

**RELAÇÕES ARGUMENTATIVAS
ENTRE ENUNCIADOR E ENUNCIATÁRIO
NO ROMANCE *PARTES DE ÁFRICA*,
DE HELDER MACEDO**

Maria Geralda de Miranda (UFRJ/UNISUAM)
mariamiranda@globo.com

1. *Acordo fiduciário entre enunciador e enunciatário*

Em *Problemas de Linguística Geral II*, Benveniste (1989, p. 83) diz que “A enunciação é esse colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” e que o locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor, “mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o outro diante de si”. Fiorin, em *As Astúcias da Enunciação*, citando Landowski, observa que “a enunciação é o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido. E o enunciado o objeto, cujo sentido, faz ser o sujeito”. (FIORIN, 2001, p. 33).

Analisando detidamente as “artimanhas” da enunciação, Fiorin pontua que se o sujeito que gera sentido é criado pelo enunciado, este é, pois, uma entidade semiótica. E que “quando se estabelece uma relação de implicação biunívoca entre enunciado e enunciação, está-se considerando uma instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado, que comporta suas marcas”. (FIORIN, 2001, p. 33). São essas marcas que permitem reconstituir o ato enunciativo, uma vez que as relações entre enunciador e enunciatário se estabelecem a partir de uma espécie de código deontológico, isto é,

Quando se produz um enunciado estabelece-se uma convenção fiduciária entre enunciador e enunciatário, a qual determina o estatuto veridictório do texto. O acordo fiduciário apresenta dois aspectos: a) Como o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade; b) como devem ser entendidos os enunciados: da maneira como foram ditos, ou ao contrário. (FIORIN, 2001, p. 35).

Fiorin acrescenta que, no tocante ao primeiro aspecto, há procedimentos que determinam o estatuto de verdade ou de mentira do texto, de realidade ou de ficção. E em relação ao segundo aspecto – a

maneira como os enunciados devem ser entendidos – também há marcas discursivas que indicam se o enunciado X deve ser interpretado como X ou como não X.

Para Diana Luz Pessoa de Barros, o enunciador define-se como o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e é capaz de levar o enunciatário a crer e a fazer. A manipulação do enunciador oferece-se como um fazer persuasivo, enquanto ao enunciatário cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente. (BARROS, 1997, p. 65). Tanto a persuasão do enunciador, quanto a interpretação do enunciatário se realiza no e pelo discurso. Para conhecer esses fazeres há de se levar em consideração os três níveis do processo gerativo de sentido: fundamental, narrativo e discursivo. O nível fundamental é mais abstrato que o narrativo, é onde se dá as operações semânticas, geradoras de sentido do texto. O nível narrativo é mais abstrato que o discursivo, ocorrem as relações entre sujeitos e objetos e o nível discursivo recobre o nível narrativo por meio da intervenção de um sujeito da enunciação.

Barros salienta que dois dos aspectos principais da manipulação precisam ser examinados: o contrato que se estabelece entre enunciator e enunciatário e os meios empregados na persuasão e na interpretação. Através do contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler a “verdade”. O enunciator constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que deve ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Antes de tratarmos desta questão, que será desenvolvida em um item próprio, faremos alguns comentários sobre algumas proposições até aqui discutidas por Barros e Fiorin.

2. *Especificidades dos enunciados literários*

Em relação à maneira como o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade, faz-se necessário refletir sobre algumas especificidades dos enunciados considerados literários. Isso porque antes mesmo do início da leitura desse tipo de texto – a partir da qual, se estabelecerá a “convenção fiduciária”, como quer Fiorin, ou o contrato como quer Diana – o leitor concebe-o como ficção. Isso acontece exatamente porque, como observa Walter

Benjamin, a obra de arte, a partir de sua reprodutibilidade técnica, passou a ser vista como mercadoria. (BENJAMIN, 1985, p. 168). É nessa condição que ela é classificada e exposta aos consumidores.

