

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**As visões do narrador em
O FORTE DE ADONIAS FILHO
e a trajetória de uma cosmovisão**

**DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM LETRAS — LITERATURA BRASILEIRA**

LAURO JUNKES

FEVEREIRO - 1976

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AS VISÕES DO NARRADOR EM
O FORTE DE ADONIAS FILHO
E A TRAJETÓRIA DE UMA COSMOVISÃO

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA À
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA

LAURO JUNKES

FEVEREIRO - 1976

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA
PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM LETRAS - ESPECIALIDADE LITERATURA BRASILEIRA
E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

PROF^a. DOLORIS RUTH SIMÕES DE ALMEIDA
ORIENTADORA

PROF. PAULINO VANDRESEN
INTEGRADOR

BANCA EXAMINADORA:

PROF^a. DOLORIS RUTH SIMÕES DE ALMEIDA

PROF. CELESTINO SACHET

PROF^a. ROSA ALICE CAUBET

À Terezinha,
minha esposa;

À Tatiana,
minha filha,

a esperança do mundo novo!

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

À Orientadora, Prof^a. Doloris Ruth Simões de Almeida,
pela segurança nas sugestões e
persistência na atenção dispensada!

À COPERTIDE, pela concessão de regime especial de tempo,
que possibilitou maior dedicação ao estudo e pesquisa!

Aos Professores ministrantes dos diversos cursos,
que permitiram vislumbrar o que seja estudar em
profundidade!

Aos colegas Professores do Departamento de Língua e
Literatura Vernáculas e à Chefe, Prof^a. Maria Carolina
Gallotti Kehrig, pelo estímulo e apoio!

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta,
me auxiliaram, orientaram ou estimularam nesse estudo!

S U M Á R I O

R E S U M O	3
A B S T R A C T	5
I N T R O D U Ç ã O	7
Referências Bibliográficas	11
PARTE I: F U N D A M E N T A Ç ã O T E Ó R I C A	
1. O PROBLEMA DO PONTO DE VISTA	
NA NARRATIVA DE FICÇÃO	12
1.1 - Literatura	12
1.2 - O Texto Literário	12
1.3 - O Autor - O Narrador	14
1.4 - O Ponto de Vista	15
2. CLASSIFICAÇÃO TIPOLOGICA DAS VISÕES DO NARRADOR .	17
2.1 - Introdução	17
2.2 - Onisciência Autoral	18
2.3 - Onisciência Limitada	21
2.4 - Técnicas de Primeira Pessoa	27
2.4.1 - Narrador Secundário	28
2.4.2 - Narrador Protagonista	31
2.4.2.1- Memórias	33
2.4.2.2- Autobiografia Romanceada .	33
2.4.2.3- Romance-Memória	33
2.4.2.4- Romance-Diário	33
2.4.2.5- Romance Epistolar	34
2.5 - Onisciência Seletiva	37
2.6 - Ponto de Vista de Câmara Cinematográfica .	40
2.7 - A Narrativa Enquadrada	44
2.8 - Os Sistemas de Barthes	45
2.9 - As Categorias de Pouillon	46
2.9.1 - Visão "com"	46
2.9.2 - Visão "por detrás"	48
2.9.3 - Visão "de fora"	49
3. O PONTO DE VISTA E SUAS IMPLICAÇÕES NA NARRATIVA .	51
Referências Bibliográficas	60

PARTE II: A U T O R E O B R A

ADONIAS FILHO À LUZ DE PRONUNCIAMENTOS CRÍTICOS . .	72
Referências Bibliográficas	81

PARTE III: A N Á L I S E D O "C O R P U S"

1. <u>O FORTE</u> : RESUMO DA FÁBULA	83
2. <u>ANÁLISE DA TRAMA</u> : AS VISÕES DO NARRADOR	85
Introdução	85
Primeira Parte	89
Segunda Parte	108
Terceira Parte	122

PARTE IV: I N T E R P R E T A Ç Ã O

O CAMINHO EVOLUTIVO DE UMA COSMOVISÃO	130
Referências Bibliográficas	156

C O N C L U S Õ E S	160
-------------------------------	-----

B I B L I O G R A F I A

1. Teoria da Literatura	163
2. História e Crítica Literária	168
3. Ficção	170

A N E X O S

I. <u>Análise Sumária das Visões do Narrador em</u> <u>Os Servos da Morte</u>	174
II. <u>Análise Sumária das Visões do Narrador em</u> <u>Memórias de Lázaro</u>	184
III. <u>Análise Sumária das Visões do Narrador em</u> <u>Corpo Vivo</u>	195

R E S U M O

A literatura é fundamentalmente caracterizada pela ficcionalidade, pela projeção de um heterocosmos, de maneira coerente e verossímil. A literatura não é a realidade objetiva e original, mas uma arte verbal que projeta uma realidade mediatizada, a partir da percepção, intuição e organização de uma consciência criadora.

Na organização desse universo ficcional, o autor recorre ao artifício do narrador, fazendo-o narrar a história a partir de determinada visão ou ponto de vista, de acordo com os materiais da história e dos objetivos almejados.

A identificação do narrador ou dos narradores, a definição do ângulo de visão a partir do qual este visualiza os eventos da história e as implicações de tais visões dentro da narrativa, constituem aspectos de fundamental importância não só para desvendar a estruturação profunda da narrativa, como também para orientar uma análise interpretativa do próprio conteúdo da obra de arte literária.

A obra de Adonias Filho caracteriza-se por uma consciente "carpintaria" e "arquitetura" literária, contribuindo para tanto o tratamento conferido ao ponto de vista ou visão do narrador.

Embora sejam variadas as visões do narrador na obra ficcional desse autor, predomina, sobretudo em O Forte, obra especialmente enfocada neste trabalho, a visão "com", que assume as modalidades de técnica de primeira pessoa ou de terceira pessoa verbal.

O levantamento analítico das visões do narrador, sobretudo em O Forte, mas também nos romances que o precederam, permitiu constatar, ao nível formal, uma requintada urdidura da trama, uma complexa estruturação profunda, em comparação com a singeleza da

fábula, evidenciando uma crescente utilização da técnica do fluxo de consciência que, por sua vez, acarreta uma temporalidade subjetiva ou psicológica e a ruptura da linearidade do enredo, substituída por uma visão globalizadora da realidade revelada.

Ao nível do conteúdo, e em termos de cosmovisão do autor, manifesta-se uma progressiva abertura espiritual, uma gradativa superação da primitividade, do domínio da fatalidade, da loucura, do ódio e da vingança, para ceder lugar a um universo novo, plenamente renovado ao final de O Forte, onde deverão reinar a paz, o amor e a fraternidade.

A B S T R A C T

Literature is fundamentally characterized by fictionality, by the projection of a heterocosmos, in a coherent and credible way. Literature is not the objective and original reality, but a verbal art that projects a mediator's reality, starting from perception, intuition and organization of a creative conscience.

In the organization of this fictional universe, the author resorts to the device of the narrator, having him narrate the story, starting from a certain vision or point of view, in accordance with the elements of the story and the desired objectives.

The identification of the narrator or the narrators, the definition of the angle of vision from which he visualizes the events of the story, and the implications of such visions in the narrative, constitute aspects of fundamental importance not only to discover the deep structure of the narrative, as well as to orient an interpretative analysis of the contents of the literary work.

The literary work of Adonias Filho is characterized by a conscious literary "carpentry" or "architecture", owing to the way the author treats the narrator's vision or point of view.

Although the visions of the narrator are varied in the fictional work of this author, the vision "with", which is embodied in the first and third verbal persons, prevail chiefly in O Forte (The Fort), that is the work especially discussed in this paper.

The analytical data processing of the visions of the narrator, chiefly in O Forte, but also in the novels that preceded it, allowed us to find, on the formal level, a refined warping of the plot, a complex profound structure in comparison to the simplicity

of the fable, attesting an increasing utilization of the technique of the stream of consciousness that, in its turn, brings about a subjective and psychological temporality and the rupture of the linearity of the plot, substituted by a global vision of the revealed reality.

On the content level, and in terms of the author's cosmo-vision, a growing spiritual opening is manifested, a graded overcoming of primitiveness, of domination of fatality, of madness, of hatred and of revenge, in order to make room for a new universe, fully renewed at the end of O Forte, where peace, love and brotherhood will have to reign.

