

Entre o visível e o *lisível* em *Capitães da Areia* o dialogismo vislumbrado na materialidade do texto

Michelle Valois*
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: *Este trabalho busca analisar, no romance Capitães da Areia, as relações entre narrador, personagens e leitor atualizadas na especificidade material do texto escrito, através dos elementos que chamamos topogramas. São observadas duas funções fundamentais dos topogramas na obra: a delimitação do espaço ideológico do romance e a evocação de gêneros discursivos diversos do romance.*

Palavras-chave: *elementos tipográficos; dialogismo ; gêneros do discurso.*

Abstract: *This article aims to illustrate how typographic elements help build the relationship between narrator, character and reader in the novel Captains of the Sands, by Jorge Amado. We have described two main roles of the so-called topograms: outlining the novel's ideological setting and evoking different discourse genres.*

Key words: *typographic elements ; dialogism; discourse genres.*

Apresentação

Este trabalho objetiva analisar, no romance *Capitães da Areia*, do escritor Jorge Amado, o diálogo sutil instaurado entre narrador, personagens e leitor através da materialidade do texto escrito - área que, na análise lingüística, ressent-se ainda de um ranço de formalismo redutor, demandando um aprofundamento de seu aspecto semiológico e pragmático.

Constitui nosso *corpus* o texto integral do romance, analisado segundo os seguintes procedimentos, eminentemente qualitativos: identificação dos discursos, das vozes que orientam o romance; exame dos traços formais dentro da prática discursiva e literária como da especificidade da obra; estabelecimento da correspondência entre os traços formais, seus efeitos de sentido e a interação narrador-personagens-leitor que conforma o todo da obra.

Fundamentação Teórica

Em sentido amplo, entendemos o discurso como prática comunicativa verbal sócio-historicamente construída e atualizada nos gêneros discursivos (Marcuschi, 1998; Fairclough, 2001). Segundo nossa perspectiva teórica, o discurso é ação: ele funda, constitui, em sua atualização - a enunciação - objetos, sujeitos e relações sociais. E é justamente como ação, como enunciação que concebemos a obra literária.

* Universidade Federal de Pernambuco. Trabalho integrado ao subprojeto *A Interação entre Discursos na Atividade Falada e Escrita* (sob orientação da Prof^a Dóris de Arruda Carneiro da Cunha) e inserido no projeto *Fala e Escrita: Características e Usos IV*.

Um romance é um macroato de linguagem, que se realiza plenamente na coenunciação empreendida durante a leitura: é aí que se efetua a interação entre enunciador (autor), obra (enunciado) e coenunciador (leitor). Essa interação é percebida como uma cooperação instituída nas práticas sócio-historicamente situadas de produção, difusão, circulação e recepção das obras, como a atualização de um conjunto de roteiros interpretativos, que permitem ao autor antecipar e provocar reações no leitor, e ao leitor, prever e reconhecer os objetivos do autor, o tratamento do tema e a estruturação do texto (Arabyan, 1994; Maingueneau, 1996; 2001). Dentre esses roteiros interpretativos encontramos tanto a arquitextualidade (a concepção e reconhecimento de uma obra como um gênero determinado, permitindo, por exemplo, ler um romance confessional sob forma de diário como uma ficção, e não um diário autêntico) como a pontuação, os elementos tipográficos e a paragrafação, que desempenham função organizadora e expressiva próprias ao texto escrito.

A pontuação se caracteriza como um conjunto de signos que organizam o discurso intratextualmente, articulando sintagmas, frases e seqüências textuais, acumulando, paralelamente a essa função sintático-textual uma função expressiva (o ponto de exclamação, por exemplo, pode contribuir para marcar o ato ilocutório *ordem* com um *tom* autoritário ou agressivo).

Os elementos tipográficos e a paragrafação afastam-se do caráter linear da pontuação, organizando o texto numa dimensão eminentemente espacial e visual (Arabyan, 2002: 1). A tipografia - segundo as práticas de uma determinada época, o gênero, o autor e o tema tratado - pode indicar atitudes e posicionamentos do autor (o itálico usado como marca de distanciamento ou ironia, por exemplo), importância relativa de determinado segmento no texto (como no caso do negrito usado para destacar os principais conceitos de uma teoria) e mesmo tom e volume da voz de uma personagem (não é raro encontrar a caixa alta indicando gritos).

