

ACORDES COM OUTRA VOZ: A PARTIR DE «EFEITOS DE POLIFONIA VOCAL N'O PRIMO BASÍLIO» DE ÓSCAR LOPES

«Há sempre outrem a falar na nossa voz...»

ÓSCAR LOPES

0. Quando decidimos homenagear o Professor Óscar Lopes, escolhemos um trabalho seu¹, para sobre ele (com ele) escrever. Pensámos que deveríamos assinalar duas vertentes desse ensaio. Por um lado, sublinhar a perspicácia de uma análise certeira, a fecundidade explicativa do artigo de Óscar Lopes, que reflecte uma abordagem plural porque é, simultaneamente, literária e linguística e dá conta, de forma ajustada e sintética, das linhas de força mais importantes do romance de Eça de que se ocupa. Por outro lado, mostrar, na prática, a fertilidade da escrita do autor: é que a sua leitura provoca reflexões, suscita ecos, ilumina outros textos, abre caminhos, sugere pistas, cria um diálogo² — e nós sabemos como Óscar Lopes deseja, acima de tudo, que o diálogo se estabeleça.

Tentaremos, a partir do texto de Óscar Lopes, pensar sobre a polifonia como heterogeneidade constitutiva de qualquer discurso e como hete-

¹ «Efeitos de Polifonia vocal n'O *Primo Basilio*», comunicação apresentada ao 1.º Encontro Internacional de Queirosianos, Porto, 22 a 25 de Novembro de 1988, e incluso nas respectivas *Actas*, ed. Asa, Porto, 1989, pp. 109-116, agora também em *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 51-62. As citações do artigo de Óscar Lopes serão feitas a partir desta última edição, com simples indicação de página.

² Recordamos o título significativo do prefácio que Maria Lúcia Lepecki escreveu para o livro *Uma Arte de Música e Outros Ensaio*s, Porto, Oficina Musical, 1986: «Sobre-tudo, o diálogo». O título foi a prefaciadora buscá-lo ao texto de Óscar Lopes «A Educação do Gosto Literário», palestra feita em 1965, também incluída no livro de 1986.

rogeneidade marcada. Referiremos, sobretudo, algumas formas de incluir discurso no discurso.

Esta pequena reflexão teórica será questionada seguindo, de perto, a lição do Professor, com a apresentação de «alguns breves exemplos, muito sumariamente analisados, de uma espécie de harmonia vocal, ou seja, de uma voz que traz consigo uma sequência de acordes com outra voz, ou outras vozes» (p. 59)³. Óscar Lopes leu, procurando esses acordes, *O Primo Basílio*. Iremos tentar encontrá-los em *Os Maias*, com uma ou outra saída para outros textos.

1. De entre os fenómenos que remetem para a heterodiscursividade, referiremos alguns, para que se perceba a multiplicidade de questões em causa: relato de discurso no discurso, a começar pelos discursos directo, indirecto e indirecto livre (DD,DI, DIL), discurso quase indirecto (ou *oratio quasi obliqua*), discurso directo livre, citações, aspas, itálicos, alusões, ironia, «pastiche», pressuposição, estereótipos, palavras «argumentativas», etc.

Jacqueline Authier-Revuz refere dois tipos de heterogeneidade discursiva: a «constitutiva» e a «mostrada». A heterogeneidade «mostrada» seria a que inscreve «l'autre dans le fil du discours»⁴ e a autora subdivide as formas deste tipo de heterogeneidade em *marcadas*, que relevam da autonomia (o DD, as aspas, os itálicos, as incisivas) e em *não marcadas* (o DIL, a ironia, o «pastiche», a imitação...).

Também Graciela Reyes se tem ocupado destas questões, restringindo-as, aparentemente, à citação. Dizemos «aparentemente», porque os estudos da autora não se têm fechado mas, pelo contrário, alargado. Desde o livro *Polifonía textual. La citación en el relato literario*⁵, em que, além das formas canónicas de discurso relatado (DD, DI, DIL) referia, também, a ironia e a *oratio quasi obliqua*, a sua teorização precisou-se, tornou-se mais fina, mas aumentando o respectivo âmbito. Além das citações em DD e DI que lhe mereceram um estudo em 1993⁶, publicou, em 1994⁷,

³ Conforme ficou dito na nota 1, quando citarmos o artigo de Óscar Lopes que nos ocupa, indicaremos apenas a página.