INTRODUÇÃO

Uma das características fundamentais da obra literária, em nosso entender, é a ficcionalidade - uma supra-realidade projetando-se como um universo coerente e verossímil. A função de criar, ~~or~~denar e apresentar tal heterocosmos é delegada pelo ficcionista a um segundo-eu, também fictício, o narrador. Esse narrador visualiza e narra os eventos da história a partir de determinado ponto de vista ou ângulo de visão. Portanto, parece-nos uma etapa, ou mesmo um caminho importante para a análise e conseqüente interpretação da obra literária desvendar quem seja o narrador, e de que ângulo visual goza para contar sua narrativa.

A presente dissertação propõe-se apresentar uma análise e interpretação de O Forte, romance de Adonias Filho. Para proceder à análise, tomamos por base e roteiro condutor o ponto de vista ou visão do narrador. Partindo desse exame minucioso, tentamos uma interpretação da cosmovisão revelada nesse romance. Para melhor entendimento de tal cosmovisão, e para considerá-la dentro do contexto da obra do autor e não isoladamente, procedemos a uma revisão sumária dos três romances anteriores, para desvendar uma possível relação evolutiva na cosmovisão revelada nesses quatro romances iniciais de Adonias Filho. Considerando não o assunto e a ambientação em que se desenrolam esses quatro romances, mas a concepção do mundo e da vida sobre que estão decalcados, julgamos possível considerá-los um conjunto, um ciclo, cuja linha de trajetória se encerra definitivamente ao final de O Forte.

Uma vez que adotamos como base de análise e desmontagem da narrativa o ponto de vista ou visão do narrador, necessário se torna uma rápida revisão histórica desse aspecto da narrativa de ficção.

A atenção ao ponto de vista ou à visão do narrador (1) praticamente não ocorreu antes de meados do século passado. Mas, foi sobretudo no século XX que esse artifício técnico de construção da narrativa mereceu a dedicação não só dos próprios ficcionistas, como também de estudiosos dos países anglo-saxões (2), da Alemanha (3) e da França (4), bem como do grupo dos Formalistas Russos.

Entre os primeiros a dedicar atenção teórica e prática ao ponto de vista da narrativa de ficção deve-se incluir Henry James. Nos prefácios críticos aos seus romances e contos, Henry James explica como procurou um caminho para fugir da onisciência autoral, que podia tornar-se enfadonha e desmerecer o crédito do leitor. Suas narrativas constituem demonstração prática das idéias teóricas.

E foi sobretudo a partir das experiências de Henry James, e consagrando-as, que surgiu a respeito um livro decisivo: The Craft of Fiction (1921), de Sir Percy Lubbock, que conferiu ao ponto de vista um lugar de destaque dentro da ficção. Entretanto, logo a seguir, o estudo de E.M.Forster, Aspects of the Novel (1927), veio contradizer o entusiasmo de Lubbock. O caminho, porém, estava aberto e sucessivos estudos apareceram, nos diversos países, enfocando e valorizando esse aspecto da narrativa.

Mais recentemente, merecem ser salientados: o profundo e bem aceito estudo de Jean Pouillon, Temps et Roman (1948), que consagrou a expressão "vision"; como também trabalhos de W. Kayser, K. Hamburger, E. Lämmert, em língua alemã; e em língua inglesa os de A.A.Mendilow, Time and the Novel, e sobretudo de Norman Friedman e Wayne C. Booth, amplamente aproveitados adiante, nessa dissertação.

Em língua portuguesa, ao que nos consta, o assunto não foi ainda tratado com originalidade. Contudo, teóricos da literatura

como Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Massaud Moisés dedicaram atenção ao estudo do ponto de vista ou da visão da narrativa.

Para que se tenha noção da importância desse aspecto da narrativa de ficção, vamos aduzir depoimentos desses estudiosos:

Vítor Manuel de Aguiar e Silva enfatiza que "um dos aspectos mais importantes da problemática do romance diz respeito ao modo de apresentar e de construir a narrativa, ao ângulo específico de visão, ou ponto de vista, através do qual se perspectivam as personagens e os acontecimentos" (5).

Idêntica opinião é comungada por Massaud Moisés, segundo o qual "o ponto de vista ou foco narrativo tem-se constituído numa das traves mestras da ficção moderna, a ponto de alguns estudiosos a considerarem o eixo em torno da qual gira toda a problemática ficcional dos nossos dias" (6).

Constituindo Adonias Filho, em nosso entender, um dos ficcionistas brasileiros contemporâneos que mais consciente e variadamente exploram essa "trave mestra da ficção moderna", propomo-nos analisar sua obra exatamente a partir desse elemento estruturador.

Quanto aos procedimentos metodológicos, nosso estudo procura ser um trabalho direto sobre o texto ficcional, assumindo caráter prático e pessoal, embora outros estudiosos já tenham tentado abordagens semelhantes. Por isso, se procuramos ampla fundamentação teórica (Parte I), já em relação ao autor e obra estudada, consultamos mais estudos de orientação geral do que análises específicas.

Colocamo-nos numa posição eclética, aproveitando elementos da crítica estruturalista, da fenomenológica, dos formalistas russos, do "new criticism", da estilística e de outras correntes, sem contudo nos comprometermos restritivamente com nenhuma delas.

Na primeira parte examinamos pressupostos teóricos, relacionados ao ponto de vista ou visão do narrador, que nos parecem necessários e fundamentais para o estudo prático. Nessa parte entendemo-nos, talvez, além do estritamente necessário, visando um estudo completo, embora sucinto, da teoria do ponto de vista. Relacionamos, igualmente, ampla e variada exemplificação, extraída sobretudo da Literatura Brasileira, para corroborar e clarificarmelhor a teoria exposta.

Na segunda parte - breve exatamente porque nos restringi mos a oferecer uma visão geral e não uma análise específica - revisamos o autor e sua obra, à luz de pronunciamentos críticos, objetivando evidenciar sua formação e posição de relevo dentro da Literatura Brasileira Contemporânea.

O cerne do trabalho figura nas partes III e IV, em que, aproveitando os pressupostos teóricos, procedemos primeiramente a um minucioso estudo do "corpus", desvendando as visões do narrador em O Forte para, em seguida, sugerirmos uma interpretação possível, através da crescente abertura de cosmovisão do autor, desde sua estréia com Os Servos da Morte até O Forte, seu quarto romance.

Não será necessário ressaltar que nessa dissertação nos servimos de uma via de análise que nos pareceu admissível, embora não a única, e que nossa interpretação constitui apenas uma das abordagens possíveis, considerando que é plurissignificativa e aberta a obra de arte literária.

Quanto à obra do autor, não nos preocupamos em adotar nenhuma edição específica, uma vez constatado que seus textos permanecem inalterados através das várias edições.

Para simplificar e facilitar a citação de passagens dos romances analisados, adotamos siglas para os mesmos. Dessa forma, as passagens transcritas poderão ser identificadas e localizadas de

acordo com a sigla e o número da página que lhe segue.

Os Servos da Morte - Sigla SM - será citado de acordo com a (3ª) edição, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.

Memórias de Lázaro - sigla ML - tem adotada a 3ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

Corpo Vivo - sigla CV - será indicado pela coedição (9ª edição), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.

O Forte - sigla OF - terá as páginas indicadas de acordo com a 2ª edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Quanto à nomenclatura, encontram-se diversas denominações, utilizadas indistintamente, como sinônimos: ponto de vista, ângulo de visão, ângulo visual, foco narrativo, foco ou enfoque de narração, visão da narrativa.
- (2) Nos países anglo-saxões, as denominações correntes são: point of view, focus of narration, point of observation, perspective, central intelligence.
- (3) Em alemão, encontram-se utilizadas como sinônimos: Standpunkt, Blickpunkt, Standort, Perspektive ou Orientierungszentrum (Roman Ingarden).
- (4) As denominações francesas mais usuais são: point de vue, angle de vue, centre de perspective e vision (Pouillon).
- (5) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Teoria da Literatura. 2ª ed.rev. e aum. Coimbra, Almedina, 1969, p. 292.
- (6) MOISÉS, Massaud. A Criação Literária. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967, p. 230.

