

A POLISSEMIA E A INTERTEXTUALIDADE EM *HISTÓRIA MEIO AO CONTRÁRIO*, DE ANA MARIA MACHADO

Antonio Sérgio Cavalcante da CUNHA (UERJ)¹
Regina Silva MICHELLI (UERJ - UNISUAM)²

RESUMO: Em *História meio ao contrário*, a escritora Ana Maria Machado brinca tanto com a estrutura da narrativa, quanto com as construções lingüísticas. A história começa com o final tradicional dos contos de fadas e termina com o começo desses contos. Existem na história personagens típicos dos contos de fadas – rei, rainha, dragão, gigante – ao lado de pessoas simples do povo - a pastora, o ferreiro, a tecelã. O trocadilho estrutura lingüística e semanticamente a obra, enquanto a polissemia e os jogos de palavras permitem à escritora efetivar uma transgressão em diferentes níveis: na construção narrativa e no uso da linguagem.

Palavras-chave: Ana Maria Machado – *História meio ao contrário* – polissemia – intertextualidade - Literatura Infanto-Juvenil

ABSTRACT: In *História meio ao contrário*, the writer Ana Maria Machado plays both with narrative structure and language constructions. The story begins with the traditional fairy tale ending and ends with the normal fairy tale beginning. There are in the story characters that are typical of fairy tales – king, queen, dragon, giant - alongside with common people – the weaver, the smith, the shepherd. The pun creates the semantic and linguistic structure of the work, and both the polysemy and play on words allow the writer to operate transgression in different levels: narrative construction and the use of language.

Escrever é sempre um ato de existência.
Ana Maria Machado

1. Introdução

Escrever sobre Ana Maria Machado obriga, necessariamente, a registrar o merecido reconhecimento obtido por esta escritora. Laureada com o prêmio internacional mais importante concedido a autores de obras infanto-juvenis, o Hans Christian Andersen, em 2000, sentando-se entre os imortais da Academia Brasileira de Letras, Ana Maria Machado é admirada na Europa e na América Latina, dirigindo sua escritura a pequenos e grandes. Com *História meio ao contrário* (cujas referências ao texto serão feitas através da abreviatura *HMC*, seguida da página, em arábicos), obteve vários prêmios: o *João de Barro*, em 1977, o *Jabuti*, em 1978, o *APCA*, em 1980, figurando na lista “*Melhores do Ano*”, *Fundalectura*, Bogotá, 1994.

Dominando os artifícios lingüístico-literários, Ana Maria Machado brinca com a língua, trapaceando-a, no dizer de Roland Barthes (1979:16). Instaura o riso no viés da sutileza, do deslize de significados, na maioria das vezes para um único significante. A obra aponta para um diálogo intertextual com a tradição dos contos de fadas, operacionalizando uma subversão na estrutura narrativa (afinal, é uma história meio ao contrário) e na linguagem utilizada, surpreendendo o leitor.

Pretendemos, neste trabalho, mostrar a importância do jogo intertextual tecido na narrativa, bem como alguns recursos de natureza lingüística utilizados por Ana Maria Machado. Entre os principais, sobressaem a polissemia, o uso de imagens, de parônimos e de vocábulos fonológicos semelhantes, mas correspondentes a vocábulos formais distintos. Esses recursos têm por objetivo principal a criação da ironia e do humor como forma de crítica, o que mais adiante será detalhado neste trabalho.

2. De leituras e diálogos se tece a obra

A obra em foco apresenta-se, desde o título, como transgressão - parcial - a algo pré-existente, pois ao se propor “meio ao contrário” contraria o paradigma que configura os contos de fadas da tradição. A história articula uma continuação ao iniciar justamente pelo ponto em que aquelas terminam: “E então eles se casaram e tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...” (*HMC*: 4). O final

¹ E-mail: sergio03@ism.com.br

² E-mail: reginamichelli@globo.com

surpreende por ser o conhecido “Era uma vez...”: através de uma estrutura circular, a continuação agora se lança como convite a que outros continuem tecendo essas histórias que vêm sendo narradas desde há muito.

As referências ao título aparecem logo no início da obra: “então é melhor mudar de história, porque esta aqui é meio atrapalhada mesmo ou toda ao contrário”; a seguir, o narrador reafirma a parcialidade dessa “contradição”: “Mas vamos começar de novo pelo começo. § Ou pelo fim, que esta história é mesmo ao contrário” (*HMC*: 5). Ratifica-se, assim, no nível do enunciado, a relação com o cânone, anunciando-se seu rompimento: “Logo no início do texto, o narrador manifesta consciência da inversão sistemática a que submete os constituintes tradicionais do gênero e do reflexo disso no modo de narrar” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985: 157). Se no primeiro parágrafo de sua história, Ana Maria Machado resgata o final consagrado pelas narrativas dos contos de fadas de antigamente, no seguinte, a metanarrativa surge como um processo responsável pela construção da própria tessitura narrativa:

... E então eles se casaram e tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...

Tem muita história que acaba assim, Mas este é o começo da nossa. Quer dizer, se a gente tem que começar em algum lugar, pode muito bem ser por aí. (*HMC*: 4).

