe fora de sua acentuação e entonação vivas. No discurso indireto livre, identificamos a palavra citada não tanto graças ao sentido, considerado isoladamente, mas, antes de mais nada graças às entoações e acentuações próprias do herói, graças a orientação apreciativa do discurso (2014, p. 198).

Dessa forma, o *discurso indireto livre* conserva as particularidades enunciativas de cada um dos enunciadores, o que permite que cada voz preserve seu perfil de enunciação. Resguardadas as devidas proporções, tais características também são mantidas em uma conversação em que estejam presentes múltiplos participantes e em que ocorra a fala simultânea. Assim, o que mais distingue esses casos é a modalidade em que tais discursos são construídos: enquanto o *discurso indireto livre* ocorre em registo escrito, a conversação é oral. Outro argumento que permite tal aproximação entre formas de organização do discurso tão distintas é o fato ora considerado de que existe um *continuum* entre a modalidade escrita e oral, já que, em alguns gêneros textuais, esses registros influenciam um ao outro.

- Características da sintaxe:

Com relação aos aspectos sintáticos do *segmento*, no início, observa-se a introdução do *discurso narrativo* por meio do marcador *pero*:

Pero Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo,

No contexto do enunciado, *pero* tem o valor distinto de um conector argumentativo, uma vez que não agrega sentido opositivo; ao contrário, agrega um tom de contraste, o qual, segundo Vigara Tauste (1980), tem a função de realçar o que está sendo enunciado.

Ainda sobre aspectos sintáticos, no *segmento* em questão, é possível identificar, novamente, a mesma estrutura de repetição dos conectores *y* (ao total, são sete conectores) e da elipse do verbo *decir*. No entanto, o que se pretende destacar é uma estrutura específica:

Si, ha mejorado mucho, le decía Choto al Hermano Lucio, de veras, y Lalo es un delantero ágil y trabajador, y Chingolo qué bien organizaba el ataque y, sobre todo, no perdía la moral, y Mañuco ¿vio cómo baja hasta el arco a buscar pelota cuando el enemigo va dominando?,

Esse uso, a saber, a introdução do *discurso indireto*, com a elipse do verbo *decir* e a justaposição dos discursos, até o momento já foi empregado em dois dos três *segmentos* analisados. O que também chama atenção sobre esse recurso é sua aparição no final dos parágrafos. Essa forma indica a reprodução do conteúdo semântico do discurso dos amigos de *Cuéllar*.

- Características do léxico:

Quanto ao léxico utilizado, observa-se, novamente, o emprego da hipérbole *se moría*, que funciona como um elemento de realce. Esse recurso é uma das estratégias identificadas como típicas da modalidade oral que figuram na escrita para simular o tom de oralidade.

Outro aspecto lexical a ser mencionado é o uso da expressão em latim *mens sana in corpora sano*, que consiste em um aforismo (expressão popular cuja enunciação original não pode ser recuperada).

A partir do léxico utilizado, pode-se afirmar que os interlocutores estão no mesmo nível hierárquico, o que possibilita uma relação horizontal entre os participantes da comunicação, conferindo à comunicação um tom familiar. Linguisticamente, esse traço da interação se justifica pela forma de tratamento utilizada (segunda pessoa do singular), que em espanhol é empregada para marcar familiaridade entre os interlocutores.

Por fim, com relação ao uso da palavra *cracks*, segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, conclui-se que se trata de um estrangeirismo que foi incluído no vocabulário da língua espanhola. O termo é utilizado para fazer referência a um “deportista de extraordinaria calidad”. Esse uso remete a um tipo de linguagem mais informal e de tendência oral, porque indica a opção pelo emprego de um empréstimo

de outro idioma ao invés da utilização de adjetivos para expressar a mesma característica.

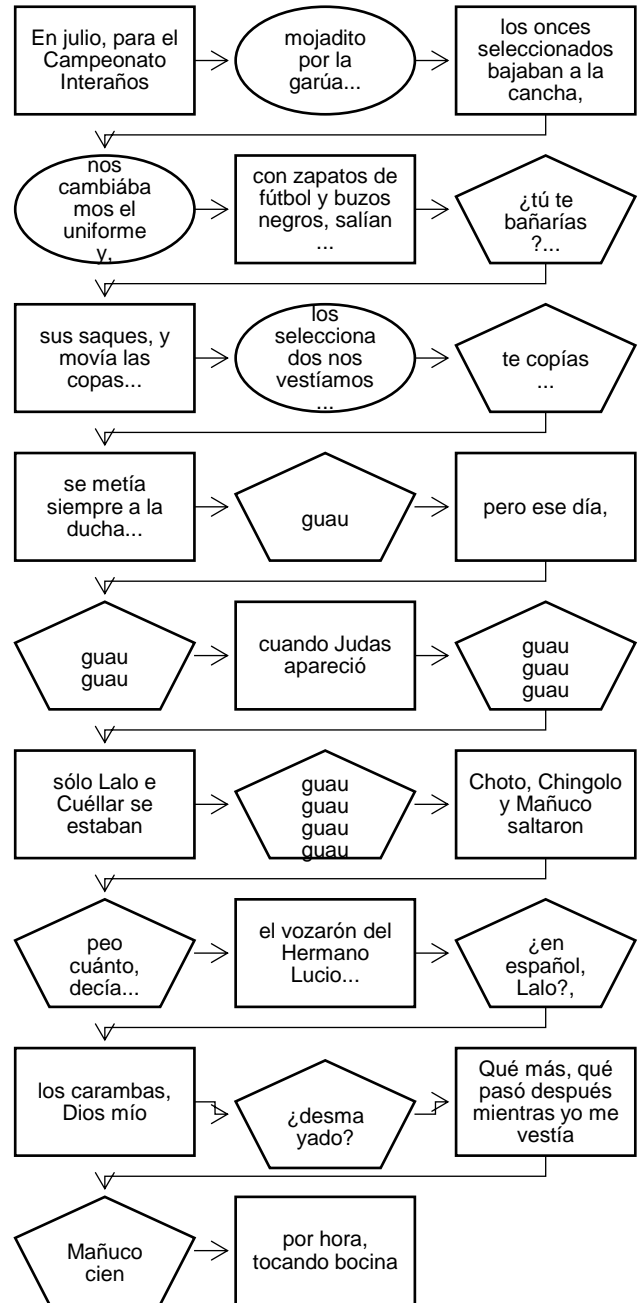
4.3 AS MARCAS INTERACIONAIS

Como já assinalado no início das análises, esta seção tem o objetivo de relacionar a visualidade do infográfico do *discurso indireto livre* para refletir sobre a composição desse tipo de organização do discurso, bem como tecer considerações a respeito de como essa visualidade configura-se como um recurso para realizar o tratamento das marcas interacionais. Essa proposta permite a identificação panorâmica: das vozes enunciativas, de como elas se confluem, de como engendram a *ilusão de oralidade* e outros efeitos de sentido relacionados às vozes identificadas no *discurso indireto livre*.