P A R T E I :
F U N D A M E N T A Ç Ã O T E Ó R I C A

1. O PONTO DE VISTA NA NARRATIVA DE FICÇÃO

1.1 - LITERATURA:

Literatura é ficção. Mesmo que reconheçamos o caráter mimético da literatura, mesmo que investiguemos sua dimensão sociológica, devemos admitir como substrato da mesma, como elemento fundamental da obra de arte literária, o caráter ficcional.

É o que afirma o conceito tão difundido e aceito de Fidelino de Figueiredo: "Arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação duma supra-realidade, com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do autor" (1).

A literatura não é a realidade, não copia a realidade, não retrata a realidade. Ela recria, ou mesmo cria, projeta uma realidade, a partir da percepção, da intuição, da imaginação do escritor.

O texto ficcional é, portanto, um epifenômeno, uma "supra realidade", ou talvez melhor, uma "para-realidade", uma realidade existente no plano verbal, cujos elementos constitutivos foram devidamente organizados a partir da percepção e da imaginação do artista criador. O texto literário de ficção, portanto, nos apresenta uma realidade, uma objetualidade intencional, caracterizando-se por "as orações projetarem contextos objetuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais". Ou seja, "na obra de ficção, o raio de intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indireto - e isso nem em todos os casos - a qualquer tipo de realidade extra-literária" (2).

1.2 - O TEXTO LITERÁRIO:

Assim, o texto literário tende ao discurso "opcaco" (3), mas em decorrência é "aberto" a interpretações (4), ao passo que os textos científicos, históricos, sociológicos ou outros, são "transparentes" e, conseqüentemente, mais unívocos.

O texto científico visa ou mantém pouco interesse e densidade em si mesmo, não chama a atenção sobre si mesmo, mas procura a mais exata adequação e correspondência das objetualidades puramente intencionais com os seres reais, com a realidade objetiva. Por isso, o texto científico deve ser transparente, isto é, deve conduzir a intenção no sentido de não se deter nas "exterioridades" sensíveis, nas objetualidades puramente intencionais, mas deve atravessá-las em direção aos objetos onticamente autônomos. Aplicando a terminologia de Todorov, relativa aos "registros da fala", diríamos que este é o caso do puro discurso transitivo ou discurso descritivo, aquele "em que a referência encontra sua expressão mais perfeita" (5).

O texto literário ficcional, ao contrário, tem seu interesse não só na "referência", mas também em si mesmo; concentra a atenção e intenção também na própria objetualidade intencional (como também nos seus significados mais profundos) sem atravessá-la imediatamente em busca de quaisquer objetos autônomos correspondentes, mesmo que o artista vise a intenção mimética, a "aparência" de realidade. O texto literário, assim, é aquele em que, segundo Todorov, os registros da fala "dão ênfase à literalidade do enunciado" (6), devido à sua intransitividade, utilizando sobretudo os seguintes tipos de discurso literal: o discurso abstrato (a reflexão abstrata), o discurso figurado (as figuras retóricas), o discurso contativo (polivalente, com várias relações de referência) e o discurso narrado (estilo direto e indireto), compreendendo também o diálogo e o monólogo, como subdivisões (designando as palavras das personagens). Além de enfatizar a "literariedade", os registros da fala, no texto literário, também chamam a atenção sobre seu "processo de enunciação", através do já citado discurso direto, do discurso pessoal (constituído pelos "shifters") e do discurso avaliatório (formado por juízos de valor que remetem à disposição do locutor).

Em decorrência desta diferenciação entre texto científico e texto literário ficcional, o conceito de "verdade", como sinônimo de correspondência entre objetualidade intencional e realidade objetiva, só se aplica ao texto científico, não ao ficcional. O texto

científico busca intencionalmente a "verdade", permitindo falar em enunciados certos e enunciados errados ou falsos. No contexto ficcional não existe tal "verdade", e os "juízos" de verdade são substituídos por verossimilhança e coerência interna.

O texto ficcional apresenta, pois, um mundo ficcional, um mundo imaginário, diferente do mundo real. Este mundo ficcional adquire sua consistência e coerência "em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente" (7).

E esta narrativa ficcional se transforma em obra de arte literária, e "adquire relevância estética somente na medida em que o autor consegue projetar este mundo imaginário à base de orações, isto é, mercê da precisão da palavra, do ritmo e do estilo, dos aspectos esquemáticos especialmente preparados" (8).

Mas, o texto ficcional, tal como o científico, também é uma "comunicação" (9) e, como para haver "comunicação lingüística, eu e tu são absolutamente pressupostos um pelo outro", assim também na comunicação efetuada através da narrativa de ficção, "há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa" (10). No texto científico há também um enunciador, mas este é sempre um sujeito real, o cientista, o historiador, o sociólogo. O "doador da narrativa" de ficção é, por sua vez, um narrador fictício, criado como parte deste mundo narrado, que não pode ser confundido com o autor material da obra.

1.3 - O NARRADOR:

O autor material, o homem real, o escritor, é também um ser real, uma pessoa determinada, que vive numa sociedade concreta, cumprindo o ofício de medador do texto literário, tal como o cientista é o enunciador do texto científico.

No entanto, ao redigir o texto literário ficcional, este autor cria por assim dizer um segundo-eu, um ser fictício, que fará o papel de contador ou doador da história, de manipulador da função narrativa. Ele será o mediador entre os acontecimentos e seres -

a matéria bruta da história - e o leitor. A ele o autor delega a incumbência de narrar. Por isso, não se deve confundir, na narrativa de ficção, o "eu" do narrador com o "eu" do escritor, tal como, na poesia, não se pode identificar o "eu" lírico com o "eu" do poeta. Barthes coloca a questão da seguinte maneira: "quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é" (11).

Dentro da narrativa de ficção, "narrador e personagens são essencialmente 'seres de papel'" (12), são "seres totalmente projetados por orações", "seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos" (13), isto é, não são pessoas reais, vivas. Dentro da narrativa não podemos estudar o autor, como pessoa real (o que, aliás, já se tem feito no passado), mas podemos perfeitamente estudar o narrador, pois "os signos do narrador são imanentes à narrativa" (14). O narrador pode ser constituído "em nossa mente a partir de nossa experiência com todos os elementos da história apresentada" (15).

1.4 - O PONTO DE VISTA:

Através do narrador chegamos, assim, à "visão", ao "ponto de vista" do narrador, isto é, à "maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e, conseqüentemente, pelo leitor virtual" (15), ou seja, à "questão de saber a quem pertencem as palavras que lemos, ou de quem é o espírito cuja mensagem nos chega, ao ler um poema ou um conto" (17).

Raul Castagnino, ao explicar o que seja ponto de vista, num conceito eclético, já aponta algumas funções do mesmo: "é a relação e referência do narrador e ao narrador, para situar-se e situá-lo como tal diante do relatado e no relato, para identificá-lo ou diferenciá-lo do autor; é critério para organizar o material narrativo de dentro da ficção ou de fora dela; é a especial iluminação de ângulos especiais do relato, de determinados modos de sua temporalidade; é o ponto de observação, desde o qual o relato pode ser observado e imaginado" (18).

Os ficcionistas, principalmente a partir da segunda meta-

de do século passado, perceberam cada vez mais a importância de selecionar a visão adequada a partir da qual seria iluminado e interpretado o material ficcional, objetivando fazê-lo parecer autêntico. Isto porque, "em literatura, jamais temos de haver-nos com acontecimentos ou fatos brutos, e sim com acontecimentos apresentados de determinada maneira. Duas visões diferentes do mesmo fato fazem deste dois fatos distintos. Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida" (19). O narrador é o mediador entre os "acontecimentos ou fatos brutos" e o leitor. Por isso, um dos elementos de grande importância na estrutura da narrativa é a visão do narrador: quem é o narrador? De que ângulo, de que ponto de vista ele visualiza e narra os acontecimentos?

Ressaltemos, ainda, que o ponto de vista também é um elemento fictício dentro da narrativa, pois, subjacente a todos os pontos de vista está a onisciência, o conhecimento pleno por parte do autor em relação ao que vai tratar. Fundamentalmente, este seria o único ponto de vista, e a visão última é sempre a do autor que está "por detrás" de tudo. Entretanto, essa onisciência autoral em relação aos materiais da narrativa não deve ser confundida com a visão do narrador dentro da narrativa. Ambos os elementos - narrador e visão - constituem criações do autor, e, como tais, são elementos técnicos utilizados para um determinado fim, são elementos estruturadores da narrativa. Assim, se o autor, como escritor e organizador último da história, sabe tudo, o mesmo não precisa acontecer com aquele a quem o autor delega a função de narrá-la. Se o narrador é um ser criado dentro da narrativa, o ponto de vista mais onisciente ou mais limitado deste ou daquele narrador constitui um artifício de que se serve o escritor, de acordo com os materiais da história ou os efeitos intencionados.