O parágrafo, cujo traço visual pode ser a alínea¹ (espaçamento à esquerda, em início de linha) ou um maior espaço entre linhas, tem papel fundamental na coesão e coerência de um texto, exercendo uma função de gestão interna intimamente ligada à interação autor-leitor. A mudança de parágrafo indica uma mudança de focalização interna do texto:

- numa seqüência argumentativa, mudança de posicionamento ou antecipação do posicionamento de outrem ;
- e no texto predominantemente narrativo: mudança de tempo, espaço ou personagem; deslocamento da narrativa para o discurso (Maingueneau, 1996:41); mudança de enunciador no discurso reportado.
-

A paragrafação, a tipografia e a pontuação, aliás, desempenham papel fundamental na delimitação dos discursos (sendo discurso entendido agora como realização verbal das posições de sujeitos sociais - indivíduos, grupos, instituições) que perpassam o texto, atualizando o diálogo interior, a polifonia constitutiva da linguagem e do romance, em especial (Bakhtin, 1978; 1984).

A função organizadora e expressiva desse complexo semiótico (Cunha, 2002) integrado ao texto escrito faz parte de uma prática discursivo-literária evocada pelo leitor. Ela garante a *lisibilidade* do texto, seu enquadramento num gênero particular (arquitextualidade) com convenções próprias: colunas e manchetes, nos jornais; divisão em capítulos demarcados por espaços em branco e títulos, num romance, por exemplo. Mas também, acreditamos, ganha um valor novo na coenunciação que cada obra orienta.

¹ Não considerando o domínio jurídico, que requer um *remanejamento* da nomenclatura.

A observação da pontuação, da tipografia e da paragrafação, que passaremos a chamar *topogramas* (segundo Anis, 1996), guiará, assim, nossa análise da enunciação literária, da representação e interação de discursos (Bakhtin, 1984; Fairclough, 2001) em *Capitães da Areia*.

Análise do Corpus

Capitães da Areia tece a história de cada membro de um grupo de meninos abandonados. Em comum eles têm a miséria, a insalubridade da vida num trapiche abandonado, uma revolta vaga contra o mundo hostil, a agressividade difusa que daí resulta; mas também a liberdade das ruas, o senso de lealdade mútua no grupo e a maturidade precoce, que não raro se rende ao deslumbramento infantil por um carrossel ou ao sentimento de desamparo pela falta da mãe.

O que os distingue e termina por separá-los é a maneira de lidar com a miséria, a hostilidade do mundo e a liberdade: Gato se refugia no amor das prostitutas; Volta Seca descansa o semblante sombrio e duro em sonhos bárbaros com as proezas de Lampião; Sem-Pernas verte seu ódio em zombarias e pequenas crueldades; Pirulito empalidece em terços e rezas; Professor consome os olhos nos livros roubados, sob a chama fraca de um toco de vela; Pedro Bala organiza os furtos, resolve as contendas, faz valer as leis do bando e indaga o porquê da miséria. Em Gato, Volta Seca e Pirulito adivinhavam-se o rufião, o cangaceiro, o sacerdote. A revolta sufocante de Sem-Pernas não tem onde se dissolver (como a de Pirulito) ou sustentar (como a de Volta Seca) e ele acaba escolhendo morrer.

Professor e Pedro Bala parecem encarnar a solução que o autor-narrador assume como sua no romance neles se prepara a conversão do abandono e da violência em ação positiva no mundo. Professor torna-se o pintor que espanta o país com a miséria crua poetizada em seus quadros; Pedro Bala avulta como líder dos trabalhadores no ideal comunista, que agregava então (na década de 30, aproximadamente) todos os descontentes que não enlanguesciam no fatalismo.