⁴ AUTHIER-REVUZ, J. — *Hétérogénéité(s) Énonciative(s)*, in «Langages», n.º 73, 1984, p. 84.

⁵ Madrid, Editorial Gredos, 1984.

⁶ REYES, G. — *Los Procedimientos de Cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros, 1993.

⁷ REYES, G. — *Los Procedimientos de Cita: citas encubiertas y ecos*, Madrid, Arco Libros, 1994.

um outro sobre «citas encubiertas y ecos». Neste último texto, refere, de novo, o DD, o DI e o DIL, explicita melhor o conceito de *estilo quase indirecto* e escreve sobre citações implícitas: os ecos irónicos, as citações realizadas através de conjunções, advérbios, verbos, negações, pressuposições, etc. — que estaríamos tentados a aproximar das formas de heterogeneidade «mostrada», «não marcada» de Authier.

Circunscrever a problemática da reprodução do discurso no discurso aos três tipos mais consagrados pela tradição gramatical (DD, DI e DIL) é redutor, como veremos ao examinar alguns exemplos de *Os Maias*.

Ao estudarmos esta questão, gostaríamos de lembrar as críticas que Beltrán Almería⁸ tece em relação à visão que dela tem o estruturalismo: o desconhecimento da dimensão histórica, a pequena extensão do *corpus* utilizado e, por último, a concepção «gramaticalista» que isola o discurso citado do contexto envolvente (contra a qual, aliás, já Bakhtine escrevera).

No entanto, apesar de concordarmos com estes três pressupostos, ou precauções teóricas que devem acautelar a nossa reflexão, só muito de passagem teremos em conta, neste artigo, as duas primeiras. Tê-las-emos presentes em trabalho de maior fôlego⁹.

Quanto à terceira recomendação de Beltrán Almería — não podemos isolar o discurso citado do contexto que o cerca —, seguimo-la de perto e por isso decidimos extrair o *corpus* principal de análise de um romance conhecido. Os exemplos dele retirados têm um contexto facilmente recuperável, muito mais óbvio do que se fossem forjados ou retidos do discurso oral e quotidiano a que seria sempre necessário acrescentar os dados do contexto de enunciação. A dinâmica romanesca, da qual fazem parte as palavras de personagens, não permite separar as intervenções das personagens do respectivo contexto narrativo.

A escolha de um romance para estudar a «polifonia vocal» parece lógica. Óscar Lopes, retomando a caracterização da poética da prosa feita por Mikhail Bakhtine em «Du Discours Romanesque»¹⁰, insiste na heteroglossia deste tipo de narrativa — «algo que, de resto, é fundamental nos próprios actos comunicativos correntes articulados em língua natural», ou seja, e continuando a citar Óscar Lopes, «o facto de qualquer comunica-

⁸ BELTRÁN ALMERÍA, L. — *Palabras Transparentes — La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.

⁹ Num outro estudo que temos em mãos, procuraremos aliar, à perspectiva sincrónica sobre o DIL, uma visão diacrónica que se pretende o mais abrangente possível.

¹⁰ «Du Discours Romanesque», in *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 83-233.

ção linguística envolver asserções, designações e outros actos linguísticos que supõem que todo o conjunto de nomeações e acções possíveis assentam, sim, em objectividades, mas objectividades identificadas através de incidência de usos linguísticos correlativos a dadas condições sociais, históricas e/ou físicas» (p. 53). Estamos em face da heterodiscursividade constitutiva de qualquer discurso, aquela que nos diz que todo o texto se faz com textos anteriores ou possíveis, que toda a palavra já foi palavra de outrem, e também que nada está na linguagem literária que não esteja, pelo menos em potência, na língua de todos os dias, na que usamos nas nossas conversas quotidianas e informais.