2. CLASSIFICAÇÃO TIPOLOGICA DAS VISÕES DO NARRADOR

2.1 - INTRODUÇÃO:

Examinando o que tem sido escrito teoricamente sobre o ponto de vista, apresentamos, a seguir, uma classificação das possí--veis visões do narrador ou dos pontos de vista utilizados na narra--tiva de ficção. Relacionamos somente as visões mais fundamentais, pois Henry James já afirmava existirem "5.000.000 de maneiras de contar uma história". De acordo com diversos estudiosos do assunto, existem classificações muito diversas da visão do narrador, sendo não raro difícil harmonizá-las.

A mais tradicional distingue entre o ponto de vista interno, que utiliza a primeira pessoa (Innensichtstandort ou Ich-Erzäh--lung, em alemão) e o ponto de vista externo, caracterizado pela terceira pessoa (Berichtstandort ou Er-Erzählung). Barthes fala em sis--tema apessoal e pessoal, mais ou menos no mesmo sentido. Para Todo--rov, "a oposição de base (...) milita entre representação do narra--dor e não-representação do narrador" (20). Jean Pouillon já apresen--ta uma categorização melhorada ao falar em "vision avec", "vision par derrière" e "vision dehors". Entre muitas outras classificações, merece destaque a de Norman Friedman, que distingue oito visões fundamentais.

Nossa base, na síntese a seguir, será a classificação de Friedman (21), mas colocaremos como fundamentais apenas cinco pon--tos de vista, comportando alguns deles subdivisões, e permitindo uma grande variedade de combinações.

Não será necessário ressaltar que todas essas esquematiza--ções são, naturalmente, artificiais, válidas apenas para fins didá--ticos, pois o escritor, na prática, dificilmente utilizará um ponto de vista "puro", tal como estes constam nos esquemas teóricos. De--pendendo do propósito que tem em vista, e dos materiais da história, suas escolhas serão praticamente ilimitadas para combinar as mais diversas visões.

Passemos, então, à caracterização e exemplificação dos cinco pontos de vista que julgamos fundamentais.

2.2 - ONISCIÊNCIA AUTORAL

Esta técnica, também chamada onisciência editorial ou plena, método narrativo ou épico, é a mais vasta e ilimitada visão possível dos materiais da narrativa. Ocorre o ponto de vista onisciente quando a visão e voz do autor dominam todo o material e narram a história por sua própria conta, em terceira pessoa. Arrogando-se conhecimento e prerrogativas ilimitadas, o olhar do autor devassa tudo - exterior e interior dos eventos e das personagens - como se ele pudesse estar em toda parte, tudo ver e conhecer. Esta é a maneira tradicional e "natural" de narração (22).

"O narrador transforma-se num autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos nos seus ínfimos pormenores, que sabe a história da vida de todas as personagens, que penetra no âmago das consciências como em todos os meandros e segredos da organização social. A visão deste criador onisciente é panorâmica e total, e o leitor identifica-se com essa visão onisciente do romancista" (23).

Aqui a distância entre o autor e o narrador inominado é mínima, a ponto de haver mesmo fusão entre ambos. Contudo, não se deve confundir o narrador ou "autor insinuado (segundo eu)" como o chama Booth, com o "homem real". Mesmo aqui, o "homem real" transfere a outrem a função narrativa, o caráter mediador e, juntamente, a onisciência. "Este segundo eu é usualmente uma altamente refinada e selecionada versão, mais sábia, mais sensível, mais perceptiva que qualquer homem real o poderia ser" (24).

A narrativa onisciente geralmente apresenta pouca "cena imediata" (25). Embora não devam estar ausentes, o diálogo e a atuação direta das personagens são sobrepujados pela descrição, comentário e narração. Para Friedman, "a marca característica, então, da Onisciência Editorial é a presença de intrusões do autor e generalizações sobre vida, maneiras e moral, que podem ou não estar explicitamente relacionadas à história em questão" (26). E o mesmo autor acrescenta, mais adiante, que "é uma consequência natural da atitude editorial que o autor não só relatará o que se passa nas mentes de suas personagens, mas também o criticará" (27).

Nesse tipo de narrativa, o autor ou narrador inominado conhece ou imaginou os eventos na sua totalidade, como algo passado . Ao narrá-los, deve evocá-los com essa convicção de onisciência, deve governar todo o relato. Para tanto, poderá ordenar e graduar suas causas e efeitos, intervir com os esclarecimentos necessários, tirar conclusões a partir de eventos ou situações, apresentar e julgar suas personagens, enfim, estruturar tudo da forma que julgar mais adequado.

Devido ao fato de a história e as personagens não se apresentarem diretamente, mas serem ordenadas e narradas por alguém exterior às mesmas, aparece mais nítido o caráter de mediação, de fabulação indireta, o que aumenta a distância entre a história e o leitor, acarretando maior oportunidade e perigo de intromissão do autor entre estes. Sem dúvida, esse ponto de vista apresenta maior flexibilidade e permite maior alcance, lucrando em pormenores e riqueza de situações. Contudo, perde em impacto sobre o leitor, podendo destruir a ilusão de realidade que a história pretende criar, ou causando no leitor desprevenido uma impressão negativa de inverossimilhança, por ser difícil a alguém conhecer tudo e todos. Mas, segundo observa Massaud Moisés, essa impressão de inverossimilhança "é compensada precisamente pela quantidade de observações que põe ao alcance da curiosidade natural do leitor de ficção" (28).

A visão de onisciência autoral ou editorial adapta-se mais à narrativa lenta, de tipo psicológico ou introspectivo, ou ainda à novela, devido à sua linearidade.

O uso dessa técnica é facilmente reconhecido, pois "a característica predominante da onisciência é a de que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a história, e que mesmo quando ele caracteriza uma cena, ele a interpretará como ele a vê, ao invés de como suas personagens a vêem" (29).

O método onisciente foi amplamente utilizado pelos grandes romancistas, sobretudo do século passado: assim, Ana Karênina, de Tolstói abre com uma generalização de cunho filosófico, própria do autor intruso: "Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira" (30). Henry Fielding, ao narrar as aventuras de Tom Jones (31), faz inúmeras intru-

sões diretas, em primeira pessoa, demonstrando sua onisciência e onipotência em relação à história, ordenando-a para o leitor. Balzac, em *Eugênia Grandet* (32), apresenta a ganância e avareza do Sr. Grandet com conhecimento pleno, intervindo na organização da narrativa. Victor Hugo, ao escrever *O Corcunda de Notre Dame* (33), utilizou esse ponto de vista amplo para criar a infeliz figura do corcunda Quasímodo, enamorado da cigana Esmeralda.

Entre nós, Machado de Assis serviu-se da técnica da onisciência autoral no seu *Quincas Borba* (34), aliás bem adaptada a esse romance de análise psicológica. Embora o diálogo predomine largamente durante o romance, há muita narração, como também descrições e sobretudo dissertações. As "intrusões do autor", que caracterizam essa técnica, estão presentes amiúde. Já a abertura é típica:

"Rubião fitava a enseada - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa..." (p. 7).

A presença do autor, como guia e orientador, perpassa o romance:

"Queres o avesso disso, leitor curioso?" (p. 56);

"E aqui fazemos justiça à nossa dama..." (p. 68);

"Não vades crer que a dor aqui foi mais verdadeira que a cólera..." (p. 85);

"Saltemos por cima de tudo o que ele sentiu e pensou durante os primeiros dias..." (p. 116);

"E Sofia? interroga impaciente a leitora, tal qual Orgom: Et Tartufe? Ah, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma..." (p. 285).

Estas passagens deverão demonstrar a presença do autor onisciente, como um guia e orientador do leitor.