A digressão da voz narradora permite focalizar a importância do passado na construção do presente. Em outras palavras, a narrativa contemporânea relaciona-se com a visão do cânone, estabelecendo diálogos e não ruptura. Como todo texto resgata textos anteriores, pois “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985: 20), a de Ana Maria Machado leva-nos ao conceito de intertextualidade:

a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. § Toda apropriação é, em suma, uma “prática dissolvente”. (CARVALHAL, 2001: 53-54)

Dirigindo-se diretamente ao leitor, o narrador afirma que “a história dos filhos começa mesmo é na história dos pais” (*HMC*: 4). Referenda essa afirmação focalizando os índios e a importância dada por eles aos antepassados e à cultura, em contraste com o homem branco “que não liga para essas coisas” (*HMC*: 5) e, por isso, não sabe a história de seus pais, de seus avós. Há uma crítica aos tempos contemporâneos quando, ironicamente, o narrador observa que a sociedade capitalista é marcada por “sabedorias civilizadas”, como “escalação de time de futebol, anúncio de televisão, capitais de países, marcas de automóveis” (idem). Além da referência à cultura indígena, há ainda o destaque a outras histórias que integram o horizonte de escolhas pessoais dessa voz narrativa que se confunde com uma voz autoral, tal a intimidade estabelecida com o leitor virtual e a transparência e a simplicidade no falar/contar, aparente despreziosa “conversa”: “Mas é que eu gosto muito de índios e piratas (por isso adoro a história de Peter Pan) e toda hora eu lembro deles.” (idem). Ao transformar esse leitor virtual em cúmplice – se não gostar da história, procure outra, recomenda o narrador – operacionaliza-se também a incorporação desse leitor virtual pelo leitor real. Intencionalmente, portanto, garante-se o vínculo com o leitor, o passado, a cultura, a história. A metanarrativa, processo presente na literatura contemporânea e enunciado às primeiras páginas, sinaliza a construção de que se tece o texto: índios e piratas povoam as referências a um tecer narrativo em que há “uma história grande e principal toda cheia de historinhas pequenas penduradas nela” (idem), no dizer do próprio narrador, articulando realidade e imaginação, entretecendo textos e tempos.

Nesse diálogo intertextual com a tradição dos contos de fadas configuram-se um cenário e um tempo de castelos com rei, rainha, príncipe e princesa, dragão e gigante. A autora, no entanto, “sacode a poeira” que repousa sobre a tradição questionando esse final feliz, para sempre. A passividade do “sempre”, que termina por enclausurar as pessoas - e personagens da obra – no mesmo, vai se abrir à ação e à ‘a-ventura’ da construção do próprio destino. Ainda que afirmando ser “muito difícil” e “até sem graça” “viver feliz para sempre” (*HMC*: 6), a voz narradora realça valores essenciais à condição de ser feliz, presentes na vida do rei e da rainha: a sorte, por terem saúde e amor; a esperteza, por associarem a felicidade a uma condição do espírito, a uma escolha, e não ao resultado de circunstâncias passageiras, distinguindo o “*estar*” de “*ser*” feliz – palavras marcadas na obra pelo emprego do itálico.

2.1. As personagens

A descrição do espaço que ambienta o início da obra – o castelo – metonimicamente explica a personagem do rei: “Um belo dia, o Rei estava tranqüilamente passeando pelo alto das muralhas do castelo, contemplando lá embaixo a aldeia e os campos dos súditos” (*HMC*: 8). Na obra, o rei apresenta-se como enclausurado – e alienado – nessas muralhas que o protegem, mas também o afastam de seus súditos. A distância é marcada textualmente pela altura em que se encontra a realeza, no “alto”, em contraste com o povo, “lá embaixo”. Por “viver feliz para sempre”, o rei afasta-se de tudo que lhe é exterior: desconhece o que seja o povo e, cercado pelas luzes artificiais do interior do castelo, também não sabe da existência da noite, ignorância compartilhada por toda a família real. Seu conhecimento de mundo é forjado por uma redoma que o afasta da realidade, aprisionando-o à rotina do castelo. Essa personagem contraria o simbolismo que a cerca, caracterizado pelo controle que se estende “ao domínio cósmico e ao domínio social” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2002: 774), claramente ligado ao sol, “símbolo supremo da luz da consciência masculina” (MOORE, GILLETTE, 1993: 55). Analisando o arquétipo do Rei, os dois últimos autores afirmam que “O Rei bom tem a ‘sabedoria de Salomão’”, e seu arquétipo “chega perto de ser Deus na sua forma masculina existente em cada homem. É o homem primordial, o Adão, o que os filósofos chamam de *Antropos* em cada um de nós. (...) Freud falou do Rei como o ‘pai primordial da horda primordial’. E de muitas maneiras a energia do Rei é a energia do Pai.” (*Ibidem*: 49). Robert Moore e Douglas Gillette distinguem duas funções do rei em sua plenitude: a de ordenar e, por isso, ele estabiliza, apóia e centraliza, assinalando poder; a de proporcionar fertilidade e bênção, transmitindo energia vital e alegria. O arquétipo também apresenta uma estrutura de sombra, em que se configura como o covarde ou o tirano, cujo ponto comum é o medo diante de sua fraqueza e impotência, levando-o à crueldade. Chevalier e Gheerbrant destacam, como função do rei, “o estabelecimento da *justiça* e da *paz*, isto é, do equilíbrio e da harmonia do mundo” (2002: 774), concentrando em sua imagem “os desejos de autonomia, de governo de si mesmo, de conhecimento integral, de consciência”, embora possa converter-se em um tirano, “expressão de uma vontade de poder mal controlada” (*Ibidem*: 776).