É no romance, no entanto, que a heteroglossia mais se manifesta. Escreve Óscar Lopes: «[...] o romance de tradição ocidental constitui como um espaço dinâmico de tensões que tem como resultante o vozeamento polifónico do narrador, ou, se se preferir, toda uma voz, sim, mas obtida por síntese de outras vozes, num equilíbrio complexo e instável que o leitor tem de interpretar como uma partitura polissémica, a partir das suas próprias condições histórico-sociais e outras». (p. 53).

2. Passemos a uma exemplificação mais concreta desse «equilíbrio complexo e instável», ou «espécie de discurso indirecto vivido generalizado» (p. 55) de que Óscar Lopes fala, a propósito dos romances queirosianos.

Situemo-nos no episódio das corridas de cavalos, no romance *Os Maias*. Taveira e Carlos foram «ver as mulheres»: «um canteirinho de camélias meladas», como metafórica e ironicamente as caracterizou o Taveira, «repetindo um dito do Ega».

A partir deste momento, depois da descrição depreciativa das senhoras, entramos em contexto de conversa («Carlos *fora falar com*»¹¹) entre o protagonista e Dona Maria da Cunha, senhora que se distingue das outras pela vivacidade:

«[...] mas, *como ela disse*, não aturava a seca de estar lá em cima perfilada, à espera do Senhor dos Passos».

Não estamos perante DD, é óbvio. Mas também não temos, nesta passagem, DI. Nesse caso, leríamos algo como: «ela disse que não aturava a seca de...». Poderemos considerar este um caso de discurso quase indi-

¹¹ Todos os itálicos, no romance de Eça, são da nossa responsabilidade.

recto? Também não cremos, já que a incisa «como ela disse» remete claramente para uma citação o que não acontece no discurso quase indirecto ou indirecto encoberto, em que falta o *verbum dicendi* e a citação não parece citação. No extracto referido, lemos palavras que são, quase com toda a certeza, atribuíveis a Dona Maria da Cunha: «aturar», «seca», «perfilada, à espera do Senhor dos Passos».

Em 1977¹², Authier chamava «ilhas textuais» às palavras do primeiro interlocutor citadas dentro do DI relatado por um outro. Em 1992¹³, fala, para idêntico fenómeno, de «modalização autonímica» de um discurso num outro discurso. Seria a classificação óptima para o nosso caso se, eventualmente, as palavras atribuíveis à velha amiga de Carlos estivessem, inequivocamente, entre aspas. Não estão. Citando Óscar Lopes, «o leitor nunca tem a certeza de estar colocado no ponto de vista perceptivo e axiológico de Eça de Queirós, pois cada situação, cada ambiente de mera descrição aparente — parece pretender conduzir ao ponto de vista de uma personagem» (p. 55) e, levando o jogo mais longe, utilizar as palavras dessa personagem.

Cremos que é interessante estudar o funcionamento e as funções dos vários modos de «citar» intervenções de personagens. Como afirma Sylvie Durrer¹⁴, «[...] le choix d'un mode discursif plutôt que d'un autre n'est certainement pas aléatoire [...]». Encontrar as relações possíveis entre cada modo discursivo, a personagem que o usa e a situação em que se encontra são pistas que gostaríamos de, noutra ocasião, poder percorrer. Parece-nos, também, fundamental, tentar perceber que razões presidem ao deslize de uma forma de representação para uma outra, no interior da mesma «conversa», num dado contexto narrativo.

Vejamos, algumas linhas abaixo da citação anterior de Eça, como é difícil caracterizar, com as designações gramaticais conhecidas, o emaranhado de vozes de que se tece um romance como *Os Maias*:

«D. Maria perguntou-lhe logo por esse aventureiro do Ega. Esse aventureiro, disse Carlos, estava em Celorico, compondo uma comédia para se vingar de Lisboa, chamada *O Lodaçal...*».

¹² AUTHIER, J.; MEUNIER, A. — *Exercices de Grammaire et discours rapporté*, in «Langue Française», n.º 33, 1977, pp. 41-67.

¹³ AUTHIER-REVUZ, J. — *Repères dans le Champ du Discours Rapporté*, in «L'Information Grammaticale», Paris, n.º 55, 1992, pp. 38-42.