Além disso, como se tratam de *segmentos* extensos, acredita-se que a proposta do infográfico insere à análise a visualidade, que perseguimos no decorrer desta dissertação, com o objetivo de revelar outros traços do *discurso indireto livre*, relacionados, especialmente, à possibilidade de refletir sobre as nuances que integram esse tipo de organização discursiva. Em síntese, nas duas subseções próximas nos ateremos a: apresentação de uma síntese dos *segmentos* e a identificação das vozes enunciativas e, a partir disso, discutir sobre o que remete as marcas interacionais e relacionar com o artifício visual, que é o infográfico.

4.3.1 Segmento V: a castração de Cuéllar

§7 En julio, para el Campeonato Interaños, el Hermano Agustín autorizó al equipo de Cuarto A a entrenarse dos veces por semana, los lunes y los viernes, a la hora de Dibujo y Música. Después del segundo recreo, cuando el patio quedaba vacío, mojadito por la garúa, lustrado como un chimpún nuevecito, los once seleccionados bajaban a la cancha, nos cambiábamos el uniforme y, con zapatos de fútbol y buzos negros, salían de los camarines en fila india, a paso gimnástico, encabezados por Lalo, el capitán. En todas las ventanas de las aulas aparecían caras envidiosas que espiaban sus carreras, había un vientecito frío que arrugaba las aguas de la piscina (¿tú te bañarías?, después del match, ahora no. Brrrr qué frío), sus saques, y movía las copas de los eucaliptos y ficus del Parque que asomaban sobre el muro amarillo del Colegio, sus penales y la mañana se iba volando: entrenamos regio, decía Cuéllar, bestial, ganaremos. Una hora después el Hermano Lucio tocaba el silbato y, mientras se desaguaban las aulas y los años formaban en el patio, los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas a almorzar. Pero Cuéllar se demoraba porque (te copias todas las de los craks, decía Chingolo, ¿quién te crees?, ¿Toto Terry?) se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau. Choto, Chingolo y Mañuco saltaron por las ventanas, Lalo chilló se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocico mismo del danés. Ahí, encogido, losetas blancas, azulejos y chorritos de agua, temblando, oyó los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, sus gritos, y oyó aullidos, saltos, choques, resbalones y después sólo ladridos, y un montón de tiempo después, les juro (pero cuánto, decía Chingolo, ¿dos minutos?, más hermano, y Choto ¿cinco?, más mucho más), el vozarrón del Hermano Lucio, las lisuras de Leoncio ¿en español, Lalo?, sí, también en francés, ¿le entendías?, no, pero se imaginaba que eran lisuras, idiota, por la furia de su voz), los carambas, Dios mío, fueras, sapes, largo largo, la desesperación de los Hermanos, su terrible susto. Abrió la puerta y ya se lo llevaban cargado, lo vio apenas entre las sotanas negras, ¿desmayado?, sí, ¿calato, Lalo?, sí y sangrando, hermano, palabra, qué horrible: el baño entero era purita sangre.



<p>Qué más, qué pasó después mientras yo me vestía, decía Lalo, y Chingolo el Hermano Agustín y el Hermano Lucio metieron a Cuéllar en la camioneta de la Dirección, los vimos desde la escalera, y Choto arrancaron a ochenta (Mañuco cien) por hora, tocando bocina y bocina como los bomberos, como una ambulancia. Mientras tanto el Hermano Leoncio perseguía a Judas que iba y venía por el patio dando brincos, volantines, lo agarraba y lo metía a su jaula y por entre los alambres (quería matarlo, decía Choto, si lo hubieras visto, asustaba) lo azotaba sin misericordia, colorado, el moño bailándole sobre la cara (p.20-22)⁴⁷.</p>	
---	--

- Síntese temática do *segmento*:

A respeito do plano temático, esse *segmento* introduz a rotina de futebolista de *Cuéllar* e de seus amigos. É pertinente sublinhar aqui como o protagonista funciona dentro da narrativa como o parâmetro para a caracterização dos comportamentos de seus amigos, dito isso de outra forma, a caracterização de *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto* se é realizada a partir da contraposição dos comportamentos de *Cuéllar*.

⁴⁷ Em julho, para o campeonato interséries, o irmão Agustín autorizou o time do quarto A a treinar duas vezes por semana, às segundas e sextas-feiras, nas horas de desenho e de música. Depois do segundo recreio, quando o pátio ficava vazio, molhadinho pela garoa, lustroso como uma chuteira novinha, os onze selecionados desciam para o campo, vestíamos o uniforme e, de chuteira e agasalhos pretos, saíam do vestiário em fila indiana, a passo ginástico, encabeçados por Lalo, o capitão. Em todas as janelas das salas de aula apareciam rostos invejosos que espiavam seus piques, soprava um ventinho frio que enrugava a água da piscina (você entraria?, depois do jogo, agora não, brr que frio), seus chutes, e balançava as copas dos eucaliptos e dos ficus do parque que deponavam sobre o muro amarelo do colégio, seus pênaltis e a manhã passava voando: treinamos muito bem, dizia Cuéllar, bárbaro, vamos ganhar. Uma hora depois o irmão Lúcio apitava e, enquanto as salas se esvaziavam e as turmas formavam no pátio, os selecionados íamos vestirnos para almoçar em casa, mas Cuéllar se atrasava porque (você copia tudo dos cracks, dizia Chingolo, quem pensa que é?, Toco Terry!) sempre entrava no chuveiro depois dos treinos. Às vezes eles também tomavam banho, au, mas esse dia, au au, quando Judas apareceu na porta do vestiário, au au au, só Lalo e Cuéllar estavam debaixo da água: au au au au. Choto, Chingolo e Mañuco pularam pelas janelas, Lalo gritou fugiu olhe irmão e conseguiu fechar a porta do chuveiro bem no focinho do dinamarquês. Ali encolhido, ardosias brancas, azuleijos e esquichos de água, tremendo, ouviu os latidos de Judas, o choro de Cuéllar, seus gritos, e ouviu berros, pulos, batidas, e escorrogões e depois só latidos, e um bocado de tempo depois, juro (mas quanto, dizia, Chingolo, dois minutos?, mais, irmão, e Choto cinco?, mais muito mais), o vozeirão do irmão Lúcio, os palavrões de Leoncio (em espanhol, Lalo?, sim, em francês também, você entedia?, não, mas imaginava que eram palavrões, idiota, pela fúria da voz), os carambas, meu Deus, fora, fora, sai daqui, o desespero dos irmãos, seu susto terrível. Abriu a porta e já o tinham carregado, viu-o entre as batidas negras, desacordado?, sim, pelado, Lalo?, sim e sangrando, irmão, palavra, que coisa horrível: o branheiro todo era puro sangue. Que mais, o que aconteceu depois, enquanto eu me vestia, pergutou Lalo, e Chingolo o irmão Agustín e o irmão Lúcio puseram Cuéllar na caminhonete da diretoria, nos os vimos lá da escada, e Choto arrancaram a oitava (Mañuco cem), por hora, buzinando e buzinando feito os bombeiros, feito uma ambulância. Enquanto isso o irmão Leoncio perseguia Judas que ia e vinha pelo pátio dando pulos, cambalhotas. Quando o agarrava, metia o bicho no canil e o açoitava por entre os arames (queria matá-lo, dizia Choto, se vocês tivesse visto dava até medo) sem misericórdia, vermelho, a franja dançando no seu rosto.