O Rei de *História meio ao contrário* desconhece a vida, a realidade, a própria dimensão de seu poder e função – e, por isso, simbolicamente não sabe que o sol desaparece à noite. A imaturidade o caracteriza, sendo passivo aos chamados da Rainha, dependente da visão sábia e perspicaz do Primeiro-ministro, ainda que mudanças estejam a caminho. Inicialmente segue seus próprios desejos, percebendo a vida que o cerca, como criança que exercita seus sentidos na apreensão do mundo: deixa-se ficar onde estava, no alto das muralhas do castelo, espaço que lhe permite estender seu olhar além, “vendo o dia”, “ouvindo o canto dos pássaros, seguindo com os olhos o vôo das borboletas de flor em flor...”, sentindo “a brisa gostosa do fim da tarde” (*HMC*: 8). “Enfrenta” a Rainha afirmando o seu querer diante do da esposa que, como mãe, adverte o “filho preguiçoso” para obrigações como tomar banho e se alimentar. A insistência da Rainha manifesta-se no comportamento do criado, que vai e volta ao rei com as mensagens de um ao outro. O rei começa a realizar a aventura de romper com a rotina e amadurecer, processo que carece de abdicar de prazeres primários, como a gula. A Rainha não compartilha desse momento, permanecendo no interior do castelo (distante inclusive da visão do narrador), presa à ordem, não ‘apreendendo’ com ele, que resmunga: “- Diga a Rainha para ela ir tomar banho, se faz questão de aproveitar essa água. Ou então eu tomo antes de deitar. Mas agora eu quero ficar aqui olhando o dia.” (*HMC*: 9).

O Rei permanece, “curioso” – condição vital para sair da inércia – e atento ao que a vida lhe oferece de novidade: “umas coisas diferentes que estavam acontecendo na tarde – na sua real tarde” (*HMC*: 9), vê “Tudo diferente, fascinante” (*HMC*: 10), momento em que percebe o sumiço do dia. Sua reação inicial é consoante um estado infantil, “tendo ataques de real raiva” (*HMC*: 14), descontrolado, vociferando nomes que, da perspectiva da filha, “deviam ser terríveis palavrões” (*HMC*: 10). Sua hipótese é de atribuir a outrem a causa do problema: roubaram o dia, logo, um ladrão deveria ser preso – visão que inicialmente não vai ser contrariada na narrativa. A função do rei lhe exige “tomar reais e enérgicas providências” (*HMC*: 14), que ele, porém, desconhece, embora tenha o bom senso de recorrer a quem o pode auxiliar: o Primeiro-ministro. É esta personagem que, com a paciência típica dos mestres diante do infante, vai esclarecendo - iluminando - o Rei acerca do mistério do sumiço do dia. Se por um lado a personagem real se apresenta como a criança que permanece teimosa em seu ponto de vista, negando-se a acreditar na realidade, por outro, empenha-se em buscar respostas. Algumas lhe são oferecidas ou viabilizadas pelo Primeiro-ministro, embora o Rei não se deixar convencer facilmente:

- Como é que uma coisa dessas acontece no meu reino, e eu não sabia?

- É que Vossa Majestade é um homem feliz para sempre e ninguém quis incomodá-lo com essas coisas. Afinal de contas, para que aborrecer Vossa Majestade? Devido à hora do real banho e do real jantar, Vossa Majestade e a real família sempre estavam dentro do castelo quando isso acontecia. Com todas as luzes acesas, nunca repararam que estava escuro lá fora. Com todos os reais músicos tocando, nunca sentiram a mudança do canto dos pássaros pelo dos grilos. (HMC:15)

De maneira simbólica clarifica-se o processo de alienação, caracterizado pelo encastelar-se nos estreitos horizontes de “dentro”, que distorcem a apreensão do mundo natural do exterior: há uma luz falsa e um som cultural que impedem a percepção “do escuro lá fora” (idem), com seus perigos e mistérios. O próprio ambiente contribui para a alienação do rei, filtrando “os problemas do povo”, povo cuja dimensão conceitual e quantitativa ele também desconhece. A crítica social e política emerge de uma história só aparentemente dirigida a um público infantil.

O processo de amadurecimento carece de tempo para se desenvolver e consolidar. Aos poucos, o Rei vai tomando consciência de sua “real ignorância” (HMC: 18). Sem nome próprio – apenas Rei, palavra maiusculizada como todas as demais referentes às personagens da obra –, seu comportamento diante da informação de que o Dragão Negro é o responsável pelo roubo do dia orienta-se pelo padrão, apenas repetindo o que a tradição já escrevera: nada faz, apenas ordena que alguém mate o monstro, articulando o poder que a função exercida lhe confere, em troca da mão da princesa em casamento. Segundo o narrador: “Ele já devia ter lido muitas histórias de reis, princesas e dragões, sabia direitinho o que dizer” (HMC: 22). Tal qual o Rei, a escritora também deve ter lido muitas histórias e se por um lado as resgata, por outro subverte o modelo: o príncipe não é encantado, não vai matar o Dragão Negro, que não é mau, e a princesa não vai se casar com o herói!

A descrição do Dragão Negro – cujo olho é a lua, ainda que tal identificação não se enuncie na obra – é extremamente poética, configurando-se a partir de um real tomado por um outro ponto de vista que rompe com a visão cotidiana, cristalizada pelo olhar que vê o mesmo e por isso não o valoriza, processo bem semelhante ao utilizado por Ana Maria Machado. A descrição desse Dragão, feita pelo Primeiro-ministro, provoca reações diferentes, reiteradas na narrativa:

- Que horror! – exclamou o Rei.
- Deve ser lindo! – suspirou a princesa.
- Cale a boca, menina – ralhou a Rainha. (HMC: 20, 21)