Os *topogramas* balizam o espaço ideológico e estilístico

CRIANÇAS LADRONAS

AS AVENTURAS SINISTRAS DOS *CAPITÃES DA AREIA* – A CIDADE INFESTADA POR CRIANÇAS QUE VIVEM DO FURTO – URGE UMA PROVIDÊNCIA DO JUIZ DE MENORES E DO CHEFE DE POLÍCIA – ONTEM HOVE MAIS UM ASSALTO

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre as atividades criminosas dos *Capitães da areia*, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe (...)

(..) Passemos agora a relatar o assalto de ontem, do qual foi vítima um honrado comerciante da nossa praça [o Comendador], que teve sua residência furtada em mais de um conto de réis (...)

(Reportagem publicada no *JORNAL DA TARDE*, na página de *fatos Policiais*, com um clichê da casa do Comendador e um deste no momento em que era condecorado)

Antes da narrativa propriamente dita, temos uma seção intitulada CARTAS À REDAÇÃO. Aí se encontra a notícia cujo fragmento transcrevemos acima, seguida de uma série de cartas-resposta encerrando o ponto de vista e o estilo de seus autores: o secretário do chefe de polícia, o juiz de menores, o diretor do reformatório, uma costureira (mãe de um menor *confiado* ao reformatório), um padre.

Reproduz-se a organização de uma notícia de jornal, a configuração da coluna, com o bloco de sintagmas e frases soltos em caixa alta precedendo o texto, à maneira de manchetes. A mesma configuração, conjugada à formatação do gênero carta (incluindo-se, por exemplo, as saudações iniciais e finais), aplica-se às cartas-resposta.

No final da página em que se *reproduza* notícia e cada uma das cartas, há no canto direito uma pequena nota entre parênteses, em fonte menor, informando o leitor sobre ilustrações ou legendas acessórias dos trechos e o lugar que estes ocupam no jornal. A pontuação (os parênteses realizam aqui sua função de suspensão provisória da linha sintática de uma unidade textual para que se manifeste uma segunda voz), a tipografia (fonte menor) e o espaçamento marcam nitidamente para o leitor a fronteira entre o discurso explicativo do fictício compilador (identificado com o *autor-narrador* ao longo da leitura) e os discursos do jornal e demais personagens autores das cartas.

Nesse primeiro momento em que o autor-narrador se manifesta ainda como compilador, em que ainda não enunciou em seu próprio nome essa organização tipográfica, que mimetiza os gêneros veiculados no jornal, situará o leitor quanto aos principais discursos/posicionamentos em relação ao tema do livro. Posicionamentos que circulam em diferentes segmentos da sociedade e são representados no romance através dos discursos do secretário do chefe de polícia, do diretor do reformatório, do próprio jornal, do padre, e da mãe costureira.

A comparação das cartas inicia o leitor no *espaço ideológico* do romance, fazendo-o consciente:

a) *da convergência nas opiniões daqueles que estão investidos do poder (secretário do chefe de polícia, diretor do reformatório) ou intimamente associados a ele (o próprio jornal)* - todas demonizam os meninos de rua sem considerar em momento algum a estrutura social que os engendrou;

b) *da convergência de opiniões daqueles desprovidos de poder ou prestígio* – um padre pobre e uma costureira, que tomam a defesa das crianças;

c) *da tomada de posição do autor-compilador* - nas notas que acompanham os textos (o complexo espaçamento/fonte menor/parênteses evidencia a mudança de voz, como observamos acima), o compilador demonstra perceber a disparidade de tratamento que o jornal dispensa aos *fatos* (o favorecimento à figura do comendador, no exemplo transcrito, reflete-se na publicação da foto *lisonjeira* da condecoração) e às cartas – enquanto a do secretário de polícia ganha a primeira página, faz-se acompanhar de foto e *vasto comentário elogioso*, a carta da costureira é publicada *entre anúncios, sem clichê e sem comentários*.