- Composição e efeitos do *discurso indireto livre*:

Nesse quinto *segmento*, foram mapeados os três tipos de construção do *discurso indireto livre* características da obra *Los Cachorros*: o *discurso narrativo*, o discurso do narrador-personagem e o *diálogo de ficção*. Essas vozes presentes no *segmento* são ilustradas por meio do infográfico, com esse recurso é possível constatar como se estrutura os limites entre uma forma de organização do discurso e outra. Além desse aspecto visual, o infográfico auxilia o leitor na compreensão daquilo que se narra, porque, por meio dele, as alternâncias de pontos de vista são identificadas por meio de uma forma, o que permite um melhor acompanhamento da matéria narrada.

Um traço que singulariza esse recorte, em relação aos já analisados, é a forma como o *diálogo de ficção* se incrusta no *discurso narrativo*. No infográfico proposto anteriormente é possível identificar visualmente essa alternância entre aquilo que é pertencente a voz do narrador e o que é da ordem do *diálogo de ficção*. Com essa proposta é possível entrever como o narrador se vale do *diálogo de ficção* para imprimir o efeito de “violência” a partir da inserção da primeira onomatopeia (*guau*) e, para intensificar a fúria de Judas – que aqui está sendo entendido como uma voz dentro do *diálogo de ficção* – a representação onomatopaica da voz do cachorro é intensificada, como se os latidos se aproximassem e fossem aumentando.

Após o ataque, o que se observa é uma breve predominância na voz do narrador, que logo passa, novamente, a ser entrecortada pelas vozes, respectivamente, de *Chingolo*, *Choto*, *Lalo* e *Mañuco*. Isso, se observado por meio do infográfico, possibilita entrever como as vozes dos amigos, na forma de *diálogo de ficção*, auxiliam o narrador e, em certa medida, validam a história.

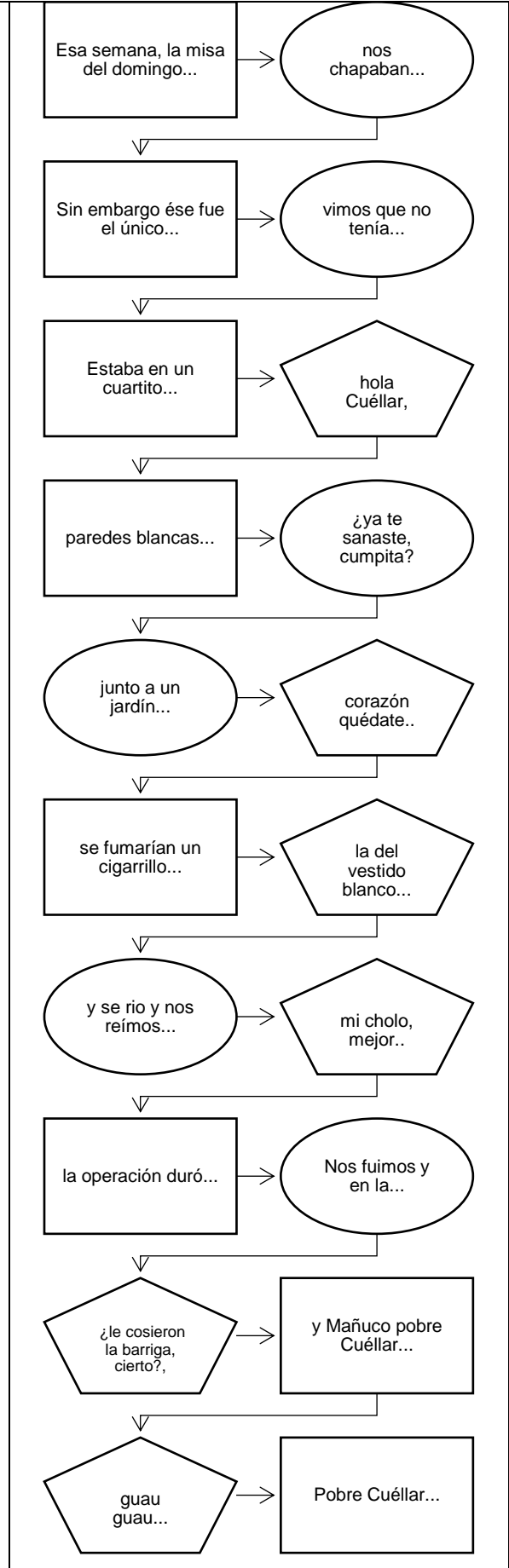
Com relação a isso podemos afirmar que o discurso é polifônico, uma vez que se trata de duas enunciações, que funcionam de forma complementárias – não há mudança temática – porque à medida que se apresenta a matéria narrada são introduzidas vozes, em *discurso direto*, que detalham as informações apresentadas pela voz da terceira pessoa do singular – o narrador onisciente. Uma das características que permitem essa interpretação a respeito do *diálogo de ficção* é, pontualmente, relacionado à forma como o processo de referência é estabelecido. Na maioria das vozes inseridas, o que se observa é a continuidade da informação sem a explicitação do referente, ou seja, a voz, diferente do narrador onisciente, corrobora com a matéria narrada, mas possui autonomia.

Esse tipo de construção insere, por uma parte, uma visão a respeito das personagens, localizando-as com relação ao fato narrado, o que imprime ao texto um tom de testemunho, de verdade sobre a história contada. Por outra parte, esse recurso permite que se identifique dentro do texto as personagens – aqui nessa passagem específica ainda crianças – e observe o tipo de relação entre elas, além da origem dessas vozes – se selecionarmos apenas os dados que foram definidos como *discurso direto*, certamente, poderíamos construir uma estrutura *dialogal*, composta por turnos de fala definidos, sequenciada pela forma pergunta-resposta.

Por fim, quando afirmamos a respeito da complexidade do *discurso indireto livre*, o que pretendemos enfatizar é a forma como a relação entre as vozes do texto não borra as particularidades enunciativas de quem é reproduzido; ao contrário, nesse tipo de texto as marcas de oralidade são o que imprime a autonomia das enunciações. Por isso perseguimos exaustivamente nos outros recortes aspectos relacionados à sintaxe, ao léxico, à fonética, aos elementos paralinguísticos, entre outros, porque são esses traços que possibilitam a demarcação das fronteiras num discurso onde a pontuação que sugere isso é predominantemente o uso da vírgula.