A personagem do Rei rompe com o arquétipo que configura sua função: não tem o domínio cósmico, uma vez que não consegue mudar a ordem da natureza, interferindo na alternância dos dias e das noites, nem o domínio social, uma vez que não vai impedir de a filha realizar o próprio destino, e tampouco representa o saber, evidenciado nas ações e nos pensamentos do Primeiro-ministro. No dizer de Regina Zilberman, “o Rei representa ao mesmo tempo a puerilidade e o autoritarismo” (2003:180): a primeira por atitudes marcadas pela ignorância e por crises de “real fúria” (HMC: 22); o segundo mostra-se em ações como berrar, urrar, gritar que ocorrem em diversas passagens da obra, rompendo com a função real de ordenar e harmonizar, embora o rei seja justo ao manter a palavra dada quanto ao casamento da filha com o príncipe, ainda que a concretização da palavra empenhada recaia sobre o destino de outrem. Alguns outros atributos relativizam seu perfil: na visão da Rainha e da Princesa, ele nunca mentira (HMC: 12), efetivando o arquétipo de Pai protetor, aquele capaz de resolver uma situação problemática, como a que se apresentava: “Mas não tenha medo, filhinha. Seu pai vai dar um jeito. Vamos lá para junto dele.”(idem). A curiosidade o impulsiona a descobrir o que há além, num processo de tomada de consciência que ele deliberadamente busca: “O Rei tinha ficado acordado a noite toda para ver o combate e acabava de descobrir as belezas que ele não conhecia” (HMC: 37). Ao final da obra, o Rei continua a fazer o seu “real escândalo” (idem), a gritar, urrar, esbravejar diante, por exemplo, da recusa da princesa em se casar com o príncipe, mas termina cedendo, afinal, o narrador assegura que ele “Podia ser ignorante, mas não era burro” (idem). Passa a descobrir outras luzes, como a “daquele sol branco e frio que brilhava na escuridão!” (HMC:36).

A Rainha articula principalmente o padrão comportamental materno, tanto com o marido, o Rei, quanto com a filha, a Princesa. O uso do diminutivo em sua fala evidencia um processo de apequenamento do outro, forma ainda de domínio: “- Majestadinha do meu coração, conta para mim, conta... Que foi que aconteceu, meu real amor?” (HMC: 12), “Mas não tenha medo, filhinha” (idem), “- Cale a boca, menina!” (HMC: 20,21). Sua voz é a que consola, oferecendo o colo protetor e infantilizante, mas também a que enquadra, reprimindo desvios, como quando apresenta à filha o modelo de casamento vivido por ela mesma (HMC: 38); ora é a “adorada Rainha” (HMC: 3), ora a “Dona Rainha” (HMC: 8-9).

A Princesa, de início, é cúmplice – e extensão - da mãe, com ela saindo a correr da sala de banquetes, percorrendo a sala do trono e os “compridíssimos” corredores para chegarem à varanda e, juntas, descobrirem a escuridão reinante. Diante da descrição do Dragão Negro, a Princesa suspira, encantada com a realidade que lhe está sendo apresentada sob um ponto de vista inovador, já que é da noite e da lua que fala o Primeiro-ministro. A aliança com a mãe se rompe, porém, quando a filha se recusa a seguir o paradigma que lhe é proposto: “A Rainha explicou que todas as princesas das histórias casam com os príncipes que vencem os dragões e os gigantes. E os dois vivem felizes para sempre.” (HMC: 38). A princesa toma consciência de que ela é artífice de sua história, a ser escrita por ela e não pela tradição, escritura engendrando novas histórias de princesas: “Minha história quem faz sou eu.” (idem). Há um mundo lá fora à sua espera para ser descoberto e ela se lança, sem medo, à viagem do novo, abandonando as muralhas protetoras daquele castelo. Pretende conhecer novas pessoas, terras, reinos e algumas repúblicas, o que remete, pela polissemia desta última palavra, tanto ao local em que se abriga com outros estudantes, como a forma de governo. Novas visões de mundo vão (re)construindo aquela Princesa que busca o saber - “Vem sempre passar as férias no real castelo e conta uma porção de novidades” (idem) - e não mais um príncipe encantado. A Princesa representa a nova mulher, fruto da revolução que opera nos paradigmas impostos pela tradição, buscando configurar uma nova identidade. Referindo-se ao impacto causado pelo feminismo, Hall (2001: 44-45) assinala que ele “abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.”.

A inserção de personagens do povo é também uma novidade nesse cenário de castelo, reis, príncipes e princesas. Abre-se na história uma nova seqüência narrativa e a atenção desloca-se para aqueles que serão diretamente atingidos pela morte do monstro que roubou o dia. Reúnem-se a Pastora, a Tecelã, o Ferreiro, o Camponês. O teor que caracteriza a conversa é a preocupação com a vida prática, bem diferente do que marcou a fúria do Rei. Essas personagens evidenciam a consciência do compromisso com a coletividade, tanto no trabalho que realizam – “Quando eu fico na fornalha, fazendo força na bigorna e recebendo chamuscada de fagulha, eu sei que é para fazer uma coisa boa para todos nós” (HMC: 24) -, quanto na greve que se propõem a fazer, que precisa da mobilização e da união de todos – “Não faz mal parar de trabalhar aqui uma tarde porque é para ajudar toda a vida da gente.” (HMC: 27). O movimento tem por objetivo ajudar o Dragão Negro, responsável pelo equilíbrio da natureza e, por conseguinte, reconhecido por todos como “amigo da gente” (HMC: 25). As personagens discutem, avaliam os acontecimentos e as possíveis repercussões nos seus trabalhos: à sabedoria e à experiência de vida do povo opõe-se a ordem inicial do enclausurado rei de acabar com o ciclo dos dias e das noites.