¹⁴ DURRER, S. — *Le Dialogue Romanesque Style et Structure*, Genève, Droz, 1994, p. 31.

Se fosse DD, como chega a parecer, teríamos algo como:

«Carlos respondeu:

— Esse aventureiro *está* em Celorico...».

Se estivéssemos perante DI, como também pode pensar-se, seria, talvez, (e não esqueçamos que nunca é possível recuperar, com certezas, um tipo de discurso a partir do outro): «Carlos respondeu que *aquele* aventureiro estava em Celorico...». Resta-nos pensar que este extracto é DIL puro. Só que, segundo a tradição gramatical, não seria compatível com a incisa «disse Carlos». A voz do protagonista ouve-se, em uníssono, com a do narrador — eis a única certeza. E repare-se, mais à frente:

«D. Maria *achava* ridícula a música, dando às corridas um ar de arraial... Além disso, que tolice, o hino, como num dia de parada!»

«Achava» não é um verbo de “*inner action*”, para retomarmos a designação de Kate Hamburger¹⁵. Não estamos perante os pensamentos da velha senhora, mas sim perante as suas palavras. A partir das reticências, o registo é *quase directo*, oralizante: frase exclamativa, sem verbo, utilizando um registo familiar («que tolice») e um figurino sintáctico próprio da linguagem oral e não da escrita.

Em Eça de Queirós, o discurso indirecto livre transmite, na maior parte dos casos, palavras «pronunciadas» pelas personagens, e não os seus pensamentos¹⁶.

¹⁵ HAMBURGER, K. — *The Logic of Literature*, second, revised edition, (tradução de Marilyn J. Rose), Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1993 (original alemão, 1957).

¹⁶ No romance *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio (s/l, Bertrand, 7.ª ed., 1980), riquíssimo do ponto de vista da «polifonia vocal», o DIL transmite-nos, frequentemente, os pensamentos das personagens, muitas vezes não verbalizados:

«A vidraça aberta tinia: Ângelo tinha a mania dos *brise-brises* e o arame da armação não prestava. Não: um engano qualquer era impossível! Podia realmente pensar-se numa certa resistência de Emília; outra fosse que, ao apanhar-lhe as cartas, não soubesse ver as coisas e tomasse tudo à conta de atrevimento do Mota, que na conquista não olhava a quem nem a como» (p. 97).

Como poderemos ver em outro exemplo, existem verbos de “*inner action*” que só são possíveis (na terceira pessoa, segundo Hamburger) exactamente na ficção (e até como prova do carácter fictício do texto):

«De repente, porém, ouviu tocar ao recolher para os lados do quartel e *pensou*: com que direito iria ele interpelar os rapazes, ali num passeio público, talvez com licença de pernoitar fora?» (*Ob. Cit.*, p. 137).

Mas voltemos ao dueto em que as vozes de Carlos e de D. Maria da Cunha se fazem ouvir. Nele intervém ainda a voz do narrador e a do ausente Ega, amiúde citado, mesmo dentro do discurso directo que relata as palavras de Carlos:

«— O Ega diz que o hino é a definição pela música do carácter de um povo. Tal é o compasso do hino nacional, *diz ele*, tal é o movimento moral da nação. Agora veja a Sr.^a D. Maria os diferentes hinos, *segundo o Ega*. [...]».

As palavras originais de Ega são irrecuperáveis, quer para o primeiro período, em que Carlos usa discurso indirecto, quer para os seguintes.

A este grupo de quatro vozes, vem juntar-se Alencar:

«— Deixa ver os nomes desses cavalos, Alencar... Senta-te aí, anda, faz companhia...

Ele puxou uma cadeira, rindo do interesse que ela tomava pelas corridas. E ele que a conhecera sempre uma entusiasta de touros!... Pois os nomes dos cavalos eram *Júpiter* e *Escocês* ...»