4.3.1 Segmento VI: a semana após a castração de Cuéllar

§8 Esa semana, la misa del domingo, el rosario del viernes y las oraciones del principio y del fin de las clases fueron por el restablecimiento de Cuéllar, pero los Hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos del accidente, nos chapaban y un cocacho, silencio, toma, castigado hasta las seis. Sin embargo ése fue el único tema de conversación en los recreos y en las aulas, y el lunes siguiente cuando, a la salida del Colegio, fueron a visitarlo a la Clínica Americana, vimos que no tenía nada en la cara ni en las manos. Estaba en un cuartito lindo, hola Cuéllar, paredes blancas y cortinas cremas, ¿ya te sanaste, cumpita?, junto a un jardín con florecitas, pasto y un árbol. Ellos lo estábamos vengando, Cuéllar, en cada recreo pedrada y pedrada contra la jaula de Judas y él bien hecho, prontito no le quedaría un hueso sano al desgraciado, se reía, cuando saliera iríamos al Colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Águila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí. Sentadas a la cabecera de Cuéllar había dos señoras que nos dieron chocolates y se salieron al jardín, corazón, quédate conversando con tus amiguitos, se fumarían un cigarrillo y volverían, la del vestido blanco es mi mamá, la otra una tía. Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, y se muñequéó, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rio y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón, y a nosotros sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya? La operación duró dos horas, les dijo, volvería al Colegio dentro de diez días, fíjate cuántas vacaciones qué más quieres le había dicho el doctor. Nos fuimos y en la clase todos querían saber, ¿le cosieron la barriga, cierto?, ¿con aguja e hilo, cierto? Y Chingolo cómo se empavó cuando nos contó, ¿sería pecado hablar de eso?, Lalo no, qué iba a ser, a él su mamá le decía cada noche antes de acostarse ¿ya te enjuagaste la boca, ya hiciste pipí?, y Mañuco pobre Cuéllar, qué dolor tendría, si un pelotazo ahí sueña a cualquiera cómo sería un mordisco y sobre todo piensa en los colmillos que se gasta Judas, cojan piedras, vamos a la cancha, a la una, a las la otra una tía. Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, y se muñequéó, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rio y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón, y a nosotros sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué,



<p>había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya? La operación duró dos horas, les dijo, volvería al Colegio dentro de diez días, fíjate cuántas vacaciones qué más quieres le había dicho el doctor. Nos fuimos y en la clase todos querían saber, ¿le cosieron la barriga, cierto?, ¿con aguja e hilo, cierto? Y Chingolo cómo se empavó cuando nos contó, ¿sería pecado hablar de eso?, Lalo no, qué iba a ser, a él su mamá le decía cada noche antes de acostarse ¿ya te enjuagaste la boca, ya hiciste pipí?, y Mañuco pobre Cuéllar, qué dolor tendría, si un pelotazo ahí sueña a cualquiera cómo sería un mordisco y sobre todo piensa en los colmillos que se gasta Judas, cojan piedras, vamos a la cancha, a la una, a las dos, a las tres, guau guau guau guau, ¿le gustaba?, desgraciado, que tomara y aprendiera. Pobre Cuéllar, decía Choto, ya no podría lucirse en el Campeonato que empieza mañana, y Mañuco tanto entrenarse de balde y lo peor es que, decía Lalo, esto nos ha debilitado el equipo, hay que rajarse si no queremos quedar a la cola, muchachos, juren que se rajarán. (p.22-23)⁴⁸.</p>	
--	--

- Síntese temática do *segmento*:

⁴⁸ Naquela semana, a missa de domingo, o rosário de sexta-feira e as orações do princípio e do fim das aulas foram dedicadas ao reestabelecimento de Cuéllar, mas os irmãos ficavam furiosos quando os alunos falavam entre si do acidente, sempre nos davam tapas e cascudos, silêncio, tome, de castigo até as seis. Mesmo assim, aquilo era o único assunto dos recreios e nas salas de aula, e na segunda seguinte quando foram visitá-lo na clínica americana depois da saída do colégio vimos que não tinha nada no rosto nem nas mãos. Estava num quartinho lindo, olá Cuéllar, paredes brancas e cortinas creme, já ficou bom, compadre?, ao lado de um jardim com florzinhas, grama e uma árvore. Eles estávamos nos vingado, Cuéllar, todo recreio era pedrada e mais pedrada no canil do Judas e ele bem feito, logo, logo aquele desgraçado não teria mais um osso inteiro, ría, quando saísse de lá iríamos ao colégio uma noite e entraríamos pelo telhado, viva o jovenzinho, pam pam, a águia mascarada chas chas, e faríamos esse cachorro ver estrelas, de bom humor mas magrinho e pálido, como ele fez comigo. Sentadas a cabeceira de Cuéllar havia duas senhoras que nos deram chocolate e foram para o jardim, meu coração, fique conversando com seus amiguinhos, elas fumariam um cigarro e voltariam, a de vestido branco é minhas mãe, a outra uma tia. Conte Cuéllar, irmãozinho, o que aconteceu, tinha doído muito?, demais, onde o havia mordido?, foi aqui, e eu nervoso, na piroquinha?, sim, encabuladinho, e riu e nos rimos e as senhoras acenando da janela, meu coração, é para nós só mais um instantinho porque Cuéllar ainda não estava bom e ele psiu, era um segredo seu velho não queria, nem sua velha, que ninguém soubesse, meu bem, melhor não dizer nada, para que, tinha sido mesmo na perna, meu coração, está bem? A operação levava duas horas contou, ia voltas ao colégio dentro de dez dias, beleza de férias, o que mais você quer, foi o doutor quem disse. Voltamos e na turma todos queriam saber, costuraram a barriga dele, não é?, com agulha e linha, não é?, e Chingolo como ele ficou sem jeito quando nos contou, seria pecado falar disso?, Lalo não, que nada, sua mãe lhe dizia toda noite antes de ir para cama: já escovou os dentes, já fez xixi?, e Mañuco pobre Cuéllar, que dor deve ter sentido, se uma bolada ali já deixa qualquer um desmaiado imagina uma mordida e, ainda mais, pensa nos dentes do Judas, peguem pedras, vamos para o campo, uma, duas, três, au au au au, gostava?, desgraciado, que apanhasse e aprendesse. Pobre Cuéllar, dizia Choto, não ia poder brilhar no campeonato que começa amanhã, e Mañuco tanto treino à toa e o pior é que isto, dizia Lalo, enfraqueceu nosso time, temos que dar tudo se não quisermos ficar na lanterna, rapazes, jurem que vão se superar.

A parte da história que esse *segmento* compreende são os dias após o acidente, a visita de *Chingolo, Choto, Lalo e Mañuco a Cuéllar*, a explicação do protagonista sobre onde foi a mordida de *Judas* e sobre as orientações da família para tratar do tema e a reação dos amigos depois de saberem sobre a castração. Aqui é importante assinalar que em nenhum momento da narrativa se afirma categoricamente que *Cuéllar* foi castrado, essa ideia sempre surge nas entrelinhas, nesse recorte é uma das poucas passagens em que se afirma que a mordida do cachorro foi no pênis da personagem.

- Composição e efeitos do *discurso indireto livre*:

Nesse sexto e último *segmento* analisado, foram identificados, novamente, os três tipos de discursos articulados no *discurso indireto livre*: o *discurso narrativo* – do narrador onisciente em terceira pessoa –, o discurso do narrador-personagem em terceira pessoa do plural e o *discurso citado*. O singular desse recorte é a forma como essas formas de enunciação se entrelaçam para conferir o efeito de veracidade sobre os fatos enunciados. Em alguns momentos a leitura desse *segmento* se torna bastante ambígua porque não se consegue precisar a quem se refere o discurso, por isso a importância do infográfico, uma vez que tal recurso delimita as fronteiras entre os dizeres.