Dentre as personagens que fazem parte do povo, avulta a Pastora, aquela que se distingue por maior conhecimento: “às vezes ia com seus rebanhos para mais longe da aldeia e conhecia bem as terras em volta” (HMC: 26). Tal lhe permite sugerir a idéia de recorrerem à mediação do Gigante para que o “Príncipe Encantador” – depois “Valente e Encantador” – fosse derrotado. Evidenciando fala e ação próprias, a personagem também enuncia juízos de valor, com uma visão crítica de mundo. Garante: “Eu que não queria ter que casar com um desconhecido só porque ele é bom de briga...”, afirma. É através da sua perspectiva que o príncipe se transforma em “Encantador” (HMC: 24). É ela também que resolveu ficar para “tratar de aprender” (HMC: 30), tal qual a princesa que parte, porém, em busca de outros espaços. A Pastora já caminhava além e permanece, principalmente porque, ao ficar aquela noite para ver como seria o combate, ela e o Príncipe se vêem...e se apreendem. Neste momento da história, é o Príncipe quem vai enxergar a beleza da Pastora: “Talvez de manhã ela nem fosse tão bonita, porque a verdade é que todos os acontecimentos do dia tinham ajudado muito a Pastora a não esconder mais seus olhos e a levantar a cabeça” (HMC: 34). À personagem feminina dos contos de fadas da tradição era exigido um comportamento bondoso, emoldurado pelos atributos da beleza física. Nesta obra, a beleza decorre do aprendizado do ser político que se posiciona e participa dos problemas coletivos, escrevendo também a própria história.

Se a geração anterior – do Rei e da Rainha – buscava ser feliz para sempre, num espaço alienante, os filhos buscam um sentido para a vida através do conhecimento e da ação. O Príncipe perfaz o arquétipo do guerreiro (MOORE, GILLETTE, 1993: 73-84), caracterizado pela ação, destemor diante do perigo, lealdade a uma causa, senso de dever, espírito invencível, grande coragem, assumindo a responsabilidade por seus atos. As figuras femininas voltam-se para a aquisição do conhecimento e da abertura a novas experiências. A Pastora casa-se com o vaqueiro. Que vaqueiro? Ora, nesta história, não é a pastora que se transforma em nova Cinderela, é o Príncipe que assume um novo papel.

3. Polissemia e homonímia

Como nosso trabalho também discute a questão da polissemia em “História meio ao contrário”, achamos por bem começar esta exposição explorando a distinção entre polissemia e homonímia.

Segundo Garcia (2006), a polissemia ocorre “quando uma palavra desenvolve outro(s) significado(s), além de seu sentido original, normalmente, por um processo metafórico ou metonímico.” (2006: 13).

Diferencia-se da homonímia porque, nesta, “duas palavras de origem diversa convergem, geralmente por motivos históricos, para uma mesma forma (significante), embora mantenham seus significados diferentes.” (2006: 14). Garcia aponta, ainda, que a homonímia “raramente dá margem à ambigüidades, visto que, na maioria das vezes, as palavras homônimas pertencem a classes gramaticais e campos semânticos distintos.” (idem).

Contudo, a maioria dos autores pesquisados alerta que é bastante difícil separar os dois fenômenos. Segundo Crystal, “já foram sugeridos vários critérios como a etimologia (os antecedentes dos itens homônimos seriam formalmente distintos) e a proximidade da relação entre os itens em questão” (as significações dos itens homônimos seriam mais distintas ou não relacionadas – cf. ‘manga’ (fruta) e ‘manga’ (parte da camisa), ‘barata’ (inseto) e ‘barata’ (que custa pouco, não cara), homônimos, enquanto ‘manga’ (parte da camisa) e ‘manga’ (parte de um abajur) seriam um caso de polissemia. Crystal acrescenta, no entanto, que “todos estes critérios envolvem problemas analíticos e a distinção entre a polissemia e a homonímia permanece uma fonte de muita discussão teórica na Lingüística.” (1985: 203)

Dubois (1973) aponta que há dois critérios para a distinção dos dois fenômenos: o diacrônico, que considera homônimos apenas as formas convergentes da gramática histórica, e o sincrônico, que considera homônimas as formas fonologicamente iguais, cujas significações não se consegue associar num campo semântico definido. Acrescenta, ainda, que são necessariamente homônimas as formas fonologicamente iguais que são diferentes classes de vocábulos.

A distinção de Dubois acaba por cair em uma contradição: palavras de classes distintas que são fonologicamente idênticas, como ‘canto’ (1ª pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “cantar”) e ‘canto’ (substantivo abstrato) são homônimos apesar da inquestionável aproximação semântica entre eles, o que, por outro lado poderia nos levar a considerá-los um caso de polissemia.

Perini (2000) aponta que o critério da diferença semântica é muito mais problemático e questiona acerca da dificuldade de distinguir com segurança uma diferença semântica “grande” de uma “pequena”. Acrescenta que, “se não tivermos um critério facilmente aplicável para estabelecer esse limite, a proposta tradicional para distinguir homonímia de polissemia não terá grande utilidade”. (2000: 251).

Por fim, Perini argumenta que “a polissemia não é um defeito das línguas, mas sim uma propriedade fundamental das línguas humanas”. Seria, segundo o autor, “impraticável dar um nome separado a cada “coisa”. Ao encontrarmos um objeto novo, tentamos imediatamente “reconhecê-lo”, encaixando-o em alguma categoria já existente na memória (e na língua). A polissemia confere às línguas humanas a flexibilidade de que elas precisam para exprimirem todos os inúmeros aspectos da realidade”. (2000: 251-252). E poderíamos acrescentar que uma expansão indefinida do léxico com itens totalmente diferentes do ponto de vista da forma sobrecarregaria por demais a memória do ser humano.

Um exemplo claro da dificuldade de se distinguir homonímia de polissemia vem da própria obra de Ana Maria Machado. A autora, primeiramente faz uso do termo ‘grilo’ com o significado de ‘inseto’ na fala do primeiro ministro: “Com todos os reais músicos tocando, nunca sentiram a mudança do canto dos pássaros pelo dos grilos.” (2005: 15). No entanto, o rei retruca: “-Grilo? Que é isso? Já não chegam minhas preocupações, e você ainda vem me encher a cabeça de grilos?” (idem).