José de Alencar é um de nossos escritores que mais assiduamente utilizou o método onisciente, sobretudo em *Senhora*, *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *O Guarani*. Para exemplificar, em *O Guarani* (35), as narrações retrospectivas, as muitas descrições, pinturas estáticas de cenários não dramatizados, isto é, não integrados na ação a partir da visão de alguma personagem, indicam a onisciência. À mesma onisciência remetem generalizações de cunho filosófico ou moral:

"É que as paixões do deserto, e sobretudo no seio desta natureza grande e majestosa, são verdadeiras epopéias do coração" (p. 38), ou:

"As almas grandes têm esse privilégio; suas ações, que nos outros inspiram a admiração, se aniquilam em face dessa nobreza inata do coração superior, para o qual tudo é natural e possível" (p. 173).

A freqüente presença do discurso avaliatório ou do discurso figurado têm a mesma finalidade:

"Junto da inocente menina" (p. 38);

"Os dois inimigos trocaram um olhar que se cruzara como lâminas de aço que roçassem uma na outra" (p. 45).

Há ainda a presença do autor insinuado, como guia do leitor:

"Voltemos a casa" (p. 49);

"Mas não antecipemos". "Voltemos dessa pequena digressão histórica ao nosso herói" (p. 82);

"É tempo de continuar esta narração interrompida" (p. 87);

"Tornemos ao lugar onde deixamos Loredano..." (p. 121).

Pelos exemplos aduzidos percebe-se que a onisciência autoral ou plena se caracteriza realmente por intrusões diretas do autor, como senhor e conhecedor absoluto da história que apresenta ao leitor da maneira que julgar melhor.

2.3 - ONISCIÊNCIA LIMITADA:

Várias outras denominações comporta este ponto de vista, tais como: onisciência neutra, técnica de terceira pessoa, "Er-Erzählung", "visão indireta e oblíqua", ponto de vista objetivo.

Este ponto de vista foi sobretudo defendido e praticado por escritores realistas e naturalistas, a partir da segunda metade do século XIX, pelos chamados romancistas "puros", entre os quais: Henry James, Gustave Flaubert, Joseph Conrad, Franz Kafka.

Advogam eles "um método objetivo de construção do romance, utilizando a terceira pessoa, mas abolindo a presença demiúrgica do autor e deixando as personagens atuar sem a constante interferência do romancista" (36).

Henry James, em seus prefácios, reunidos em The Art of The Novel, escreve que estava obcecado pelo problema de encontrar um "centro", um "foco" para suas histórias.

Para evitar os perigos da onisciência, bem como "a terrível fluidez da auto-revelação" no uso da primeira pessoa (37) e com vistas a obter maior ilusão de realidade na criação literária, o autor deveria procurar limitar as funções de sua própria voz pessoal, e por isso advogou um método novo: "uma certa visão indireta e oblíqua" (38).

Esse método visava obter concentração, economia, sutileza e intensidade, retendo a vivacidade, a imediatividade e o "calor" próprios da auto-revelação, através da primeira pessoa, mas ao mesmo tempo sobrepondo uma vigilante habilidade editorial que controlasse sua "terrível fluidez". A história seria narrada em terceira pessoa, mas como se o fosse por uma das personagens. Portanto, aparentemente estaria narrada em termos convencionais, mas na realidade limitar-se-ia aos conhecimentos e sentimentos experimentados por uma só personagem, ou uma personagem de cada vez. Esta técnica manteria a vivacidade da história, permitiria manter a "distância estética" ao pintar impressões altamente subjetivas e pessoais, e tam bém evitaria a suspeita de incredulidade.

No Prefácio a The Golden Bowl, Henry James fala da preferência "para ver 'minha história' através da oportunidade e sensibi lidade de alguma testemunha ou repórter, mais ou menos distanciado, não estritamente envolvido, embora inteiramente interessado e inte ligente". Deste modo, conseguiria que os eventos aparecessem organizados "não como o meu próprio relato impessoal do assunto em questão, mas como meu relato das impressões de alguém a respeito desse", sendo esse alguém muitas vezes "um inominado, não introduzido e não autorizado participante, o deputado ou delegado concreto do autor impessoal, um substituto ou apologista conveniente para o poder criativo de outra forma tão disfarçado e desencarnado" (39).

Esta técnica foi aplicada por Henry James no seu romance The Ambassadors, que é narrado em terceira pessoa, mas a história é apresentada como vista e narrada pelo próprio protagonista, Strether, embora também informe sobre contingências que vão além da visão de Strether.

Gustave Flaubert também se preocupou com a objetividade do mundo que criava, com figurar rigorosamente a vida, com apresentar

mais do que descrever as personagens e os acontecimentos, evitando, assim, introduzir na obra sua emoção ou paixão. Escrevia ele em 1857: É um dos meus princípios que não se deve introduzir a si mesmo na própria obra. O artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível ainda que todo poderoso; devemos senti-lo em toda parte mas nunca vê-lo. Então, novamente, Arte deveria elevar-se acima de sentimentos pessoais e susceptibilidades emocionais" (40).

Coerente com essa posição, em Madame Bovary (41), não aparece um narrador onisciente a dirigir e controlar tudo do exterior. Embora escrita em terceira pessoa (apenas no início aparece um "nós") a história é vista inicialmente do ponto de vista de Charles, passando depois, na sua maior parte, ao de Emma Bovary, com seus comentários subjetivos sobre o enfado e a felicidade enganosa, alternando-se às vezes com o de Charles e de outras personagens.

Portanto, utilizando o ponto de vista objetivo, o autor narra a história em terceira pessoa, mas coloca-se no ângulo de uma personagem, através de cujos olhos e pensamentos visualiza a história. Narra o que esta ou estas personagens vêem, ouvem, pensam e sentem, podendo movimentar-se para dentro e para fora das mesmas, mas não as deixando, conhecendo tudo sobre as mesmas, mais do que elas conhecem sobre si mesmas.

Para Mendilow, "esse método surge por meio de um compromisso entre os métodos onisciente e autobiográfico. A convenção artificial do autor onisciente é limitada a apenas uma pessoa no romance; por outro lado, evitam-se a inflexibilidade e as várias desvantagens existentes no romance em primeira pessoa". E acrescenta outras vantagens: "O uso do ponto de vista restrito não apenas torna mais fácil a identificação leitor-personagem; também veicula uma apresentação direta e imediata porque lembra a maneira das pessoas reagirem na vida real" (42).

A utilização desse ponto de vista, desde que nos comunica com o mundo através da mente e sentimentos de personagens da história, torna-a mais verossímil, mais acreditável e a aproxima mais das condições da vida real. Contudo, o autor deverá ter o cuidado de apresentar as personagens-guias com naturalidade, não as fazendo estar "coincidentemente" presentes em todo lugar em que ocorram even

tos importantes, ou imiscuindo-se em toda parte para ver e ouvir "acidentalmente" fatos ou conversações relevantes.

Portanto, de acordo com o proposto, na narrativa apresentada sob este ponto de vista já aparece "cena imediata", isto é, as personagens, os sucessos e eventos, às vezes, se apresentam e se mostram a si mesmos, mais do que são narrados ou descritos.

"De acordo com a teoria objetivista, nunca deve o autor antecipar a narração de fatos vindouros; deve ir desenrolando o seu gráfico, deixando-nos ver apenas uma linha de cada vez" (43).

Na classificação de Friedman, a chamada "Onisciência Neutra" corresponde mais ou menos a este ponto de vista objetivo. Já um pouco mais distanciada do autor, caminhando para a objetificação, a onisciência neutra, para ele, "difere da Onisciência Editorial somente na ausência de intrusões autorais diretas (o autor fala impessoalmente na terceira pessoa)". E acrescenta logo que "a ausência de intrusões não implica, contudo, que o autor necessariamente negue a si mesmo uma voz ao usar a construção onisciência neutra" (44), como acontece em Contraponto (45) de Huxley, cujas personagens Mark Rampion e Philip Quarles seriam obviamente projeções de atitudes do próprio Huxley. Ainda segundo Friedman, nesse ponto de vista, embora o autor apresente "cenas" e permita às personagens falar e agir por si mesmas, a tendência predominante, em relação à caracterização, aos estados mentais e aos cenários, será antes de descrever e explicá-los ao leitor na sua própria voz. Quanto às oportunidades de utilização concreta desta técnica, "se é essencial ao propósito do autor que as mentes de muitos sejam reveladas livremente e à vontade - para obter, por exemplo, o efeito de um meio social na maneira de Huxley - e se o tom superior e explanatório do autor deve dominar a percepção e consciência de suas personagens - para alcançar o típico efeito huxleyano de pequenez, futilidade e indignidade - a escolha lógica é a Onisciência Neutra" (46).