Assim, como objetos de consumo que são, as obras literárias também, antes de serem consumidas, recebem um rótulo de classificação, a partir do qual podem ser encontradas nas prateleiras das livrarias. Isso quer dizer que *Partes de África*, de Helder Macedo, antes mesmo de ser lida por qualquer leitor já traz uma identificação que orienta o seu consumo, pois é encontrada nas prateleiras das livrarias, ao lado de outras, denominadas romances. E é nesta perspectiva que o livro é adquirido e que sua leitura começa a ser feita. Ou seja, o livro comprado pelo leitor e classificado como romance já traz, mesmo antes do acesso do destinatário ao seu discurso, a marca de ficção.

Tal reflexão não tem como objetivo questionar aquilo que Fiorin e/ou Barros nos ensinam no tocante às relações entre enunciador e enunciatário. Muito pelo contrário. Quer mostrar primeiramente que, apesar da classificação prévia da obra, as relações entre destinatário e destinatário, digamos assim, só se realizam mesmo no discurso, de modo que o contrato só poderá ser estabelecido após o início da leitura do texto (o que parece óbvio) e que, caso o leitor, buscase amparar a sua leitura de *Partes de África* (e de muitos outros romances contemporâneos) na classificação mercadológica, poderia estar partindo de uma premissa totalmente falsa, uma vez que o texto em estudo não apresenta a mesma estrutura do romance tradicional. Ele possui uma estrutura discursiva não sequenciada, o que nos impede de visualizar, num primeiro momento, a história nele contada.

O nosso objetivo inicial com esta reflexão é exatamente para afirmar que o leitor só poderá aceitar o contrato proposto pelo enunciador, se ele seguir as pistas da enunciação, deixadas no enunciado. Deste modo, verifica-se que em *Partes de África* o *como se conta* tem mais peso do que o *que se conta*. Nesta perspectiva, a classificação mercadológica, orientada a partir da ideia que se tinha do romance tradicional, não serve para balizar a leitura da obra. Se prestarmos atenção às marcas deixadas no enunciado pela enunciação, poderemos dizer, entre outras coisas, que o texto de Helder Macedo está

discutindo a questão do fazer romanesco no próprio romance, ou até mesmo o próprio fazer literário.

O título do primeiro capítulo, “Em que o *autor* se dissocia de si próprio e desdiz o propósito de seu livro” (MACEDO, 1999, p. 9, grifo nosso), de imediato, traz muitas reflexões para o destinatário (aqui transformado em narratário). Parece tratar-se de um jogo, cujas regras de início não parecem claras, mas que aos poucos vão sendo elucidadas. Vale ressaltar que a falta de clareza das regras dificultaria o estabelecimento do “contrato fiduciário” entre enunciadador e enunciatário, porque ninguém aceita contrato sem concordar com os termos.

Observa-se então que o propósito do enunciadador é tentar fazer com que a história relatada no livro pareça fingida, isto é, ele não esconde que o seu livro tem uma pretensão – *talvez a de remontar a história de sua família, cujo pai, realizou várias tarefas administrativas, em várias partes de África, durante o longo período de colonização portuguesa* – mas a forma de dispor os fios da história não segue um esquema canônico.

3. *Procedimentos de discursivização*

A forma, talvez, de localizar a história que o autor/narrador deseja contar em *Partes de África* é observando as projeções de tempo, espaço e pessoa no discurso. Seria uma maneira de elucidar alguns dos procedimentos empregados pelo enunciadador. Como já afirmou Fiorin, a enunciação instaura o discurso-enunciado, projetando para fora de si os atores do discurso, bem como suas coordenadas espaço-temporais. (FIORIN, 2000, p. 40). Tais projeções devem ser interpretadas como procedimentos argumentativos, utilizados pelo enunciadador para persuadir o enunciatário. Tentaremos mapear em alguns fragmentos da obra os efeitos de sentido que elas produzem no texto, considerado como um todo significativo.