Embora *grilo* (com o sentido de problema) pareça ser um uso recente na língua portuguesa, é difícil perceber qual a aproximação de sentido que existe entre ambos os significados. Que processo metafórico fez com que se originasse o sentido de “problema” a partir do nome do inseto? O afastamento semântico é significativo. Seria, então um caso de homonímia?

Diante do fato de que a fronteira entre os dois fenômenos é muitas vezes tênue e da falta de critérios seguros para fazer a distinção entre eles em vários casos, optamos por não os distinguir nesta análise, trabalhando como casos de polissemia todos aqueles em que uma mesma forma fônica tiver mais de um sentido.

4. A polissemia na criação da ironia

O uso que mais sobressai em *História meio ao contrário* é o do item lexical ‘real’, que aparece cinquenta e uma vezes (mais duas ocorrências de ‘realmente’). Tudo o que diz respeito ao rei é adjetivado

como 'real': o banho, a banheira, a tarde que o rei observa, o dicionário, a varanda, os corredores, a raiva que ele sente, as barbas, a dor de cabeça e até mesmo a sujeira que ele deverá tirar no seu banho. O jogo polissêmico se cria entre o termo 'real' como adjetivo e como substantivo, indiciando transitividade semântica entre o espaço protegido e fechado – possessivo - da realeza e a abertura – democrática - para a realidade, com os riscos inerentes. O próprio Primeiro-ministro adverte o Rei para o fato de “Para que Vossa Majestade quer saber de problemas e se arriscar a ter uma real dor de cabeça?” (HMC: 16). A reiteração desse vocábulo e de suas variações ratifica a importância e a intencionalidade de sua utilização.

O emprego desse adjetivo é profundamente irônico. Se, por um lado o item real tem ligações semânticas e morfológicas com o item 'rei', por outro, também as tem com 'realidade'. A ironia está exatamente aí, no emprego de um item lexical que pode ser interpretado de duas maneiras distintas com efeitos completamente diferentes. O rei só é real, no que o adjetivo está ligado à palavra rei. No que está ligado à realidade, Ana Maria Machado não poderia ter encontrado um adjetivo mais apropriado para ironizá-lo, pois é a falta de contato com a realidade que caracteriza esse rei. Ele não sabe que o sol se põe todos os dias, não sabe que o povo não é apenas uma pessoa, mas muitas. Ele vive em seu castelo dentro de um mundo de fantasia, “feliz para sempre” por desconhecer a realidade do mundo exterior.

O povo, ao contrário do rei, não recebe tal adjetivo, mas mostra-se muito mais realista do que o rei quando reflete sobre a importância do desaparecimento do sol a cada dia:

- Isso mesmo! - apoiou o Ferreiro. - Se ele não carregasse o sol todo o dia, garanto que nós fãmos ter que trabalhar sem parar, sem poder ir dormir, sem descansar.
- E se ele não esfriasse os montes e não trouxesse a neblina para o vale, os carneirinhos não iam precisar se esquentar e não iam ter tanta lã – lembrou a Pastora.
- E se ele não ninasse as plantas e o dia ficasse fazendo sol o tempo todo, as colheitas acabariam secas e queimadas, ninguém ia ter o que comer – concordou o Camponês.
- E o linho e o algodão não cresceriam. Sem eles e sem a lã, como eu ia tecer os panos para nos vestirmos? – perguntou a Tecelã. (HMC: 25-26)

5. A criação de metáforas

Garcia define metáfora como “uma comparação implícita, numa relação de similaridade, entre duas palavras ou expressões”. A metáfora literária é, no entanto, diferente da metáfora institucionalizada. José Lemos Monteiro (2005) lembra que o que define o estilo é a expressividade. É esse objetivo que leva o escritor a experimentar toda sorte de estratégias que instaurem uma nova forma de dizer o que, em essência, já foi dito e repetido por outros escritores. Um escritor verdadeiramente inventivo procura evitar os clichês de todas as maneiras, renovando sem cessar a sua forma de expressão. E Martins destaca que “as metáforas populares (tão freqüentes na gíria)” (caso de grilo = problema) “são menos surpreendentes e requintadas e se repetem até se desgastarem, ao passo que as metáforas dos artistas são originais, imprevistas e, o mais das vezes, não se repetem, ficando, assim, restritas a um verso, uma frase. Daí a distinção feita por Fontanier entre metáforas de uso e de invenção.” (1997: 91).

Machado constrói seu texto a partir da criação de metáforas. O castelo não é apenas o lugar onde vivem o rei e a rainha, os detentores do poder, mas muito mais o lugar da alienação, o mundo da fantasia, distante da realidade, o mundo do feliz para sempre. Fora do castelo, está o mundo real, vivem os personagens que não são felizes para sempre, mas que experimentam as dificuldades e as alegrias da vida.

A autora usa um dragão para representar a noite. Seu olho é a lua. Mas esse dragão não é a representação do mal, como os dragões dos contos de fadas, mas um elemento necessário para o equilíbrio da natureza.

O Gigante Adormecido é a sabedoria e o poder da natureza. A sabedoria está evidenciada na sua exclamação: “-Ah, a real ignorância!...” (HMC: 30) ao saber que o rei estava furioso com o roubo do sol. É, também, aquele de cujo corpo de terra tudo vai brotar; o que, ao suar orvalho, formou as nuvens para que essas despejassem chuva no alto dos montes para engrossar os riachos e tornar as matas mais densas, de modo a dificultar a tarefa do Príncipe Encantador de matar o dragão.

No caso as pastora, o “levantar a cabeça” vai além do movimento físico, implicando consciência.