No ponto de vista objetivo ou na onisciência limitada ainda existe, pois, onisciência; mas deve existir menos onipresença. A onisciência deve limitar-se a uma personagem de cada vez, através da qual a história será visualizada.

Procurando exemplos dentro da nossa literatura, podemos encontrar aplicado esse ponto de vista já em O Missionário (47), de Inglês de Souza. A história do Pe. Antônio de Moraes e sua repercussão na comunidade é visualizada ora a partir dele próprio, ora a partir de seu sacristão, Macário), ora de seu maior opositor, Professor Francisco (Chico) Fidêncio.

Grandes escritores modernos ainda utilizam o ponto de vista de onisciência limitada. Jorge Amado faz com que em seu romance episódico Jubiabá (48) o narrador acompanhe sempre a figura central: o negro Antônio Balduino, desde seus tempos de menino, de adolescente vadio, até tornar-se adulto: lutador de boxe, trabalhador rural, atleta de circo e, finalmente, operário engajado na luta de classes. Com exceção de raras passagens - sobretudo a sequência do velório de Sinhá Laura, do assassinato de Zequinha e da fuga de Balduino pela mata, em que o monólogo interior manifesta a onisciência seletiva - predomina a onisciência limitada, sendo que o narrador visualiza toda a história a partir de Antônio Balduino.

O romance de Jorge de Lima, Guerra Dentro do Beco (49), evidencia a preocupação experimentalista do autor, sobretudo em relação à técnica do ponto de vista, havendo muita variedade, desde a onisciência plena, onisciência limitada a uma personagem, técnica de primeira pessoa como espécie de comentário da personagem destacado entre parênteses, incluindo também a técnica epistolar e de diário, até o fluir da consciência das personagens, através da onisciência seletiva. Contudo, podemos perceber facilmente que predomina a onisciência limitada, sendo a história visualizada ora a partir de ~~uma~~ personagem, ora de outra (sobretudo a partir do tragicamente infeliz casal protagonista, Júlio Aguiar e Bruna), mas normalmente narrada em terceira pessoa.

No conto Tati a Garota (50), de Anibal M. Machado faz-se presente a onisciência; mas não é uma onisciência total, em que continuamente se depara com intrusões do autor. A onisciência aqui é limitada bastante. Praticamente ela está restrita à visão da garotinha Tati, pois é a partir dela que vemos a história desenrolar-se, embora esteja escrita em terceira pessoa. Raras passagens são visualizadas do ponto de vista da mãe, Manuela.

Incidente em Antares (51), de Érico Veríssimo, também pode ser enquadrado na onisciência limitada, pois, embora não haja intrusões diretas e orientadoras do autor, a onisciência está quase sempre presente. Há passagens na técnica de primeira pessoa (diários), mas predomina a onisciência limitada ora a uma, ora a outra personagem, como que numa composição contrapontística. Nítida é a visão limitada na sequência que apresenta sucessivamente as visitas dos vários defuntos, ao retornarem à cidade (Cap. XXII ao XXXI) e de modo semelhante quando, após o incidente desmascarador no coreto da praça, os vários "pró-homens" estão, à noite, novamente em seus lares, tomando consciência de sua situação (Cap. LXVI a LXXX).

Nem sempre é fácil enquadrar a técnica, empregada concretamente num livro, dentro de um dos modelos teóricos. Assim, em Fogo Morto (52) de José Lins do Rego, a visão já se afasta muito da onisciência editorial, ficando entre o ponto de vista objetivo e a onisciência seletiva. Embora escrito em terceira pessoa, a história se desenvolve ora a partir da visão de uma personagem, ora da visão de outra. A primeira parte: "O Mestre José Amaro", é praticamente toda vista a partir de Mestre José Amaro, e somente em pequenas passagens não estamos com ele, mas com D. Sinhá ou D. Adriana, justamente quando o objeto da visão é o próprio Mestre, na sua fase de decadência. Do mesmo modo, na segunda e terceira parte, a história é apresentada como que da perspectiva de Capitão Tomás, Iula, D. Amália, Capitão Vitorino e os da primeira parte. Entretanto, a visão apresentada nesse romance já se aproxima muito da onisciência seletiva, devido ao abundante uso do discurso indireto livre. Largas passagens como que fluem através da mente de personagens, o que caracteriza a onisciência seletiva.

Também o conto "Preciosidade", do livro Laços de Família, de Clarice Lispector, situa-se entre as duas categorias, aproximando-se mais da onisciência seletiva. O conto todo apresenta só estados internos, tudo se passa através da mente confusa, solitária, mas que tenta afirmar-se, da adolescente de quinze anos. O próprio uso frequente do discurso avaliatório e do discurso figurado têm como origem a consciência da jovem:

"Na casa vazia, sozinha com a empregada, já não andava como um soldado, já não precisava tomar cuidado. Mas sentia

falta da batalha das ruas. Melancolia da liberdade, com o horizonte ainda tão longe. Dera-se ao horizonte. Mas a nostalgia do presente. O aprendizado da paciência, o juramento da espera. Do qual talvez não soubesse jamais se livrar..." (53).

A utilização da onisciência limitada exige perícia do autor em manejar as personagens-guias, para evitar as presenças coincidentes; mas, por outro lado, favorece grandemente a objetividade da história e sua impressão de verossimilhança e de naturalidade.

2.4 - TÉCNICA DE PRIMEIRA PESSOA (ICH-ERZÄHLUNG):

Este talvez seja o caso mais típico de "narradores dramatizados", de que fala Booth (54).

O autor aqui desaparece atrás de uma das personagens. Não é, portanto, um ponto de vista externo, como no caso da onisciência, mas trata-se de uma perspectiva interna - uma das personagens assume o papel de narrador, utilizando a primeira pessoa verbal para narrar a história.

Com o desaparecimento do narrador exterior à história, o caráter de mediação é bastante mais reduzido, ganhando a narrativa em imediatez e realidade, por vir diretamente de um de seus participantes. Esta técnica não oferece oportunidade para intervenção e interpretação direta por parte do autor. Trata-se, contudo, de um ponto de vista subjetivo, no interior da narrativa. Segundo Per-rine, "a primeira pessoa oferece excelente oportunidade para ironia dramática e (...) muitas vezes o próprio âmago da história pode re-sidir na diferença entre o que o narrador percebe e o que o leitor percebe" (55).

A escolha da primeira pessoa verbal pode às vezes ser indevidamente limitante: o autor pode ser levado a improbabilidades se faz o "eu" narrador ter acesso inadequado à informação necessária. Existe o perigo constante de o autor transcender a sensibilidade, o grau de conhecimento e o poder de linguagem da personagem narradora. Além disso, Anthony Trollope observou, em carta datada de 1868, que "...é sempre perigoso escrever do ponto de vista "eu". O leitor é inconscientemente levado a sentir que o escritor está glorificando

a si mesmo, e se revolta contra o louvor próprio. Ou, de outro lado, o "eu" é pretensamente humilde, e ofende exatamente do outro ponto de vista. Ao narrar uma história, penso, é sempre bom suprimir o pro nome pessoal" (56).

Mendilow aponta outras limitações da técnica de primeira pessoa: "Há fronteiras que o "eu" do romance autobiográfico não pode ultrapassar, exceto por meio de truques artificiais e impróprios. Ele não pode apresentar o seu próprio personagem ou analisar os seus preconceitos e reações inconscientes de modo convincente, embora em uma estória onde a ênfase esteja na ação e na aventura isso talvez não seja a desvantagem que é no romance, onde a ênfase está colocada no personagem e na psicologia. Há ainda outras dificuldades em saber o que sentem outros personagens, ou o que está acontecendo fo ra do conhecimento e da presença reais do narrador" (57).

A técnica de primeira pessoa comporta, basicamente, duas modalidades: o narrador é personagem secundária, ou o narrador é protagonista. No caso de um "eu" narrar acontecimentos de que não é a figura central mas apenas um participante, um comparsa, ou então um simples observador, ainda há uma certa mediação, embora esta não exclua de toda a participação. Por isso, nesse caso, a distância entre o leitor e o conteúdo da obra ainda é de certo modo acentuada. Não chega, também, a estabelecer-se aquela cumplicidade íntima entre narra--dore e leitor, como existirá entre o narrador protagonista e o leitor.