Começamos por ter, em discurso narrativizado, um resumo das palavras de Alencar em que a forma verbal «rindo» sugere algo sobre o tom da intervenção que o narrador sintetiza. Mas, depois desse primeiro período, ouvimos as palavras de Alencar em dueto com o narrador. Se fosse uma citação directa, seria, presumivelmente: «E eu que a conheci sempre uma entusiasta dos touros!... Pois os nomes dos cavalos são *Júpiter* e *Escocês*...». Mas temos «ele» (e não «eu»), o mais-que-perfeito em vez do perfeito e o imperfeito no lugar do presente — tudo marcas enunciativas do discurso do narrador. Subtilmente, passa a ouvir-se a voz de Alencar de forma mais audível, e o narrador retira-se para o fundo da cena.

O reticulado variado de vozes em presença faz com que vários modos de citar se sucedam e alternem. A transição entre eles, apesar de frequente, não quebra a sensação de estarmos perante sequências coesas de «conversa» (embora seja conversa fictícia, o diálogo produz, no caso de Eça, um efeito de realidade talvez por o romancista utilizar aquilo a que Durrer chama «style oralisé»¹⁷, de que temos um bom exemplo nas palavras de Alencar transmitidas, em DIL, no extracto seguinte).

«Quando eles seguiram para a tribuna, e a boa D. Maria se tornou a sentar, o poeta, indignado, declarou que abominava alemães! O ar de sobrançeria com que aquela ministra, com feitio de barriça, deixando sair o sebo por todas as costuras do vestido, o olhara, a ele! Ora, a insolente baleia!

D. Maria sorriu, olhando com simpatia o poeta.»

¹⁷ DURRER, S. — *Ob. cit.*, todo o II capítulo.

O DIL que «repete» palavras de Alencar («O ar [...] baleia!») é antecedido de DI, introduzido pela forma verbal *declarou*, cuja força ilocutória remete para o carácter peremptório da asserção. O tom de voz eventual, a expressão do rosto são sugeridos, no contexto narrativo, pelo adjectivo *indignado* e, já no discurso relatado, pela forma verbal *abominava* que, muito provavelmente, embora não possamos ter disso a certeza, por razões óbvias, poderia ter sido o termo usado por Alencar. No discurso subsequente, cheio do sarcasmo ferido do velho poeta, ouvimos, como D. Maria (ou até, talvez, através da consciência desta personagem), a voz de Alencar, cujas palavras irónicas fazem sorrir a velha senhora que olha o poeta «com simpatia». Não é, com certeza, a voz do narrador que pode arrancar um sorriso a D. Maria...

As fronteiras entre heterogeneidade mostrada *marcada* ou *não marcada* parecem ser pouco nítidas, mais subtis do que aquilo que as classificações teóricas propõem. Veja-se o seguinte exemplo:

«Ao lado de Carlos, um cavalheiro resumiu as impressões, *dizendo que* «tudo aquilo era uma intrujice»».

Eis o discurso indirecto introduzido canonicamente por um verbo *dicendi* seguido de uma oração completiva, enunciativamente ajustada ao discurso do narrador mas em que as aspas remetem para o carácter quase autonómico de «tudo aquilo era uma intrujice» («isto é tudo uma intrujice» seria o discurso com que o cavalheiro teria resumido as impressões gerais).

Além das vozes que ouvimos, há ainda os pensamentos que conhecemos, apesar de não serem verbalizados e de esta situação ser, como foi dito acima, relativamente pouco frequente em *Os Maias*: «O desejo de Carlos agora era achar Dâmaso, saber [...]». Este desejo interior, transmitido em DIL, ou seja, a transmissão de sentimentos íntimos de uma personagem por um narrador de terceira pessoa é, segundo K. Hamburger, uma das marcas de ficcionalização que, justamente, explicariam a não-contradição entre os dísticos («agora») e o tempo verbal pretérito (neste caso, imperfeito: «era»). O pretérito épico (designação de Kate Hamburger para o nosso pretérito perfeito), próprio da narrativa, não indicaria tempo passado mas, apenas, presença de um discurso ficcional por oposição ao discurso real. Só esse discurso ficcional permitiria o DIL, verdadeira «licença epistemológica»:

«Depois pareceu-lhe reconhecer Carlos, amavelmente. Não se tinham encontrado, havia quase um ano, em Madrid, num jantar, em casa de Pancho Calderon?».