6. Recursos lingüísticos na criação do humor

Entre os recursos lingüísticos usados pela autora para criar humor em *História meio ao contrário* destacam-se os usos da polissemia, de parônimos e da oposição vocábulo formal *versus* vocábulo fonológico.

Focalizando o emprego de palavras e expressões polissêmicas, um dos exemplos já foi citado e constitui no uso da palavra ‘grilos’, primeiramente utilizada pelo primeiro-ministro com o sentido denotativo (inseto), quando ele diz ao rei que este e sua família “nunca sentiram a mudança do canto dos pássaros pelo dos grilos”, ao que o rei, furioso, retruca: “Grilo? Que é isso? Já não chegam minhas preocupações, e você ainda vem me encher a cabeça de grilos?”, aqui sendo interpretado com duplo sentido de ‘inseto’ e ‘preocupações’ (2005: 15)

Também duplo sentido tem a expressão “ir tomar banho” (2005: 9). Um criado vem informar ao rei que a rainha o estava chamando para tomar banho “que a real banheira já está cheia e a real água vai acabar esfriando”. Como o rei estava entretido observando a maravilhosa tarde, diante da insistência do criado, responde irritado: “Diga à Rainha para ela ir tomar banho, se faz questão de aproveitar essa água.” (HMC: 9). Mais uma vez, instaura-se o duplo sentido com a expressão “ir tomar banho”, da resposta do rei sendo interpretada denotativamente e conotativamente, como expressão de irritação diante da insistência do criado e da Rainha.

Dubois define parônimos como “as palavras ou seqüência de palavras de sentido diferente, mas como forma relativamente parecida”. Em *História meio ao contrário*, Machado nos fala do aparecimento não de um Príncipe Encantado, mas de um Príncipe Encantador. O humor está no fato de que, nos contos de fada tradicionais, os príncipes são sempre encantados. Este, no entanto, é Encantador. Ao invés de ser um objeto de encantamento ou sortilégio, este da história de Ana Maria Machado é belo, encantador. Mas é, também, retrato de uma classe dominante, que, por nada ter o que fazer, viaja pelo mundo buscando aventuras.

“Encantador”, porém, é também o que encanta, o que age como sujeito no processo de sedução. O sufixo designa, na Língua Portuguesa, a grande maioria das profissões. Encantado, particípio passado do verbo encantar, evidencia a passividade dos príncipes dos contos tradicionais. Na obra *O fantástico mistério de Feiurinha*, do escritor Pedro Bandeira, Branca Encantado – em solteira Branca de Neve - assegura que “príncipe de história de fada não serve para nada. A gente tem de se virar sozinha a história inteira, passar por mil perigos, enquanto eles só aparecem no final para o casamento” (1999: 22).

Sobre vocábulo fonológico e formal, Mattoso Câmara Júnior (1970) faz importante distinção entre eles: vocábulo fonológico é entidade da língua oral; vocábulo formal, entidade da língua escrita.

Para explicar vocábulo formal, Câmara Jr. lança mão da distinção entre forma livre, forma presa e forma dependente. A forma livre é aquela que pode aparecer sozinha, constituindo “comunicação suficiente”. Já a presa e a dependente não têm essa possibilidade. No entanto, enquanto a forma presa só funciona ligada a uma outra forma da língua, a dependente, embora também não funcione como “comunicação suficiente” quando isolada, diferencia-se das formas presas porque “é suscetível de duas possibilidades para se disjuntir da forma livre a que se acha ligada: de um lado, entre ela e essa forma livre pode se intercalar uma, duas ou mais formas livres *ad libitum*. Por outro lado, quando tal não é permissível, resta a alternativa dela mudar de posição em relação à forma livre a que está ligada, o que não ocorre absolutamente com uma forma presa.” (2002: 70)

Já o vocábulo fonológico está ligado ao fenômeno da “juntura”, ou seja, uma marca fonológica que indique, independentemente de qualquer pausa, uma delimitação entre vocábulos na corrente da fala. É a união da mais de um vocábulo formal na corrente da fala, o que se dá pela pauta acentual. O vocábulo fonológico corresponde à existência de apenas uma sílaba com força máxima (3), podendo as sílabas pretônicas ter grau (2), (1) ou (0) e as postônicas, grau (0). Assim, diferencia-se *hábil idade* (dois vocábulos formais, mas apenas um vocábulo fonológico) de *habilidade* (um vocábulo formal e também um fonológico, porque, no primeiro caso, a pauta acentual é 2 0 1 3 0 /abilidadadi/, e, na segunda, igualmente representada, a pauta acentual é 1 1 1 3 0. Segundo Mattoso, “as chamadas partículas átonas não têm status de vocábulo fonológico. Se proclíticas, isto é, associadas a um vocábulo seguinte, elas valem como sílabas pretônicas desse vocábulo, com marca acentual 1; e, se enclíticas, isto é, associadas a um vocábulo precedente, nada mais são do que a sílaba postônica última desse vocábulo com uma falta de intensidade 0.” (2002: 63-64)

Ana Maria Machado usa desse recurso na cena em que alguns representantes do povo vão tentar acordar o gigante e gritam: “Acorda”. O gigante entende: “a corda”. Ou seja, ao invés de um vocábulo formal que constitui um único vocábulo fonológico, o entendimento é de um vocábulo fonológico constituído por dois vocábulos formais (uma forma dependente + uma forma livre). Ambos têm pauta acentual 1 3 0.