- 1- *Estou com cinquenta e tal anos e em férias sabáticas, coisas que nunca me tinham acontecido ao mesmo tempo. E foi assim que pude aceitar a hospitalidade do meu bom amigo Bartolomeu Cid dos Santos, na sua bela casa, mais amada que usada. (...) Em todo caso já se sabe que as férias vão chegar ao fim logo que comece a habituar-me (...) Tenho ao menos a consolação de ter trazido papel suficiente pa-*

ra durante alguns meses poder mandar Londres e a Cátedra Camões às urtigas. (MACEDO, 1999, p. 9).

- 2- A contemplação filosófica da paisagem e do papel em branco tem sido ocasionalmente complementada por visitas à galeria das sombras no que *foi* a casa de meus pais (...) No escritório que dá para o corredor, *agora* com a má iluminação do desuso, há cópias empilhadas de relatórios, estantes com livros de leis amontoados à margem, mapas de África com círculos a cores, outros vestígios da contribuição pública de meu pai a várias partes dessa mesma história. (MACEDO, 1999, p. 9-10).
- 3- *Morreu* lúcido. (...) A.S. via *nele* a imagem do pai que não encontrara no seu, *tentou* anima-lo. E *ele*, que já articulava com dificuldade (...) respondeu quase sem esforço, quase na voz clara de antigamente. "É fácil *ter coragem quando o perigo vem de fora. Se vem de dentro e tu próprio és teu inimigo, é mais difícil*". Não era homem dado a metáforas, e o seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais curto entre um nome e um verbo, mesmo esta guardou para o fim. (MACEDO, 1999, p. 10).
- 4- *Tínhamos* chegado a Lisboa nessa tarde, no pacote colonial, e não havia meio de anoitecer para o jantar. *Aos doze anos*, e apesar dos trinta dias de viagem e das perplexidades sucessivas que haviam sido Cabo, Moçâmedes, Lobito, Luanda, São Tomé, Madeira, meu relógio interior tinha tudo muito bem programado. (MACEDO, p. 16).
- 5- *O avô* ainda *conheceu* o primeiro neto antes de seguir para a ilha de Moçambique e para o auge do seu poder. (MACEDO, 1999, p. 25).

Recebe o nome de *debreagem*, o mecanismo em que se projeta no enunciado quer a pessoa (eu/tu) quer o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, quer a pessoa (ele), o tempo (então), e o espaço (lá), do enunciado. No primeiro (projeção do eu aqui agora) ocorre *debreagem* enunciativa, no segundo (projeção do ele então lá) acontece uma *debreagem* enunciva. (FIORIN, 2000, p. 41). Tais *debreagens* produzem dois tipos básicos de discurso: os de primeira e de terceira pessoa, que passam, respectivamente, efeitos de subjetividade e de objetividade, porque na *debreagem* enunciativa, o eu coloca-se no interior do discurso, enquanto na enunciva ausenta-se dele. (FIORIN, 2000, p. 44). As *debreagens* internas são responsáveis pela produção de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar a voz a atores já inscritos no discurso. É o que ocorre no fragmento três, a voz do pai do narrador aparece entre aspas, num episódio em que este último fala da morte do primeiro.

A partir dos fragmentos citados, podemos observar, uma pessoa, eu, narrador/autor, num tempo agora (tempo da escrita) e num espaço aqui (casa do amigo Bartolomeu Cid) – que conta-nos sobre um ele, ou eles, no tempo do então (momento passado) e num espaço do lá. O lá é muito variado, tendo em vista que “a contribuição pública do pai” do autor/narrador se fez presente em muitas partes da África. No primeiro caso, temos uma debreagem enunciativa, no segundo uma debreagem enunciva.

Podemos dizer que a manifestação discursiva da oposição fundamental do texto (nível fundamental) é justamente o jogo criado entre debreagem enunciativa e debreagem enunciva. São os arranjos articulados dos tempos, das pessoas e dos lugares que dão um tom autobiográfico à obra. É como se num dado momento Helder Macedo tivesse decidido escrever as suas memórias, ou as memórias de sua família.