Dessa forma, acredita-se que o recurso do infográfico – enquanto recuso analítico – revela a complexidade desse tipo de arranjo discursivo, por tornar visual os limites que existem entre as diferentes vozes enunciativas presentes no *discurso indireto livre*. Pode-se inclusive afirmar que esse tipo de construção engendra o efeito de sentido de que a história tivesse sendo contada *in presentia* e que outros enunciadores, além do narrador, se prontificam a apresentar mais detalhes sobre o fato narrado. Esse efeito se deve, entre outros motivos, pela forma como são apresentadas as outras vozes do discurso.

Tal forma pode construir a ideia de que há um centro organizador de pontos de vista, o narrador onisciente em terceira pessoa, que interage com outros enunciadores para elucidar pontos da história, bem como garantir a ideia de veracidade dos fatos. Para tanto, na construção do discurso, esse centro de confluência de pontos de vista dispensa as tradicionais marcações que introduzem o *discurso citado*, e a disposição desses são de acordo com os acontecimentos, não há uma lógica bem demarcada para a sua introdução.

Enfim, essa disposição do discurso remete à ideia da interação oral face a face, na qual os participantes têm certa liberdade para assaltar o turno de quem fala. Por isso, pode-se concluir que, ainda que o *discurso indireto livre* seja a forma discursiva mais distante da oralidade, em certa medida, é a que mais se assemelha na constituição da interação que remete a modalidade oral.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira consideração a respeito deste trabalho é que, novamente, foi um desafio imenso realizar uma pesquisa em um texto de Mario Vargas Llosa. Como já pontuado, esse autor se destaca pelo rigor e pela forma como arquiteta a palavra. Em muitas entrevistas, Vargas Llosa, sinaliza que o grande inspirador da técnica narrativa – que mescla vozes e evidência a preocupação com esses diferentes dizeres das personagens –, a saber, o *discurso indireto livre*, é Gustav Flaubert, seu criador. Como discípulo do mestre, podemos afirmar que, de fato, Vargas Llosa consegue, singularmente, confluir vozes e atribuir marcas linguísticas (relacionadas à faixa etária, sexo, relação entre personagens, entre outras), que se convergem em traços caracterizadores de suas personagens.

Essa observação, a respeito da genialidade de Vargas Llosa, nos conduz a nossa primeira pergunta da pesquisa: como são empregados, em *Los Cachorros*, recursos linguísticos de natureza oral? Em linhas gerais, podemos afirmar que os recursos linguísticos de natureza oral constituem na narrativa uma parte do que poderíamos relacionar à caracterização das personagens. Essa afirmação é possível porque o narrador não se atém a detalhar fisicamente as personagens – com exceção de *Cuéllar*, em momentos bastante pontuais, e que funciona como parâmetro para construir a imagem de seus amigos. Com o avançar dos acontecimentos, por meio dos *diálogos de ficção*, é possível entrever, ainda no primeiro capítulo, que *Cuéllar*, *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto* são meninos (talvez pré-adolescentes, entre 10 e 11 anos) e logo já estão no início da puberdade. Essa concisão em caracterizar o crescimento das personagens se deve, especialmente, por esses recursos de natureza oral, pois são por meio desses, quando os meninos ganham voz, que é possível atribuir questões relacionadas a sexo e faixa etária das personagens.

Ou seja, o singular dessa forma de apresentação das personagens, por meio do emprego dos recursos linguísticos de natureza oral, é que conhecemos os amigos de *Cuéllar* por oposição à sua caracterização física, além da mudança dos interesses das personagens – o que é explicitado por meio do léxico. Nesse capítulo inicial, o narrador afirma que *Cuéllar* e seus amigos são os mais jovens da escola, que usam “*pantalones curtos*”, logo em seguida, já treinam futebol para o campeonato da escola e, após o trágico incidente, é possível entrever meninos (sem a questão sexual ainda bem consolidada) visitando o amigo no hospital e, em tom de piada, afirmando que a

mordida foi na “*pichulita*” e o que confirma esse tom infantil sobre o fato da castração é justamente o riso, o que revela que eles não entenderam muito bem a dimensão do acontecimento.

Enfim, o que se enfatiza por meio dos recursos da natureza oral é a compreensão de como esses jovens *miraflorinos* são, que idade têm e, em certa medida, como são. Em outras palavras, entende-se que o emprego desses recursos linguísticos na narrativa delimitam as vozes enunciativas, bem como, são empregados como forma de caracterizar as personagens.

Essa forma de emprego desses recursos confere à *Los Cachorros* o tom de testemunho do narrador a respeito dos fatos narrados. Como já afirmado anteriormente, por meio dessas marcas conseguimos entrever o crescimento de *Cuéllar*, *Lalo*, *Chingolo*, *Mañuco* e *Choto*, uma vez que a medida que eles crescem muda o vocabulário e também e suas atividades cotidianas.

O *discurso indireto livre*, por ser uma fórmula não linear – no sentido de apresentação da voz do narrador e das personagens –, em dados momentos, pode ser confusa para o leitor. Isso acontece, justamente, por essa confluência de perspectivas, que emaranhadas em um parágrafo podem dificultar a compreensão, inicialmente, mas, *a posteriori*, inserem o leitor em um mundo em que, automaticamente, se sabe a quem pertence determina voz narrativa. Por isso, as marcas de interação oral são extremamente importantes para esse tipo de narrativa, uma vez que esses usos permitem a diferenciação entre as perspectivas narradas – pela forma do “falar” é possível determinar que em dado momento se trata, por exemplo, das personagens crianças, ou maiores, ou mesmo de um narrador personagem, que pode imprimir seu tom nostálgico sobre os fatos passados.

Até o momento, nos detemos em descrever a forma como são empregados os recursos linguísticos de natureza oral e as características de tais usos às análises, o que, em linhas gerais, nos remetem a nossa hipótese inicial de que, de fato, tais recursos imprimem na narrativa a criação (a individualização) das vozes das “pessoas de papel” da obra *Los Cachorros*. Além disso, esses usos conferem à narrativa uma ideia de “ilusão de oral”, como se a história fosse verdadeira. Esse efeito se deve, primeiramente, ao *discurso indireto livre*, o qual permite esse entrecruzamento de vozes e o emprego do registro oral na modalidade escrita como um artifício da linguagem para concretizar tal efeito.

A respeito desse último ítem tratado, cabe destacar que, Vargas Llosa, assim como Gabriel García Márquez (Gabo) e tantos outros, pertencem a uma linhagem de escritores latinoamericanos que transformam histórias populares, verídicas, em matéria de literatura. Isso é reforçado pela seleção da organização do discurso, já que, como observado nas análises das marcas de oralidade, quando nos deparamos com esse texto de Vargas Llosa, ou mesmo, com alguma romance do Gabo, temos a sensação de um contador de histórias organizar esse centro de referências e colocar no dizer das pessoas de papel uma linguagem tão própria e tão distãnte do que é estabelecido que nos provoca esse efeito de “ilusão de oral”.