Ao longo da narrativa que segue a seção CARTAS À REDAÇÃO, essa tomada de posição será acentuada com a identificação de traços estilísticos e ideológicos que opõem, por exemplo, o discurso do jornal (pomposo e ferozmente crítico aos *Capitães da Areia*) e o do autor-narrador (despojado e de enternecida empatia quanto aos meninos *delinqüentes*), como se pode perceber no trecho seguinte, que finda o capítulo de apresentação dos *Capitães da Areia*. E essa localização confere um estatuto especial ao último parágrafo, à última frase é o fechamento, o acorde final, o segmento que ecoa de um capítulo:

Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas. (p.27).

Mimetismo de gênero e efeito de sentido

O *JORNAL DA TARDE* trouxe a notícia em grandes títulos.
Uma manchete ia do lado da primeira página:

PRESO O CHEFE DOS *CAPITÃES DA AREIA*

Depois vinham os títulos que estavam em cima do clichê, onde se viam Pedro Bala, Dora, João Grande, Sem-Pernas e Gato cercados de guardas e investigadores

UMA MENINA NO GRUPO A SUA
HISTÓRIA RECOLHIDA A UM
ORFANATO O CHEFE DOS *CAPITÃES DA
AREIA* É FILHO DE UM GREVISTA OS
OUTROS CONSEGUEM FUGIR O
REFORMATÓRIO O ENDIREITARÁ, NOS
AFIRMA O DIRETOR

(...)

Devido à sua extensão, suprimimos a notícia mimetizada, que detalha os eventos adiantados nos títulos. Segue-se imediatamente a ela o trecho seguinte:

Professor, à noite, leu a notícia para todos. Sem-Pernas disse:

-Ele já tá no reformatório. Eu vi quando saiu da polícia.

-E ela no Orfanato...- completou João Grande.

- A gente livra eles – afirmou Professor. Depois virou-se para o Sem-Pernas. – Até Pedro Bala chegar, tu fica como chefe, Sem-Pernas.

João Grande estendeu os braços para os outros, falou;

-Gentes, até Pedro bala voltar, Sem-Pernas é o chefe...

Sem-Pernas disse:

-Ele ficou pra livrar a gente. É preciso que a gente livre ele. Não é direito?

Todos estavam decididos.

Quando o levaram para aquela sala, Pedro Bala calculava o que o esperava. Não veio nenhum guarda. Vieram dois soldados de polícia, um investigador, o diretor do reformatório. Fecharam a sala.(...) (pp.168-171).

Narra-se a prisão de Pedro Bala na voz do jornal, bem demarcada pela configuração mimética, alternando com pequenos parágrafos, nos quais a voz do autor-narrador descreve e

reporta elementos acessórios da notícia que não foram reproduzidos. O discurso aí reportado traz fronteiras nítidas com o do autor-narrador: o discurso atributivo anuncia a voz do jornal (*Sob o clichê vinha esta legenda*), que aparece delimitada por aspas. A narração mimetizada é seguida por um pequeno bloco de parágrafos que encerram a cena da leitura da notícia pelos Capitães da Areia.

A narração deslocada para o ponto de vista dos antagonistas cria uma expectativa no leitor, que se vê subitamente, e num momento tão importante, apartado dos protagonistas, até ali acompanhados mesmo em seus discursos interiores. A contigüidade entre essa narração *alheia* e a volta ao ponto de vista próximo aos Capitães da Areia se justifica com a inserção da notícia na cena da leitura do jornal no trapiche. Os parágrafos curtos (tanto os discursos diretos, quanto aqueles em discurso atributivo ou narrativizado) da segunda unidade desse bloco de parágrafos criam um ritmo acelerado, que anuncia, sem detalhar, a precipitação de ações que efetuarão a fuga de Pedro Bala, criando uma nova tensão, paralela à da empatia com o sofrimento do personagem, que o leitor acompanhará nos blocos seguintes. A separação em relação ao próximo bloco de parágrafos se dá pelo maior espaçamento entre as linhas e se reflete no deslocamento do foco agora o leitor vai acompanhar o próprio Pedro Bala.