A projeção de pessoa é um mecanismo particularmente interessante no texto. O eu que enuncia desdobra-se ora em narrador, ora em autor. O *autor*, entidade do mundo real, que não deve ser confundida com o narrador, (este é o item número um da teoria narrativa) vai dissociar de si próprio, ao assumir a função narrativa, para contar uma história talvez “verdadeira” de forma fingida. Se não fosse um jogo que começa exatamente com a ambiguidade que envolve as declarações do enunciador – ora *autor*, ora *narrador* – seria arriscado para este (para o enunciador) querer “dissociar de si” e “desdizer o princípio do seu livro”, pois estaria correndo o risco de não firmar contrato fiduciário nenhum com o enunciatário muito mais acostumado a ler histórias fingidas, contadas de forma verossímil, do que histórias “verdadeiras” contadas de forma fingida.

Carlos Reis diz que de um modo geral entre autor e narrador estabelece-se uma tensão resolvida ou agravada na medida em que as distâncias, sobretudo ideológicas entre um e outro se definem; e que em termos narratológicos não faz sentido analisar a condição e perfil do autor sob um prisma exclusivamente histórico-literário, sócio-ideológico, psicanalítico, ou puramente estilístico. O que importa é observar a relação dialógica entre autor e narrador, instaurada em função de dois parâmetros: por um lado a produção literária do autor, por outro, a imagem do narrador deduzida a partir, sobretudo, da sua

implicação subjetiva no enunciado narrativo. (REIS & LOPES, 1988, p. 16).

Com isso não se põe em causa um princípio inderrogável que não pode deixar de estar presente quando se analisa a atitude do autor para com o universo diegético representado: o princípio de que entre as entidades representadas nas narrativas (do narrador às personagens) existe uma diferença ontológica irreversível. (REIS & LOPES, 1988, p. 16). Essa diferença é a que permite distinguir a vinculação do autor ao mundo real e a das personagens ficcionais ao mundo do possível, construído pela narrativa literária.

4. *Um texto que se faz e, ao mesmo tempo, discute o seu fazer*

No texto ora em estudo, a tensão existente entre autor e narrador é um simulacro que permite que se discuta essa questão por duas vias. Em primeiro lugar, observa-se que no universo diegético dos textos, narrados em terceira pessoa, simula-se a neutralidade do narrador, e há uma preocupação com o arranjo dos fatos de modo que eles pareçam “verdadeiros”. Em *Partes de África*, o enunciador avisa que vai mesclar as duas naturezas de fatos – os que aconteceram e os que poderiam ter acontecido (históricos e ficcionais) e ainda tem como atitude denunciar os “buracos” deixados na sequenciação da narrativa e nem sempre percebidos pelo enunciatário. No que tange à questão da projeção de pessoa especificamente, a todo o momento produz-se debreagens. Não há uma preocupação em manter só a terceira pessoa.

Em segundo lugar, a tensão entre estas duas instâncias do fazer literário autor/narrador, trazida ao texto revela-se como uma “falsa tensão”, porque o enunciador de *Partes de África* conhece a diferença ontológica, como diria Carlos Reis, entre autor e narrador. Como crítico literário que é, estudioso da obra de Machado de Assis, titular da Cátedra Camões, em Londres, conhece bem o simulacro metodológico que é o texto. No fragmento acima os traços biográficos do narrador-personagem se confundem com os traços da pessoa que responde pela autoria do livro. “Estou com cinquenta e tal...”, “poder mandar Londres e a Cátedra Camões às urtigas...”, “outros

vestígios da contribuição pública de meus pais...” (MACEDO, p. 9-10). Vejamos também este outro fragmento:

Se esse livro fosse agora uma autobiografia ou um romance a fingir que não, seria agora necessário preencher a passagem do tempo com episódios que marcassem a transição entre os cinco e os doze anos do *narrador*, entre a Zambésia do Pimpão e a Lisboa onde um personagem sem nome e que, como muitos outros, não vai aparecer mais, teve como única função diegética pôr um chapéu em cima da cabeça. Erro evidente, sobretudo num livro que se deseja com poucas palavras, uso perdulário dos recursos da economia narrativa com a inevitável consequência de não deixar o leitor aquecer, identificar-se, nutrir rancores e simpatias, chegar só por si às conclusões autorais propriamente determinadas. (MACEDO, 1999, p. 37, grifo nosso)

Tanto a palavra *autor* que aparece no título do primeiro capítulo: “Em que o *autor* dissocia de si próprio e desdiz o propósito do seu livro” quanto a palavra *narrador* no fragmento acima demonstram que é de interesse do enunciador produzir essa espécie de ambiguidade, já que cada um dos termos tem o seu lugar na ficção. Seriam ambas as palavras, casos de embreagens, já que se suspende a oposição entre eu e ele, empregando-se a terceira pessoa no lugar da primeira? O enunciador fala também de um “erro evidente”, colocar um personagem e um episódio – o episódio do chapéu (MACEDO, p. 12) sem nenhuma importância aparente para a sua história, “sobretudo, em um livro que se pretende com poucas palavras”. Mas o “uso perdulário da economia narrativa” tem o propósito claro de não deixar o enunciatário se identificar com a história, nutrir simpatias ou rancores. O enunciador quer que o enunciatário chegue por si às conclusões autorais previamente determinadas.

E *agora* tendo definido as fronteiras ausentes dessa *minha* grave viagem e, *de novo poeta em anos de prosa*, tendo pronunciado com os ecos literários pertinentes o verdadeiro não propósito dos meus *plurais* romances, poderei começar, como cumpre, depois do princípio. (MACEDO, 1999, p. 11, grifo nosso).

Helder Macedo foi poeta, antes mesmo de ser romancista. Neste fragmento dialogam-se as vozes do autor e do narrador: “*de novo poeta nos anos de prosa*”. Essa informação, ou melhor, essa pista, nos faz perceber melhor a necessidade de economia linguística do poeta-romancista. – que escreve poesia em anos de prosa. A sua “grave viagem”, contudo, só terá início, após ter pronunciado com “os ecos literários pertinentes, o verdadeiro não propósito do seu li-

vro”. No título do primeiro capítulo, “o *autor* se dissocia de si e *desdiz o propósito* de seu livro”, no fragmento acima ele fala em “*verdadeiro não propósito dos meus plurais romances*”. O propósito cabe ao leitor descobrir. Talvez seja exatamente o de fingir que não está escrevendo um romance, nem uma autobiografia, talvez nada que obedeça a uma forma estabilizada. Algo que pareça verdadeiro, ou mesmo verossímil à primeira vista.

Só que o meu estilo, perdoe o leitor, que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda poesia que se presa e da prosa que eu prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são é reflexos diferentes desta mesma coisa. (MACEDO, 1999, p. 40)

Essa conversa com o leitor, além de revelar as sutilezas do fazer literário, evidencia o conhecimento que o autor tem sobre a obra de Machado de Assis. Quando ele diz: “desenvolvimento próprio e original”, está dizendo alhos para significar bugalhos, isto é, está dizendo uma coisa para significar outra. Não só a conversa com o leitor, mas também “o seu estilo oblíquo e dissimulado”, nos remetem a Machado e à sua personagem Capitu. Mais à frente ele diz que “alhos e bugalhos são reflexos de uma mesma coisa”. Talvez esteja aqui a grande questão que o autor/ narrador quer que o leitor chegue por si mesmo: “sacar” qual é a coisa refletida.

E assim se demonstra que nem todos os modelos do meu estilo narrativo são literários. O único problema é conseguir o necessário equilíbrio entre os vários pedacinhos do mosaico. (MACEDO, 1999, p. 41).