2.4.1 - NARRADOR SECUNDÁRIO:

O que caracteriza a técnica de primeira pessoa, através de narrador-personagem secundária, é que, segundo Frieman, "o autor renunciou totalmente à sua onisciência com relação a todas as outras personagens envolvidas, e decidiu permitir à sua testemunha narrar ao leitor somente o que esta, como observador, pode legitimamente descobrir. O leitor tem à sua disposição somente os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha" (58). Ele, por isso, tem uma visão da história a partir da periferia, mas de uma periferia que pode variar muito. O leitor somente conhece o que o narrador pôde ver e compreender em relação a conflitos alheios, dos quais pôde compreender mais ou menos, de acordo com sua condição e posição.

Este ponto de vista, como aspecto positivo, acentua a objetividade do relato, da fabulação, porque o narrador permanece de certo modo exterior aos acontecimentos centrais, não tem acesso direto à interioridade e motivação profunda dos atos dos protagonistas, tendo sobretudo a função de testemunha, de observador.

Levantam-se, geralmente, muitos aspectos negativos a essa técnica: Se o narrador é personagem secundária e observador apenas, será verossímil que ele tenha visto, ouvido e participado suficientemente para conhecer os fatos em profundidade a fim de narrá-los? De modo especial em relação ao ápice dramático da história, terá ele não só a possibilidade de conhecê-lo, mas também a sensibilidade para descrevê-lo ou dramatizá-lo convincentemente? Terá esse narrador equilíbrio psicológico e qualidades de observador em grau devido para narrar com objetividade e com garantias de isenção?

Contudo, não é tão restrito aquilo que o narrador secundário pode conhecer para transmitir, pois, segundo Friedman, "ele pode falar com as várias personagens dentro da história e pode obter suas opiniões sobre assuntos em questão(...); particularmente, ele pode manter entrevistas com o próprio protagonista; e finalmente, ele pode obter cartas, diários e outros escritos que podem oferecer relances dos estados mentais de outros(...); ele pode extrair deduções sobre como outros se estão sentindo e o que estão pensando"(59).

O ponto de vista de personagem secundária ou observador é especialmente adequado nos casos em que o elemento de suspense deve ser preservado em primeiro lugar, sobretudo no campo do romance policial, de detetive ou crime. Nesses casos, a onisciência não se presta, porque o onisciente tudo sabe. O protagonista também não pode ser narrador, porque quebraria o segredo e o suspense.

Às vezes, o narrador aparece como um amigo ou admirador do protagonista, e seu relato é o resultado do desejo de retratar experiências e convivências em comum com tal personalidade importante.

Exemplo dessa técnica temos em O Grande Gatsby (60), de Francis Scott Fitzgerald, cujo narrador é Nick Carraway que, ao mesmo tempo em que conta a sua vida, vai revelando aos poucos, através de seu relacionamento, a figura enigmática de Jay Gatsby.

Emily Brontë apresenta seu romance O Morro dos Ventos Uivantes (61) através de Mr. Lockwood que, tendo obtido o material da história de vários "narradores secundários", apresenta a trágica história dos protagonistas Catarina Earnshaw e Sr. Heathcliff.

Eça de Queirós utilizou esse ponto de vista em A Cidade e as Serras (62), em que a personagem secundária Zé Fernandes narra a história do protagonista Jacinto, seu amigo. É através de Zé Fernandes que conhecemos "o príncipe" Jacinto, sufocado pela super-civilização nos Campos Elíseos de Paris, e redimido pelo contato com a natureza na sua quinta de Tormes. Zé Fernandes, embora não seja a figura central, está dentro da história, sendo uma personagem agente.

Dados Biográficos do Finado Marcelino (63), de Herberto Sales, é outro exemplo: o narrador apresenta-se no primeiro parágrafo, mas permanece o inominado sobrinho até o final: "Andava pelos treze anos quando conheci meu tio Marcelino: era a primeira vez que eu ia a Salvador" (p. 7). Somente trinta anos mais tarde, sendo servente de laboratório farmacêutico, o narrador empreende a tarefa de reconstituir nostalgicamente aquele mundo perdido que fora de Marcelino, isto é, de "por em ordem as minhas reminiscências da longa temporada vivida com tio Marcelino" (p. 94) e de "levar a efeito um levantamento de dados sobre a vida de meu tio, junto a seus antigos amigos" (p. 197). Recompõe-se, assim, aos poucos, e fragmentariamente, entre reminiscências e depoimentos, a enigmática figura de Marcelino - a "opulência da aquele homem saturado de civilização" (p. 38) e organizador da firma "O Trianon" - por um lado figura humana, generosa e cavalheiresca, e por outro, um novo Fausto, que diziam ter pactuado com o diabo. A visão limitada do narrador é um aspecto estrutural interessante no romance.

O conto de Lygia Fagundes Telles, O Jardim Selvagem (64) é narrado em primeira pessoa pela menina Ducha que, praticamente, não exerce grande função de agente, mas antes é observadora ou "refletora" da história. Com ela vamos conhecendo e experimentando curiosidade para com o casal Daniela e Tio Ed, na medida em que sua história vai sendo revelada a Ducha. É o conhecimento limitado da menina que mantém o suspense e denuncia a tragicidade.

Não é muito comum a técnica de personagem secundária narrar em primeira pessoa. Geralmente as obras escritas em primeira pessoa têm como narrador o próprio protagonista da história.

2.4.2 - NARRADOR PROTAGONISTA:

Quando o "eu" do narrador se identifica com o protagonista da história, temos como resultado uma espécie de memória, confissão, autobiografia, diário íntimo ou de comunicação epistolar.

"Esta técnica revela-se com efeito especialmente adequada para o devassamento da subjetividade da personagem central do romance, uma vez que é ela própria que narra os acontecimentos e que se desnuda a si mesma. As mais sutis emoções, os pensamentos mais secretos, as frustrações e as raivas, o ritmo da vida interior, tudo enfim o que constitui a história da intimidade de um homem, é minuciosamente confessado ao leitor pelo próprio homem que viveu essa história. Estabelece-se assim uma espécie de cumplicidade entre o narrador e o leitor, uma relação de comovida simpatia muito semelhante à que se instaura, na vida real, entre um homem que conta as suas aventuras, as suas desilusões ou os seus triunfos, e outro homem que o escuta" (65).

A visão do "eu" protagonista limita a área da narrativa, circunscrevendo-a quase inteiramente ao narrador-protagonista, a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Fica mais reduzida a objetividade de visão das coisas, pois o protagonista interpreta e narra a história de seu ângulo pessoal e como pessoa interessada na mesma. Cabe, então, uma pergunta importante: terá tal protagonista-narrador os devidos recursos intelectuais e psicológicos que lhe possibilitem apreender os acontecimentos e narrá-los com exatidão, segurança, objetividade e desprendimento? Não se deixará ele envolver pelas situações ou não cairá no tendencioso ao julgar em causa própria?

Apesar dessas prudentes ressalvas, vários aspectos vantajosos tornaram essa técnica uma das preferidas do romance desde o romantismo. Ressalte-se primeiramente que aqui o ponto de vista é estritamente interno. Não há mediador e, portanto, a distância se reduz ao mínimo: a história se apresenta diretamente, através de quem a viveu, ao leitor, de forma pura e original. O leitor torna-se uma espécie de ouvinte direto ou confidente exclusivo, o que lhe confere uma sensação de verossimilhança e mesmo de objetividade. Além disso, aqui o ângulo de visão é o de centro fixo, o que confere maior unidade à narrativa.

Como exemplo poderíamos colocar, entre muitíssimos, O Estrangeiro (66), de Albert Camus, que constitui um caso singular em que o protagonista-narrador, o jovem Meursault, narra sua patética e absurda história com certa indiferença, como que vista do exterior, aproximando-se do ponto de vista de observador (de si mesmo). A propósito, conentou Aguiar e Silva: "Embora a narrativa seja apresentada pelo próprio herói, há uma paradoxal descrição objetiva dos acontecimentos. O herói parece estranho a si mesmo, contemplando sua vida do exterior. Camus pretendia, assim, evidenciar o vazio absurdo e angustiante de seu herói" (67).