Vemos aqui como os *topogramas* integram a economia do romance a mudança de foco, a criação de pontos de tensão. A mudança de foco e de voz, com a sucessão *voz do jornal/ discurso do narrador / discurso do narrador em fusão com o do protagonista*, ao mesmo tempo em que organiza a narração em três blocos de eventos (1. a prisão dos Capitães da Areia, a prisão de Pedro Bala e de Dora, a fuga dos outros companheiros; 2. a recepção da notícia pelos Capitães da Areia; 3. a situação de Pedro Bala na prisão), cria e resolve pontos de tensão.

Os *topogramas* denunciam a empatia do autor-narrador

Vimos que, mesmo num momento em que o autor-narrador ainda não enunciou em seu próprio nome, os *topogramas* o situaram (ainda enquanto autor-compiler) no *espaço ideológico do romance*. Ao longo da narrativa, o autor demonstra não somente sua posição favorável aos *Capitães da Areia*, mas também uma empatia que não se peja de destilar ternura.

E a distribuição dos *topogramas* não podia deixar de ser coerente com esse aspecto do romance. Percebe-se que somente os Capitães da Areia ou personagens favoráveis a eles *merecem* longos parágrafos nos quais seus discursos interiores, seus pontos de vista se amalgamam aos do narrador enternecido (um parágrafo dedicado a Pedro Bala chega a duas páginas e meia); os discursos das personagens opositoras (representadas sempre *de fora*, através de suas falas, e não de seus discursos interiores) estão sempre em discurso direto, nitidamente separadas do discurso do narrador através dos *topogramas* (um parágrafo próprio, marcado por travessão):

(...) *O cônego levantou-se e estendeu a mão para o padre:*

- *Que Deus seja suficientemente bom para perdoar seus atos e suas palavras. O senhor tem ofendido a Deus e à Igreja. (...) Tem agido como um comunista. (...) Vá (agora sua voz voltava a ser doce, mas de uma doçura cheia de resolução, uma doçura que não admitia réplicas) penitencie-se de seus pecados, dedique-se aos fiéis da igreja em que trabalha e esqueça essas idéias comunistas; senão, teremos que tomar medidas mais sérias (...)*

(...)

O padre José Pedro ia encostado à parede. O cônego dissera que ele não podia compreender os desígnios de Deus. Não tinha inteligência, estava falando igual a um comunista.

Era aquela palavra que mais perseguia o padre. (...) Fazia concessões, sim, fazia. Se não, como tratar com os Capitães da Areia? (...) Não era possível tratá-los como aos meninos que vão ao colégio dos jesuítas fazer a primeira comunhão. Aqueles têm pai, mãe, irmãs, padres confessores e roupas e comida, têm tudo... (...) Um comunista como João de Adão... Mas os comunistas são maus, querem acabar com tudo... João de Adão era um homem bom... Um comunista... E Cristo? Não, não podia pensar que Cristo fosse um comunista... O cônego devia entender melhor que um pobre padre de batina suja... O cônego era inteligente e Deus é a suprema inteligência... (...) Por que este homem vai num automóvel, fuma um charuto? Falando como um comunista. O cônego disse, será que Deus lhe perdoa? (p.135-136).

A voz do narrador anuncia o discurso do cônego, claramente delimitado pelo parágrafo com travessão e pelos parênteses, que encerram observações do narrador sobre o tom arrogante mesclado à forçosa *brandura religiosa* do personagem. Assim, o autor-narrador representa, ao mesmo tempo em que repudia, o discurso arrogante de uma face reacionária da Igreja.

A representação da reação do padre José Pedro a esse discurso resvala de uma descrição externa de suas ações ao discurso indireto livre, que se infiltra no discurso interior da personagem. No parágrafo (truncado aqui, por economia de espaço), as numerosas reticências, que marcam a suspensão de um enunciado, deixam entrever como se atropelam as impressões, as reflexões, os sentimentos do padre, hesitante e desnorteado diante da premência do amor ao próximo e da palavra persuasiva e dominadora do superior religioso (reticências e pontos de interrogação foram por nós destacados em negrito).

A reverberação do lirismo nos *topogramas*

Capitães da Areia é uma narrativa impregnada de poesia. A ternura do autor-narrador se plasma em tristeza, em alumbramento, em revolta, em dúvida, em medo, ao sabor das personagens que focaliza, num jogo de imagens, de repetições e contrastes que, como em poesia, é catalisado na forma.