Dadas essas considerações a respeito dos objetivos desta dissertação, gostaríamos de sinalizar a importância do trabalho metodológico realizado. Acreditamos que a arquitetura metodológica proposta pode ser utilizada na análise de qualquer outro texto em *discurso indireto livre*. A ideia inicial, certamente, não era nos debruçarmos de forma tão exaustiva nesse aspecto, mas, no decorrer da pesquisa, não encontramos nenhum outro trabalho que se debruçasse sobre as marcas de interação oral em textos com esse tipo de arranjo discursivo. Isso, num primeiro momento, foi extremamente difícil, porque não sabíamos até que ponto esses parâmetros propostos poderiam dar conta, efetivamente, do que se pretendia analisar. Em alguns momentos, inclusive, pensamos que a solução seria buscar uma materialidade menos complexa, porém, quando a metodologia começou a funcionar, e o texto passou a fornecer pistas mais claras, tivemos certeza que estávamos pelo caminho certo.

Desatacamos que, durante todo o processo, nosso objetivo – além dos específicos do trabalho – foi construir uma consciência metodológica a respeito do nosso *corpus*. Por isso perseguimos durante esse percurso foi construir uma maturidade metodológica, a qual nos permitisse concluir essa etapa reafirmando a célebre frase saussuriana: de que é o olhar do pesquisador que constrói o objeto de pesquisa, e, por isso, acreditamos ser fundamental para uma pesquisa Linguística uma metodologia rigorosa e incansável.

Cabe aqui apontar que sabe-se das falhas e lacunas apresentadas, especialmente com relação a uma reflexão a respeito da *interação verbal*. Isso foi uma preocupação durante a construção desta dissertação, mas entende-se que, talvez, essa dúvida sobre como delimitar a noção de interação para um texto literário, no

qual a relação está sendo pensada entre as personagens e não entre o texto e o seu leitor seja matéria para reflexões futuras.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que, ainda que esse trabalho se inscrevendo em um âmbito do que seria a Linguística teórica, em diversos momentos, a perspectiva impressa na pesquisa foi de um professor. Porque, mesmo esse trabalho não se preocupando diretamente com aspectos de ensino e aprendizagem, sempre esteve em nosso campo de visão o trabalho docente, o qual, muitas vezes é distanciado – por questões que não merecem ser nomeadas aqui – da pesquisa teórica. Igualo a isso a relação entre língua e literatura, as quais jamais podem ser relegadas a uma dicotomia; ao contrário, tanto língua quando literatura são polos de um *continuum* que se trata da capacidade do homem em transformar em arte a sua capacidade de usar a palavra.

Tais preocupações certamente poderiam resultar em outros trabalhos, como por exemplo: a construção de um objeto didático a partir da proposta apresentada; a aplicação desse objeto didático e a apresentação de um relato de experiência; pensar a questão da ideologia bakhtiniana nas relações propostas na narrativa; o emprego dessa proposta metodológica para a análise de outros textos em *discurso indireto livre*; análise a partir dos pressupostos da Teoria da Relevância na construção dos turnos de fala das personagens; entre outros.

REFERÊNCIAS

APPOLINARIO, F. **Metodologia da Ciência, Filosofia e Prática da Pesquisa**. São Paulo: Editora Thomson Learning, 2006.

ARAUS, M. L. **Formas temporales del pasado indicativo**. Madrid: Arco Libros, 1997.

BAKHTIN, M. [VOLOCHÍNOV]. **Marxismo e filosofía da linguagem**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **O discurso do romance**. IN: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARROS, D. L. P. **Entre a fala e a escrita: algumas reflexões sobre as posições intermediárias**. IN: PRETI, D. **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Humanitas, 2000.

BEINHAUER, W. **El español coloquial**. Madrid;Gredos, 1991

BLANCHE-BENVEBISTE, C. **Estudios lingüísticos sobre la relacion entre oralidad y escritura**. Barcelona: Gedisa, 1998.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

BRIZ, A. G. **El español coloquial en la conversación: esbozo de pragmatogramática**. Barcelona: Editorial Planeta, 2011.

_____. **El español coloquial: situación y uso**. Madrid: Arco Libros, 2010.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DEHENNIN, E. **El discurso indirecto libre (DIL) en ça encrucijada de discursos**. IN: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS XI,1992.

ESTEBAN, A.; APARICIO. Y; VARGAS LLOSA, M.. **Los cachorros**: edición al cuidado de Ángel Esteban y Yannelys Aparicio.

FÁVERO, L.L. **A crônica de Lima Barreto**: Dialogismo, fala/escrita. IN: PRETI, D. **Diálogos na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. **O tópico discursivo**. IN: PRETI, D. **Análise de textos orais**. São Paulo: Humanitas, 1993.

FIGUEIREDO, L. C. **A redação pelo parágrafo**. Brasília: UNB, 1999.

FLORES, V. N.; BARBISAN, L. B.; FINATTO, M. J. B.; TEIXEIRA, M. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., **La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje**. Buenos Aires, EDICIAL, 1997.

_____. **Análise da conversação: princípios e métodos**. São Paulo: Parábola, 2006.

KOCH, P.; OESTERREICHER, W. **Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano**. Madrid: Editorial Gredos, 2007.

LEITE, M.Q. **O diálogo no diálogo: a dupla expressão do discurso do *outro***. IN: PRETI, D. **Diálogos na fala e na escrita**. São Paulo: Humanitas, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

_____. **Elementos de linguística para o texto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

_____. **A questão da língua literária**. IN: MAINGUENEAU, D. **O discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSCHI, L. A. **Análise da conversação**. São Paulo: Ática, 2003.

_____. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____; DIONÍSIO, A. P. **Princípios gerais para o tratamento das relações entre fala e escrita**. IN: MARCUSCHI, L. A. **Fala e escrita**. Belo Horizonte: Autentica, 2007.

MARTINS, H. **Três caminhos na filosofia da linguagem**. IN: MUSSALIN, F; BENTES, A.C. **Introdução à linguística 3: Fundamentos epistemológicos**. São Paulo: Cortez, 2004.

MALDONADO GONZÁLEZ, C. **Discurso directo y discurso indirecto**. IN: DEMONTE, V; BOSQUE, I. **Gramática descriptiva de la lengua española: Entre la oración y el discurso. Morfología**. España: Espasa, 1999.

MASSAUD, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

MATTE BON, F. **Gramática comunicativa del español: de la lengua a la idea – Tomo I**. España: Edelsa, 2008.

_____. **Gramática comunicativa del español: de la idea a la lengua – Tomo II**. España: Edelsa, 2008.

MAYORAL, R. **Formas inarticuladas y formas onomatopéyicas del inglés y español**. Problema de traducción. Sendebarr 3, pp. 107-139. 1992.

MOLINER, M. **Diccionario de uso del español – Tomo I**. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

_____. **Diccionario de uso del español – Tomo II**. Madrid: Editorial Gredos, 1998.

ORTEGA, J. **Los cachorros**. IN: *Agresión a la realidad*: Mario Vargas Llosa. España: Inventarios Provesionales ediciones, 1971.

_____. **El estilo de *Los cachorros***. IN: ORTEGA, J. **La contemplación y la fiesta**. Lima: Editora Universitária, 1968.

OVIEDO, J.M. **Los cachorros**: fragmento de una explotación total. IN: *Revista Iberoamericana* Vol. XXXVI, Núm. 70, Enero-Marzo 1970.

URBANO, H. **Oralidade na Literatura: O caso Rubem Fonseca**. São Paulo: Cortez, 2000.

PRETI, D. **Estudos de língua oral e escrita**. São Paulo: Lucerna, 2004.