A pergunta é feita por um espanhol a Carlos e o narrador «cita-a» em discurso indirecto encoberto que faz a ligação com o DD seguinte e o DIL que nele se encadeia:

«— E que me diz você a esta sensaboria? — exclamou ele logo, voltando-se para Carlos.

Enquanto a si, estava contente, pulava... *Aquela* corrida insípida, sem cavalos, sem jóqueis, com meia dúzia de pessoas a bocejar em roda, dava-lhe a certeza de que eram talvez as últimas e que o Jockey Club *rebetava*... E ainda bem!... *Via-se a gente* livre de um divertimento que não *estava* nos hábitos do País. Corridas *era* para se apostar. *Tinha-se apostado*? Não? Então histórias!... Em Inglaterra e em França, sim! *Aí eram* um jogo como a roleta, ou como o monte... *Até havia* banqueiros que eram os *bookmakers*... Então já *viam!*...».

O parágrafo em DIL coloca-nos, de vez, do lado do discurso oraliante, apesar de estar a meio do caminho entre a personagem, que dá o tom e o narrador (uso da terceira pessoa, do imperfeito, do perfeito composto, do dístico «aquela»). O discurso é tanto ou mais vivo do que se estivéssemos perante DD: «a gente», «*corridas era* para se apostar», interjeições, perguntas dentro do DIL, presença implícita dos interlocutores («Então já *viam!*...»). O diálogo, aliás, continua, depois de uma ligeira passagem em discurso narrativizado, de transição entre DIL e DD:

«E como o marquês, pousando o copo, falava do apuramento das raças e da remonta — o outro ergueu os ombros, com indignação:

— O que me está você a cantar!...».

Eis, portanto, mais duas características deste vozeamento a três: o discurso narrativizado em que o narrador resume as palavras do marquês a ponto de só lhes conhecermos o assunto e o DD introduzido abruptamente, sem verbo *dicendi*, mas, curiosamente, com referência aos gestos de discordância e a sugestões de entoação da voz («o outro ergueu os ombros com indignação»).

Em toda a cena que nos ocupa, o discurso do narrador incorpora (clara e inequivocamente ou enquanto alusão subtil) a fala (e até, por uma vez, o pensamento, como vimos) de outros indivíduos, tão fictícios como ele: as personagens.

Estamos, muitas vezes, perante formas marcadas, que não deixam dúvidas: um outro discurso é encaixado no do narrador (DD, DI e, por exemplo, aquelas formas a que Authier¹⁸ chamou «modalização autoni-

¹⁸ AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992.

mica de um discurso em outro discurso»). Exemplificamos com outra passagem de *Os Maias*:

«Não era, *como tinha dito Ega* no Ramalhete, logo adiante do Largo da Graça, um chalezinho retirado, fresco, assombreado, sorrindo entre árvores».

As palavras são, talvez, as que Ega, enebriado pelo romance com Raquel, teria pronunciado. Mas podem também ser as que Carlos, desgastado por não encontrar a casa que procura, decepcionado com a distância entre a realidade e a descrição valorativa feita pelo amigo, lhe atribui, com certa ironia, retrospectivamente. O discurso do primeiro locutor, neste caso Ega, é, quase sempre, irrecuperável e esta forma de heterogeneidade exige um maior trabalho interpretativo, apesar da incisa. Mesmo quando, embora sem usar aspas, as palavras são claramente atribuídas à personagem:

«Este inútil pardieiro (*como lhe chamava Vilaça Júnior* [...])».

Estamos perante uma «pseudo-asserção»¹⁹, na designação de Graciela Reyes, ou uma asserção modalizada, nas palavras de Authier: a qualificação do Ramalhete como um «inútil pardieiro» faz-se «par renvoi à un autre discours»²⁰, c'est-à-dire se caractérisant elle-même comme «seconde», dépendante de cet autre discours.»²¹.