Tomemos por exemplo o capítulo NOITE DE GRANDE PAZ . Nele os Capitães da Areia partilham, com respeito reverente e comovido, a dor de perder Dora, na qual encontraram a mãe, a irmã, a noiva que lhes faltava (embora mãe, irmã e noiva tão criança como eles). O capítulo é curto, composto de quatro parágrafos, os dois primeiros com 6 linhas, os demais com 4 e 1. Com o título encimando a página, o capítulo se constrói como um poema.

Os *incipit* e *explicit*, primeira e última frase de um parágrafo, respectivamente, condensam os pontos centrais do capítulo (os itálicos são nossos):

Noite da grande paz

Os Capitães da Areia olham a mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora Noiva, Professor vê Dora, sua amada. Os Capitães da Areia olham em silêncio. (...)Os olhos febris de Dora sorriem. *Parece que a grande paz da noite da Bahia está em seus olhos.*

Os Capitães da Areia olham em silêncio sua mãe, irmã e noiva. Mal a recuperaram, a febre a derrubou. (...)Onde está a alegria dos olhos dela? Só uma grande paz, a grande paz da noite. *Porque Pedro Bala aperta sua mão com calor.*

A paz da noite da Bahia não está no coração dos Capitães da Areia. Tremem com receio de perder Dora. Mas a grande paz da noite está nos olhos dela. *Olhos que se fecham docemente, enquanto a mãe-de-santo Aninha enxota a febre que a devora.*

A paz da noite envolve o trapiche. (p.188).

As imagens/idéias que constituem o núcleo do capítulo - *Capitães da Areia / paz / olhos de Dora* reiteram-se e encadeiam-se ao longo dos parágrafos. Acima da cena (desenvolvimento de uma ação situada no espaço e no tempo), apresenta-se uma atmosfera que reverbera, que dura, como reverbera e dura o corpo do poema no instante da fruição (e é significativo que os verbos estejam no presente, que faz a duração sobrepujar a sucessão, fio condutor da narração).

A configuração do bloco de parágrafos na página (parágrafos curtos, num capítulo que não chega a tomar metade da página) sobrepõe à leitura linear – linha por linha, parágrafo, por parágrafo uma leitura tabular, que, como em poesia, orienta novas relações entre essas idéias e imagens. A conformação aproxima os parágrafos, permitindo perceber o paralelismo entre eles (que se diluiria facilmente num capítulo longo, com mudança de página):

- O primeiro *incipit*, como é regular no parágrafo narrativo (Arabyan, 1994), situa o leitor numa cena, introduzindo seu espaço, tempo e personagens. Segundo a regularidade do parágrafo narrativo, o próximo *incipit* deveria conter mudança de personagem, espaço ou tempo mas ele reitera o primeiro. Essa repetição, além de sugerir a duração temporal da cena, parece exprimir a extensão da dor, a importância da figura de Dora, *mãe, irmã e noiva*, que inspira o silêncio e a comoção nos meninos embrutecidos e *desordeiros*.

- *A paz da noite*, anunciada no título em caixa alta, instala a atmosfera da cena situada nos primeiros *incipit* (os Capitães da Areia velam a morte de Dora) e ecoa em todos os parágrafos. O primeiro *explicit* (a última frase de um parágrafo, normalmente encerrando uma idéia-epílogo, ou idéia-conclusão, a idéia que dele o leitor deve reter, e fazer ressoar no parágrafo seguinte) lança a idéia que domina o capítulo: *a paz da noite está nos olhos de Dora*, o que é retomado no segundo parágrafo, na frase imediatamente anterior ao *explicit* (a ela subordinado).

- O terceiro *incipit* une os núcleos dos *incipit* e dos *explicit* anteriores, os *Capitães da Areia* e *a paz*: a paz da noite, a paz dos olhos de Dora contrasta com a inquietude dos Capitães da Areia. No *explicit*, os olhos de Dora, onde repousa a paz, se fecham. E esse descanso febril vai crescer e envolver o trapiche - no parágrafo-frase que finda o capítulo e estender-se no silêncio do branco no resto da página.