_____. **Fala e escrita em questão**. São Paulo: Humanitas, 2000.

_____. **A língua falada e o diálogo literário**. IN: PRETI, D. **Análise de textos orais**. São Paulo: Humanitas, 1993.

_____. **Oralidade e narração literária**. *Revista da Anpoll*, São Paulo, v. 1, n. 4, 1998. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/280>>. Acesso em: 04 abr.2017.

_____. **Mas, como devem falar as personagens literárias?** *Revista da Anpoll*, São Paulo, v.1, n.3, 1997. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/view/16/showToc>>. Acesso em: 19 abr.2017.

_____. **Níveis linguísticos do narrador literário**. IN: PRETI, D. **A gíria e outros temas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **A língua oral e a língua literária: cem anos de indecisão**. IN: PRETI, D. **A gíria e outros temas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984a.

REYES, G. **Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto**. Madrid: Arco Libros, 1995

_____. **Polifonia textual: la citación en el relato literario**. Madrid: Gredos, 1984.

RODRIGUES, A. C. **Língua falada e língua escrita**. IN: PRETI, D. **Análise de textos orais**. São Paulo: Humanitas, 1993.

SAUSSURE, F. **Curso de Linugística geral**. São Paulo, Cultirx, 2016.

TANNEN, D. **Género y discurso**. Barcelona: Buenos Aires: Paidós, 1996.

TAUSTE, A. M. V. **Aspectos del español hablado**: aportaciones al estudio del español coloquial, Madrid: Sociedad General Española de Liberia, S.A., 1980.

VARGAS LLOSA, M. **Los cachorros. Los Chefes**. Madrid: La Fabrica Editorial, 2010.

_____. **Los cachorros**: capítulo 1. In: VARGAS LLOSA, M. *Los Cachorros*. Madrid: La Fabrica Editorial, 2010. p. 17-23.

ANEXO A

1

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat. Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara. Ahora a callar. Apareció una mañana, a la hora de la formación, de la mano de su papá, y el Hermano Lucio lo puso a la cabeza de la fila porque era más chiquito todavía que Rojas, y en la clase el Hermano Leoncio lo sentó atrás, con nosotros, en esa carpeta vacía, jovencito. ¿Cómo se llamaba? Cuéllar, ¿y tú? Choto, ¿y tú? Chingolo, ¿y tú? Mañuco, ¿y tú? Lalo. ¿Miraforino? Sí, desde el mes pasado, antes vivía en San Antonio y ahora en Mariscal Castilla, cerca del Cine Colina.

Era chanconcito (pero no sobón): la primera semana salió quinto y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas. Los catorce Incas, Cuéllar, decía el Hermano Leoncio, y él se los recitaba sin respirar, los Mandamientos, las tres estrofas del Himno Marista, la poesía Mi bandera de López Albújar: sin respirar. Qué trome, Cuéllar, le decía Lalo y el Hermano muy buena memoria, jovencito; y a nosotros ¡aprendan, bellacos! Él se lustraba las uñas en la solapa del saco y miraba a toda la clase por encima del hombro, sobrándose (de a mentiras, en el fondo no era sobrado, sólo un poco loquibambio y juguetón. Y, además, buen compañero. Nos soplabá en los exámenes y en los recreos os convidaba chupetes, ricacho, tofis, suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba).

Las clases de la Primaria terminaban a las cuatro, a las cuatro y diez el Hermano Lucio hacía romper filas y a las cuatro y cuarto ellos estaban en la cancha de fútbol. Tiraban los maletines al pasto, los sacos, las corbatas, rápido Chingolo rápido, ponte en el arco antes que lo pesquen otros, y en su jaula Judas se volvía loco, guau, paraba el

rabo, guau guau, les mostraba los colmillos, guau guau guau, tiraba saltos mortales, guau guau guau guau, sacudía los alambres. Pucha diablo si se escapa un día, decía Chingolo, y Mañuco si se escapa hay que quedarse quietos, los daneses sólo mordían cuando olían que les tienes miedo, ¿quién te lo dijo?, mi viejo, y Choto yo me treparía al arco, ahí no lo alcanzaría, y Cuéllar sacaba su puñalito y chas chas lo soñaba, deslonjaba y enterrabaaaaaaauuuu, mirando al cielo. Uuuuuuaaaauuuu, las dos manos en la boca, auauauauauuuuu: ¿qué tal gritaba Tarzán? Jugaban apenas hasta las cinco pues a esa hora salía la Media y a nosotros los grandes nos corrían de la cancha a las buenas o a las malas. Las lenguas afuera, sacudiéndonos y sudando recogían libros, sacos y corbatas y salíamos a la calle. Bajaban por la Diagonal haciendo pases de basquet con los maletines, chápate ésta papacito, cruzábamos el Parque a la altura de Las Delicias, ¡la chapé!, ¿viste, mamacita?, y en la bodeguita de la esquina de D'Onofrio comprábamos barquillos ¿de vainilla?, ¿mixtos?, echa un poco más, cholo, no estafes, un poquito de limón, tacaño, una yapita de fresa. Y después seguían bajando por la Diagonal, el Violín Gitano, sin hablar. La calle Porta, absortos en los helados, un semáforo, shhp chupando shhhp y saltando hasta el edificio San Nicolás y ahí Cuéllar se despedía, hombre, no te vayas todavía, vamos al Terrazas, le pedirían la pelota al Chino, ¿no quería jugar por la selección de la clase?, hermano, para eso había que entrenarse un poco, ven vamos anda, sólo hasta las seis, un partido de fulbito en el Terrazas. Cuéllar. No podía, su papá no lo dejaba, tenía que hacer las tareas. Lo acompañaban hasta su casa. ¿Cómo iba a entrar al equipo de la clase si no se entrenaba?, y por fin acabábamos yéndonos al Terrazas solos. Buena gente pero muy chancón, decía Choto, por los estudios descuida el deporte, y Lalo no era culpa suya, su viejo debía ser un fregado, y Chingolo claro, él se moría por venir con ellos y Mañuco iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada. Pero cabecea bien, decía Choto, y además era hinchas nuestro, había que meterlo como sea decía Lalo, y Chingolo para que esté con nosotros y Mañuco sí, lo meteríamos, ¡aunque iba a estar más difícil!

Pero Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase: mens sana in corpora sano, decía el Hermano Agustín, ¿ya veíamos?, se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios, que siguiéramos su ejemplo. ¿Cómo has hecho?, le decía Lalo, ¿de dónde esa cintura, esos pases, esa codicia de

pelota, esos tiros al ángulo? Y él: lo había entrenado su primo el Chispas y su padre lo llevaba al Estadio todos los domingos y ahí, viendo a los craks, les aprendía los trucos ¿captábamos? Se había pasado los tres meses sin ir a las matinés ni a las playas, sólo viendo y jugando fútbol mañana y tarde, toquen esas pantorrillas, ¿no se habían puesto duras? Si, ha mejorado mucho, le decía Choto al Hermano Lucio, de veras, y Lalo es un delantero ágil y trabajador, y Chingolo qué bien organizaba el ataque y, sobre todo, no perdía la moral, y Mañuco ¿vio cómo baja hasta el arco a buscar pelota cuando el enemigo va dominando?, Hermano Lucio hay que meterlo al equipo. Cuéllar se reía feliz, se soplaban las uñas y se las lustraba en la camiseta de «Cuarto A», mangas blancas y pechera azul: ya está, le decíamos, ya lo metimos pero no te sobres.