A ideia de que discurso directo livre, DIL, citações escondidas, alusões, reminiscências seriam formas puramente interpretativas²² não nos parece defensável, pelo menos no que ao DIL diz respeito. Authier tem uma concepção excessivamente lata de DIL, daí o encontrar esse tipo de discurso relatado nas conversas quotidianas. Os exemplos que nos fornece poder-se-iam, no entanto, encaixar todos na definição de *oratio quasi obliqua* de Reyes, forma que, essa sim, encontramos frequentemente fora da ficção. O DIL que designamos como tal é identificável por marcas enunciativas concretas, mesmo sem recurso ao contexto, só existe na literatura e, no romance que nos ocupa, surge, várias vezes, com verbos que *não* vão pospostos, contrariamente ao que alguns estudiosos teimam em afirmar.

¹⁹ REYES, G. — *Ob. cit.*, 1994.

²⁰ Neste caso, do Vilaça Júnior.

²¹ AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992, p. 39.

²² AUTHIER — *Ob. cit.*, 1992.

Nas primeiras páginas de *Os Maias*, esbarramos com vários exemplos de DIL em que o verbo *dicendi* (para muitos autores incompatível com este tipo de discurso) não está posposto. Seguem-se alguns dos inúmeros exemplos, só do III capítulo:

- «Esteves *foi berrar* ao seu centro político que *isto* era um país perdido.»
- «Mas o Teixeira, muito grave, muito sério, *desiludiu* o Sr. Administrador. Mimos e mais mimos, dizia Sua Senhoria? Coitadinho dele, que tinha sido educado com uma vara de ferro! Se ele fosse a contar ao Sr. Vilaça! Não tinha a criança cinco anos já dormia num quarto só, sem lamparina; e todas as manhãs, zás, para dentro de uma tina de água fria, às vezes a gear lá fora...»
- «O Vilaça então *lembrou* os desastres da mala-posta. No de Alcobaça, quando tudo se virou, ficaram esmagadas duas irmãs de caridade! Enfim, de todos os modos havia perigos. Podia-se quebrar uma perna a passear no quarto...»
- «O bom Vilaça, no entanto, dando estalinhos aos dedos, *preparava uma observação*. Não se podia decerto ter melhor prenda que montar a cavalo com as regras... Mas ele *queria dizer* se o Carlinhos já entrava com o seu Fedro, o seu Tito Liviozinho...»
- «O bom homem *achava* horroroso que naquela idade um tão lindo moço, herdeiro de uma casa tão grande, com futuras responsabilidades na sociedade, não soubesse a sua doutrina.»
- «Apenas Afonso entrou na sala, *deram-lhe logo notícia do contratempo*: o Dr. Juiz de Direito e a senhora não podiam vir, porque o magistrado tivera a dor; e as Brancos tinham mandado recado a desculpar-se, coitadas, que era dia de tristeza em casa, por fazer dezassete anos que morrera o mano Manuel...»
- «As senhoras *censuraram* logo aquela rigidez: aí estava uma coisa incompreensível; o avô deixava-lhe fazer todos os horrores e recusava-lhe então o bocado da *soirée*...»
- «E como Vilaça inclinava timidamente a cabeça, com a sua pitada nos dedos, a esperta senhora, *baixo para que Afonso, dentro, não ouvisse, desabafou*. O Sr. Vilaça naturalmente não sabia, mas aquela educação do Carlinhos nunca fora aprovada pelos amigos da casa. Já a presença do Brown, um herético, um protestante, como preceptor na família dos Maias, causara desgosto em Resende. Sobretudo quando o sr. Afonso tinha aquele santo do abade Custódio, tão estimado, homem de tanto saber... Não ensinaria à criança habilidades de acrobata; mas havia de lhe dar uma educação de fidalgo, prepará-lo para fazer boa figura em Coimbra.»

Talvez o discurso narrativizado que imediatamente antecede DIL (e inclui verbos *de dizer*) mais não faça do que introduzi-lo, deixando claro que se trata de relatar *palavras*. Ora entendemos essas palavras, não tanto

enquanto pronunciadas por um dos interlocutores, mas sobretudo enquanto *ouvidas* pelo outro. Como escreve Graciela Reyes²³, «lo que el narrador literario reproduce es el reflejo de un discurso en una consciencia».