Considerações Finais

Verificamos como é somente no processo da leitura enquanto ato cooperativo entre leitor e autor que se estabelecem os valores dos traços formais no romance: o leitor reconhece, em sua prática discursiva, os gêneros e veículos reproduzidos, o valor geral das interlinhas, do parágrafo, da pontuação, mas a obra singular imprime novos valores a esses elementos, assimila-os a uma ordem nova, à sua própria configuração ideológico-estética.

Os aspectos formais denominados aqui *topogramas* conjugam suas funções de organização textual à de integração de outras práticas discursivo-literárias (a poética, a jornalística) na obra e à demarcação do espaço ideológico do romance (e da situação do autor-narrador nesse espaço). Essas funções refletem justamente dois traços marcantes na obra do Jorge Amado contemporâneo da publicação do romance – o pendor para os rasgos líricos e a iniciativa panfletária, com marcado posicionamento ideológico.

Percebemos o apelo estético dos *topogramas* em *Capitães da Areia*. Eles acentuam, intensificam idéias e relações entre idéias, fazendo visíveis na folha impressa através da

paragrafação, do título em caixa alta, do espaçamento, da paginação, enfim ecos, paralelismos, repetições, contrastes, como vimos acima. O leitor é exortado, através desse complexo semiótico, a ativar sua experiência da escrita poética, num jogo que, além de visual/espacial, é rítmico, no percutir de parágrafos longos e curtos, entremeados do silêncio de brancos maiores ou menores (interlinhas mais ou menos numerosas).

A evocação mimética da prática comunicativa jornalística dá testemunho do romance como lugar por excelência da representação esteticamente motivada do plurilingüismo além de articular seqüências de eventos e potencializar efeitos (efeito de tensão, por exemplo), contribui para a segunda função apontada, a definição do espaço ideológico. Verificamos que os *topogramas* estabelecem fronteiras nítidas entre os discurso do autor e os discursos do poder opressor, enquanto diluem essas fronteiras na solidarização entre o autor-narrador e os heróis oprimidos do romance.

Esses elementos da materialidade do texto se constituem de maneira plena somente na relação instaurada entre narrador-leitor na obra singular: o valor que eles revestem na prática discursivo-literária ativada pelo leitor no ato da leitura é assimilado por uma ordem nova, apreendida de maneira cumulativa à medida que prossegue a fruição da obra.

Referências Bibliográficas

- ANIS, J. Uma grafemática autônoma? In: Nina Catach (org.) *Para uma teoria da língua escrita*. São Paulo: Editora Ática, 1996, pp.213-224.
- ARABYAN, M. *De quoi est faite la lettre de l'alphabet*. Mimeo, 2002.
- _____. *Discours, écriture, textualité*. Mimeo, 2002.
- _____. *Du nouveau sur le mythe des origines de la lecture silencieuse*. Mimeo, 2002.
- _____. *Le paragraphe narratif. Étude typographique et linguistique de la ponctuation dans des récits classiques et modernes*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- BAKHTIN, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Huicitec, 1992.
- CUNHA, D. de A. C. da. Vozes e gêneros discursivos na fala e na escrita. *Investigações – Lingüística e Teoria Literária*, Recife: UFPE, 1998, vol.8.
- _____. *L'interaction discursive dans la fiction brésilienne*. Mimeo, 2001.
- _____. *A representação da fala na escrita ficcional*. Mimeo, 2002.
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARCUSCHI, L. A. *Por uma proposta para a classificação dos gêneros textuais*. (inédito), 1998.
- MERKOULOVA, I. Les signes périphériques de la ponctuation. Du stéréotype à la transformation. *Marges linguistiques. Revue semestrielle électronique des sciences du langage*. http://marges.linguistiques.free.fr/bdd_ml/archives_pres/doc0069presentation.htm, 2001.
- PRINCE, G. Le discours attributif et le récit. *Poétique*, 1978, 35 pp. 305-313.
- TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.