En julio, para el Campeonato Interaños, el Hermano Agustín autorizó al equipo de Cuarto A a entrenarse dos veces por semana, los lunes y los viernes, a la hora de Dibujo y Música. Después del segundo recreo, cuando el patio quedaba vacío, mojadito por la garúa, lustrado como un chimpún nuevecito, los once seleccionados bajaban a la cancha, nos cambiábamos el uniforme y, con zapatos de fútbol y buzos negros, salían de los camarines en fila india, a paso gimnástico, encabezados por Lalo, el capitán. En todas las ventanas de las aulas aparecían caras envidiosas que espían sus carreras, había un vientecito frío que arrugaba las aguas de la piscina (¿tú te bañarías?, después del match, ahora no. Brrrr qué frío), sus saques, y movía las copas de los eucalip tos y ficus del Parque que asomaban sobre el muro amarillo del Colegio, sus penales y la mañana se iba volando: entrenamos regio, decía Cuéllar, bestial, ganaremos. Una hora después el Hermano Lucio tocaba el silbato y, mientras se desaguaban las aulas y los años formaban en el patio, los seleccionados nos vestíamos para ir a sus casas a almorzar. Pero Cuéllar se demoraba porque (te copias todas las de los craks, decía Chingolo, ¿quién te crees?, ¿Toto Terry?) se metía siempre a la ducha después de los entrenamientos. A veces ellos se duchaban también, guau, pero ese día, guau guau, cuando Judas se apareció en la puerta de los camarines, guau guau guau, sólo Lalo y Cuéllar se estaban bañando: guau guau guau guau. Choto, Chingolo y Mañuco saltaron por las ventanas, Lalo chilló se escapó mira hermano y alcanzó a cerrar la puertecita de la ducha en el hocico mismo del danés. Ahí, encogido, losetas blancas, azulejos y chorritos de agua, temblando, oyó los ladridos de Judas, el llanto de Cuéllar, sus gritos, y oyó aullidos, saltos, choques,

resbalones y después sólo ladridos, y un montón de tiempo después, les juro (pero cuánto, decía Chingolo, ¿dos minutos?, más hermano, y Choto ¿cinco?, más mucho más), el vozarrón del Hermano Lucio, las lisuras de Leoncio ¿en español, Lalo?, sí, también en francés, ¿le entendías?, no, pero se imaginaba que eran lisuras, idiota, por la furia de su voz), los carambas, Dios mío, fueras, sapes, largo largo, la desesperación de los Hermanos, su terrible susto. Abrió la puerta y ya se lo llevaban cargado, lo vio apenas entre las sotanas negras, ¿desmayado?, sí, ¿calato, Lalo?, sí y sangrando, hermano, palabra, qué horrible: el baño entero era purita sangre. Qué más, qué pasó después mientras yo me vestía, decía Lalo, y Chingolo el Hermano Agustín y el Hermano Lucio metieron a Cuéllar en la camioneta de la Dirección, los vimos desde la escalera, y Choto arrancaron a ochenta (Mañuco cien) por hora, tocando bocina y bocina como los bomberos, como una ambulancia. Mientras tanto el Hermano Leoncio perseguía a Judas que iba y venía por el patio dando brinco, volantines, lo agarraba y lo metía a su jaula y por entre los alambres (quería matarlo, decía Choto, si lo hubieras visto, asustaba) lo azotaba sin misericordia, colorado, el moño bailándole sobre la cara.

Esa semana, la misa del domingo, el rosario del viernes y las oraciones del principio y del fin de las clases fueron por el restablecimiento de Cuéllar, pero los Hermanos se enfurecían si los alumnos hablaban entre ellos del accidente, nos chapaban y un cocacho, silencio, toma, castigado hasta las seis. Sin embargo ése fue el único tema de conversación en los recreos y en las aulas, y el lunes siguiente cuando, a la salida del Colegio, fueron a visitarlo a la Clínica Americana, vimos que no tenía nada en la cara ni en las manos. Estaba en un cuartito lindo, hola Cuéllar, paredes blancas y cortinas cremas, ¿ya te sanaste, cumpita?, junto a un jardín con florecitas, pasto y un árbol. Ellos lo estábamos vengando, Cuéllar, en cada recreo pedrada y pedrada contra la jaula de Judas y él bien hecho, prontito no le quedaría un hueso sano al desgraciado, se reía, cuando saliera iríamos al Colegio de noche y entraríamos por los techos, viva el jovencito pam pam, el Águila Enmascarada chas chas, y le haríamos ver estrellas, de buen humor pero flaquito y pálido, a ese perro, como él a mí. Sentadas a la cabecera de Cuéllar había dos señoras que nos dieron chocolates y se salieron al jardín, corazón, quédate conversando con tus amiguitos, se fumarían un cigarrillo y volverían, la del vestido blanco es mi mamá, la otra una tía. Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?,

ahí pues, y se muñequéó, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rio y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón, y a nosotros sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya? La operación duró dos horas, les dijo, volvería al Colegio dentro de diez días, fíjate cuántas vacaciones qué más quieres le había dicho el doctor. Nos fuimos y en la clase todos querían saber, ¿le cosieron la barriga, cierto?, ¿con aguja e hilo, cierto? Y Chingolo cómo se empavó cuando nos contó, ¿sería pecado hablar de eso?, Lalo no, qué iba a ser, a él su mamá le decía cada noche antes de acostarse ¿ya te enjuagaste la boca, ya hiciste pipí?, y Mañuco pobre Cuéllar, qué dolor tendría, si un pelotazo ahí sueña a cualquiera cómo sería un mordisco y sobre todo piensa en los colmillos que se gasta Judas, cojan piedras, vamos a la cancha, a la una, a las la otra una tía. Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, y se muñequéó, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rio y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón, y a nosotros sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya? La operación duró dos horas, les dijo, volvería al Colegio dentro de diez días, fíjate cuántas vacaciones qué más quieres le había dicho el doctor. Nos fuimos y en la clase todos querían saber, ¿le cosieron la barriga, cierto?, ¿con aguja e hilo, cierto? Y Chingolo cómo se empavó cuando nos contó, ¿sería pecado hablar de eso?, Lalo no, qué iba a ser, a él su mamá le decía cada noche antes de acostarse ¿ya te enjuagaste la boca, ya hiciste pipí?, y Mañuco pobre Cuéllar, qué dolor tendría, si un pelotazo ahí sueña a cualquiera cómo sería un mordisco y sobre todo piensa en los colmillos que se gasta Judas, cojan piedras, vamos a la cancha, a la una, a las dos, a las tres, guau guau guau guau, ¿le gustaba?, desgraciado, que tomara y aprendiera. Pobre Cuéllar, decía Choto, ya no podría lucirse en el Campeonato que empieza mañana, y Mañoco tanto entrenarse de balde y lo peor es que, decía Lalo, esto nos ha debilitado el equipo, hay que rajarse si no queremos quedar a la cola, muchachos, juren que se rajarán.