Outro emprego aparece com a fala do rei que gritava - “O Rei! O Rei! – e o Primeiro-ministro, que responde: “- Não precisa urrar, Majestade” (HMC: 18). Neste caso, a forma átona ‘o’ (forma dependente), na condição de pré-determinante do substantivo ‘rei’ (forma livre), forma com ele um todo, um sintagma nominal, que é pronunciado da mesma maneira que a forma verbal ‘urrei’. Assim, constituem-se um único vocábulo fonológico (o rei, urrei), ambos com pauta acentual 1 3. No entanto, enquanto em ‘o rei’, temos dois vocábulos formais, o que pode ser comprovado pela presença do espaço em branco entre a forma dependente ‘o’ e a forma livre ‘rei’, em ‘urrei’, temos apenas um vocábulo formal. O que é mais interessante nessa semelhança é que ambos os vocábulos fonológicos remetem à mesma idéia de autoritarismo: o verbo urrar, usado em relação a seres humanos, carrega a idéia de uma forma de falar de quem pretende impor sua vontade de maneira autoritária; já o rei do texto de Ana Maria Machado demonstra todo tempo o seu autoritarismo na forma de falar com seus subordinados e até mesmo na não aceitação da recusa da filha em se casar com o Príncipe Encantador. No texto de Ana Maria Machado não aparece, porém, a forma verbal ‘urrei’ (na 1ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo), intensificando o humor que requer, para a sua compreensão, um leitor atento.

7. História meio ao contrário: diálogo com o seu tempo

Escrito em 1978, ainda em plena ditadura militar, *História meio ao contrário* nos mostra a alienação dos detentores do poder, enclausurados em seus castelos e palácios, longe da realidade do povo, felizes para sempre, numa realidade totalmente irreal. É uma crítica à política de repressão e autoritarismo da época. As “denúncias” precisavam de um discurso que permitisse enunciar o que não podia ser dito, a fim de ludibriar a censura. Para alcançar seus objetivos nessa época de repressão à cultura, a autora recorre às figuras de linguagem, ao humor, à ironia, à polissemia, deixando sempre um duplo sentido por detrás de sua história. A transgressão é operada em diferentes níveis, tanto no da linguagem, como na construção narrativa.

Se no alto está o poder da nobreza, do outro lado, está o povo. E Machado nos mostra que somente o povo é capaz de mudar a situação. É a percepção dos membros da população de que a decisão do rei de ter o sol durante as vinte e quatro horas do dia seria nociva a todos que faz com esse povo aja, procurando defender os interesses coletivos. No final, o próprio rei percebe o quanto era belo aquilo que ele desejava destruir (a Noite). Inicialmente, porém, suas atitudes são autoritárias: ele grita, berra, urra, acometido de uma “real fúria” (HMC: 22); evidencia seu desconhecimento de noções básicas, como a falta de percepção do conceito de povo como uma coletividade (que não é enxergada pelo poder) e se espanta diante da quantidade das pessoas que constituem o povo: o Rei não conhece seus súditos e ainda envia espíões, para descobrir o responsável pelo sumiço do dia. A realidade dos que detêm o poder é muito diferente da realidade daqueles que trabalham no dia-a-dia. No entanto, são aqueles que defendem o poder de que se acham no direito de decidir o que é bom ou não para o povo. Ana Maria Machado mostra que somente o povo sabe o que é bom para si e que é essa consciência que o torna capaz de lutar pelos seus direitos.

Através da personagem do Gigante, claras são as referências ao Brasil, como a intertextualidade estabelecida com o Hino Brasileiro: “colocando lado a lado elementos de origem tão díspar como os contos de fadas e o hinário pátrio e submetendo ambos ao mesmo procedimento de reescrita paródica” (LAJOLO, ZILBERMAN, 1985: 157). O Gigante configura-se como “deitado eternamente”, “adormecido”, e o cenário como “risonhos lindos campos cheios de flores” e “bosques cheios de vida”. Nele reside a força para enfrentar o que quer que seja, bastando apenas acordar para a vida – ou para a união por uma causa maior, nítido movimento de greve:

Com a repressão e o fechamento da década, ficou muito difícil falar do real, mas por isso mesmo, mais do que nunca isso era necessário. E era preciso driblar a repressão. Jogar com as ambigüidades, com a possibilidade de diversos níveis de leitura, com a polissemia, a multivocidade. Aguçar a ironia. Transpor sentidos. Fazer metáforas. Construir símbolos. (MACHADO, 1995: 52)

Na superfície, esta é uma simples história infantil. Na estrutura profunda, um texto cheio de ironia e humor, assinalando a grandeza da verdadeira literatura, independente dos adjetivos que a qualifiquem. Como afirma a própria escritora (MACHADO, 1995:49; 2001:110), “o bom livro infantil que não seja capaz de interessar também ao adulto, provavelmente não é bom”, “Porque os bons livros, como os jardins, são filhos do tempo e portadores da vida”.

E assim, era uma vez...

8. Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Pedro. *O fantástico mistério de Feiurinha*. São Paulo: FTD, 1999.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CHIERCHIA, Gennaro. *Semântica*. Trad.: Luís Arthur Pagani, Lígia Negri e Rodolfo Ilari. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- CRYSTAL, Davis. *Dicionário de Lingüística e Fonética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- ECO, Humberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GARCIA, Afrânio. *Estudos universitários em Semântica*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- ILARI, Rodolfo & GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. São Paulo: Ática, 1998.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira – História e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- LYONS, John. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MACHADO, Ana Maria. *História meio ao contrário*. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Texturas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. “A Expansão da Literatura Infantil”. In: BASTOS, Dau (org.). *Ana & Ruth*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 1997.
- MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Estrutura da língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MOORE, Robert, GILLETTE, Douglas. *Rei, guerreiro, mago, amante*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.
- PERINI, Mário A.. *Gramática descritiva do português*. São Paulo: Ática, 2000.
- SANTOS, Márcio Ribeiro dos. *Polissemia versus homonímia: a (in)validade de conceitos em questão*. In: Soletas, ano 4, nº 8, jul./dez. 2004, São Gonçalo, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.