No mesmo capítulo III, depois de uma passagem em DIL que relata palavras de Carlos, diz-se, justamente: «O avô *que lhe bebia as palavras*, enlevado, fez subitamente um carão severo». O DIL reproduz, parece, a ressonância que as palavras do menino têm no avô. O discurso do narrador que antecede o DIL dá conta, exactamente, do efeito que a intervenção de Carlos produz em Afonso.

São estas (transmitidas em DIL) as palavras que o avô «bebia», «enlevado», mas que o levam a fazer, «subitamente um carão severo»:

«Então Carlos, estendendo o braço por cima da mesa, *reclamou* também bucelas. E a sua razão era haver festa por ter chegado o Vilaça. O avô não consentiu; o menino teria o seu cálice de colares, como de costume e só um. Carlos cruzou os braços sobre o guardanapo que lhe pendia do pescoço, espantado de tanta injustiça! Então, nem para festejar o Vilaça poderia apanhar uma gotinha de bucelas? Ai estava uma linda maneira de receber os hóspedes na quinta... A Gertrudes dissera-lhe que, como viera o Sr. Administrador, havia de pôr à noite para o chá o fato novo de veludo. Agora observavam-lhe que não era festa, nem caso para bucelas... Então não entendia...».

Poderíamos continuar, indefinidamente, a encontrar, em *Os Maias*, exemplos de «polifonia vocal». No mais recente livro publicado²⁴, Óscar Lopes escreveu, sobre o romance queirosiano: «[...] em termos bakhtinianos, o seu romance situa-se no momento eminentemente dialógico ou polifónico, em que o chamado discurso livre se generaliza, em que é difícil já dizer quem narra ou descreve, em que o narrador se matiza de vozes diversas, por vezes problemáticas, e sem que se saiba em que grau de narrativização se situa».

Se persistirmos em busca da «polifonia vocal», na ficção posterior a *Eça de Queirós*²⁵, veremos, com certeza, como os processos linguísticos que a sustentam se foram, simultaneamente, complicando e subtilizando, diluindo-se o discurso e os pensamentos das personagens no do narrador, esbatendo-se cada vez mais as fronteiras entre as diferentes vozes.

²³ REYES, G. — *Ob. Cit.*, 1993, p. 49

²⁴ LOPES, Ó. — *A Busca de Sentido — Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1994, p. 83.

²⁵ Segundo Sylvie Durrer, as ousadias dos romancistas do século XX, em matéria de palavras de personagens, decorrem das mudanças fundamentais introduzidas, no século anterior, no tratamento das sequências dialogadas. *Ob. Cit.* (cf. p. 12).

Mas pretendi, apenas, neste texto, perseguir algumas pistas abertas pela leitura de um artigo de Óscar Lopes, uma forma de dialogar. Com efeito, como escreve Maria de Lúcia Lepecki²⁶, «o diálogo começa lá onde o crítico encontra o modo de nos activar». Assim sendo, desde que, no liceu, comecei a estudar literatura que dialogo com Óscar Lopes. Claro que este nosso diálogo pertence ao tipo «didáctico», caracterizado, segundo Sylvie Durrer²⁷, entre outros aspectos, pelo facto de um dos interlocutores possuir conhecimentos que o outro deseja adquirir.

Não só pela leitura que, desde os quinze anos, faço do que escreve, como também pelas lições de Mestre que tive o privilégio de lhe ouvir, outros quinze anos passados, Óscar Lopes é reponsável pelo melhor da minha «cultura literária». E essa «cultura literária», nas suas palavras, «é uma perspectiva da nossa apreciação geral, é uma perspetivação de toda a nossa atitude perante a vida que utiliza como instrumento a palavra»²⁸.

Isabel Margarida Duarte

²⁶ LEPECKI, L. — «Sobretudo, o diálogo», prefácio a *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, p. 12

²⁷ DURRER, S. — *Ob. cit.*, p. 138.

²⁸ LOPES, Ó. — *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*, Porto, Oficina Musical, 1986, p. 181.