A ideia que se tem do gênero literário romance, conforme já dissemos, é a de que nele se conta uma história não verdadeira, mas verossímil. Isto é, tudo no texto deve ser urdido de modo que a história contada pareça verdadeira. E o contrato entre narrador e narratário se estabelece prioritariamente a partir daí. Poderíamos dizer, seguindo a professora Lucia Teixeira, que existe uma espécie de “práxis romanesca”, o leitor espera do romance uma história bem articulada, de preferência com as etapas narrativas canônicas percorridas – manipulação, competência, performance, sanção, mas em *Partes de África* o contrato proposto é outro. Talvez o da não sequenciação. “O de dizer alhos para significar bugalhos”.

Bem *sei* que ninguém nunca voltou por escrever nem por ser escrito, mas há sombras que a memória pode imaginar nos mapas entreabertos.

Os mapas já se mudaram, trocados por outros os nomes dos sítios, e mantidos os nomes dos sítios mudados. Poderei também mudar os nomes daqueles que nesses sítios existiram, as circunstâncias, as relações de família ou de amizade, *atando as pontas das vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos*. (MACEDO, 1999, p. 10).

O enunciador avisa como vai montar a sua história, vai trocar os nomes dos que viveram nos sítios, cujos nomes mudaram no mapa. O processo de construção da rede figurativa do texto fica à mostra, pois o enunciador quer atar as pontas das vidas reais e imaginadas com os nós verdadeiros dos laços fingidos.

5. *Conclusão*

Os procedimentos observados acima apontam para uma ruptura com a ideia de que o estatuto do histórico está atado àquilo que é “verídico” e o estatuto do romance está atado ao não acontecido, à ficção, exatamente porque quando se escreve a história, tida como “verdadeira”, o que se faz também é uma seleção de fatos. Sobre esta questão, Flávio R. Kothe diz: “não há história imparcial. Toda seleção de fatos sociais, elevando-os à categoria de fatos históricos, passa por um processo judicativo, que implica a opção por valores”. (KOTHE, 1997, p. 26).

Partindo de Fávio Kothe e observando os vários fragmentos citados do texto, podemos concluir que o que Helder Macedo faz é também recontar, a partir de seus valores e dos mapas abertos, a história do império português – cujo pai ajudou a construir – a partir de uma ótica que critica essa própria história, ou a parcialidade da história. Os mapas da África mudaram e toda a política sócio-geográfica refletida neles também. A constatação é feita pelo enunciador a partir de sua visita à “galeria de sombras”.

Seja uma releitura do passado histórico, ou o contar outra história – a produzir rasuras na historiografia oficial – a partir dos mapas, qualquer que seja a opção desejada aponta para a noção de relatividade histórica por parte do autor. O fragmento, retirado do capítulo dois – momento em o narrador/autor relata a passagem de sua família pela Zambézia – mostra um pouco mais o jogo entre o que é considerado histórico por ser considerado “verdadeiro” o que é considerado ficcional por não ter acontecido.

Ainda não era necessário distinguir entre o que era verdade por ter acontecido e o que era verdade sem ter de acontecer, entre o sonho da noite e o brincar da manhã. (MACEDO, 1999, p. 15).

Tal jogo, presente o tempo todo no discurso, constitui também uma oposição básica do texto, oposição que reforça a ideia de relativismo histórico, uma vez que um texto classificado como ficcional, pode optar por contar fatos “verídicos”, silenciados pela história oficial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Ática, 2000.
- KAPLAN, E. Ann. (org.). *O mal-estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- KOTHE, Fávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
- _____. *O cânone imperial*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.
- MACEDO, Helder. *Partes de África*. São Paulo: Record, 1999.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. *Dicionário da teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- TEIXEIRA, Lucia. *Fundamentos teóricos para um estudo da argumentação em semiótica*. Trabalho mimeo.