Em Moby Dick (68), Herman Melville confere a Ismael a função de narrar as aventuras da tripulação do navio baleeiro "pequod", comandado pelo Capitão Acab, obcecado pelo ódio e vingança na caça ao Cachalote Branco, Moby Dick. Na realidade, mesmo sendo narrado em primeira pessoa, há um verdadeiro tratado sobre o cachalote e a invulgar sona de conhecimentos expressos através de analogias, descrições e digressões históricas conferem ao narrador privilégios de onisciência bastante acentuada.

Guimarães Rosa apresenta seu Grande Sertão: Veredas sob essa técnica: tudo é visto e narrado a partir da consciência do protagonista, Riobaldo, ex-jagunço rústico do sertão, já idoso, que relata os fatos vividos e presenciados, como que a um confidente, num longo monólogo, de oralidade erudita (69).

Da mesma forma, José Cândido de Carvalho faz seu romance, O Coronel e o Lobisomen (70) ser narrado por seu protagonista: Pomciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, fazendeiro rico, orgulhoso de seu machismo, narra seus feitos e desfeitos, desde o Sobra-dinho até o Hotel dos Estrangeiros, desde o mandonismo feudal, até a decadência nunca admitida; e assim, contando sua própria vida, num linguajar coloquial que o caracteriza, permite ao leitor concluir sobre o que é real e o que é inventivo, não provocando inverossimilhança, mas humor no leitor, devido ao tom altissonante e megalomaniaco do narrador.

Angústia (71), de Graciliano Ramos, apresenta o protagonista Luís da Silva recurvado sobre si mesmo em auto-análises e recordações: Luís Pereira da Silva, funcionário público com veleidades de escritor, recria seu atormentado mundo de egotismo e ciúme,

que o leva a uma análise cáustica do mundo exterior, hostil e degradado, "empastado e nevoento", no qual não há lugar para uma existência autêntica e feliz, mas apenas para a arrastada náusea existencialista, e do qual não encontra saída senão no crime, no pesadelo, na autodestruição.

Deve-se observar, ainda, que a narrativa em primeira pessoa pode assumir diversas formas:

2.4.2.II -- É a técnica adequada para escrever "memórias" ou diários propriamente ditos, em que alguém lança em livro as experiências e recordações de sua própria vida pregressa, como, por exemplo, fizeram: Érico Vêríssimo em Solo de Clarineta (72), Pedro Nava em Bau de Ossos (73) ou Lúcio Cardoso no Diário Completo (74).

2.4.2.2 - A visão de primeira pessoa também é apropriada para o que poderíamos denominar autobiografia romanceada, não mais memórias fiéis, mas trabalhadas ficcionalmente pelo autor. É o que ocorre, por exemplo, em Recordações da Casa dos Mortos (75), de Dostoiévski, Em Busca do Tempo Perdido (76), de Proust, ou em Menino de Engenho (77) e outros romances de José Lins do Rego.

2.4.2.3 - Mais direta e profundamente ficcional é o romance-memória, aquele que procura reproduzir a vida do próprio narrador, podendo as memórias ficcionais abranger a vida toda, períodos restritos e definidos, ou um ou mais episódios da vida do narrador. É este o caso mais comum da narrativa em primeira pessoa, servindo como exemplos os anteriormente citados, sobretudo os do narrador protagonista.

2.4.2.4 - A narrativa em primeira pessoa também pode assumir a forma de diário. O romance-diário difere um tanto do romance-memória, aproximando-se mais do romance-epistolar. No romance-diário, os elementos da história são gradual e simultaneamente experienciados e narrados. O narrador não goza de privilégio futuro, estando sua posição adstrita aos acontecimentos. Nesse caso, narrador e leitor chegam à ação da narrativa simultaneamente, experimentando ambos os acontecimentos futuros com o mesmo grau de incerteza.

A história está sendo narrada à medida em que é vivida. Portanto, o futuro é desconhecido e incerto, dependendo da evolução

dos acontecimentos. A narrativa em forma de diário dá ao leitor acentuada intimidade com o narrador e com a narrativa.

A narrativa em forma de diário ocorre em Diário de um Sedutor (78), de Kierkegaard, em que o sedutor Johannes anota em seu diário filosófico as táticas empregadas para conquistar a jovem Cordélia, havendo também transcrição de cartas de ambas as partes.

Como exemplos nossos, teríamos a segunda parte de Alma do Lázaro (79), de José de Alencar, que transcreve o diário do lázaro.

Melhor exemplo, sem dúvida, é o Memorial de Aires (80), de Machado de Assis, em que o diplomata aposentado, viúvo e sexagenário, Conselheiro Aires anota em seu diário, com a machadiana dose de ironia e amargura, a história do casamento da viúva Noronha, com Tristão, ambos "filhos postiços" do casal Aguiar, além de, naturalmente, fornecer detalhes de sua própria vida, inclusive de um secreto amor alimentado em relação à viúva Noronha.

Outro notável exemplo é O Amanuense Belmiro (81), de Cyro dos Anjos, embora sua divisão não seja por dias, mas por parágrafos, influência talvez da profissão de amanuense. Belmiro Borba, "o Borba errado", lírico amanuense celibatário, de 38 anos, egresso das Caraíbas e estabelecido em Belo Horizonte, à Rua Frê, procede ao "registro nostálgico" dos resultados da ininterrupta e sutil análise de sua vida interior, no seu "caderno de confidências íntimas". Preocupado com a "aspiração do imaterial e do eterno feminino", sua atitude excessivamente analítica, corroída pelo humor irônico e cético, como "velho profissional da tristeza", reduz o amor a um mito, platonicamente racionalizado ("o amor (vida) estrangulado pelo conhecimento"), até constatar amargamente que para ele "a vida parou".

2.4.2.5 - Forma muito utilizada no passado, especialmente durante o século XVIII, e que se baseava exclusivamente na técnica de primeira pessoa, foi o romance por cartas, que constava de um conjunto ordenado de cartas.

No romance epistolar, o autor dá-se por desaparecido, como se sua função consistisse apenas em ordenar e publicar matéria alheia, cartas que dá como escritas por personagens realmente existentes. Pretende, assim, anular a arbitrariedade do romancista onis

ciente e aparentar maior realidade. Fica eliminada toda a parte narrativa e descritiva a cargo do autor, e o tempo é o presente.

"No romance por cartas - como no teatro - as personagens dizem sua vida ao mesmo tempo em que a vivem; o leitor é transformado em contemporâneo da ação, ele a vive no próprio momento em que ela é vivida e escrita pela personagem" (82). Por isso, diferentemente da técnica onisciente, onde o narrador tem visão total da história acabada, antes de narrá-la, aqui "autor e personagem vivem dia a dia um destino aberto, cujo desfecho lhes é desconhecido; eles conhecem seu passado; ignoram seu porvir; seu presente é um verdadeiro presente, uma vida que está acontecendo, uma vontade ou uma espera, uma esperança ou um temor voltados para o amanhã ainda informe" (83).

O romance epistolar apresenta-se como a ficção do não-fictivo, como um documento vivido e escrito por personagens reais, e não emanado dum romancista. Por isso, "este processo permite um devassamento minucioso da personagem, uma atenção muito aguda prestada a todos os fatos e a todos os pormenores do enredo, e um desnudamento da subjetividade comparável ao confessionalismo de um diário íntimo" (84).

A técnica epistolar enfatiza a vivacidade e imediatez das impressões, permite rica variedade de estilo pessoal, por exibir o modo particular de pensar e de exprimir-se das personagens, e dela o romancista aprende muito "sobre a interpretação de sentimentos privados e o poder da auto-expressão individual" (85).

A forma epistolar torna a obra inteiramente dramática, pois as personagens falam todas em seu próprio nome, e só elas falam, não havendo narrador para comentar ou descrever, em plano exterior.

Por outro lado, o romance epistolar dificulta de certo modo a plausibilidade, pois, segundo Richard Cumberland, coloca "duas pessoas na ridícula necessidade de escrever longas narrações uma à outra, quando a conversação estava a seu alcance" (86). Não é natural que se escrevam cartas em e sobre todas as ocasiões da vida, e menos ainda que estas cartas sejam preservadas para serem juntadas e ordenadas, formando uma história unificada.

O romance epistolar pode comportar várias modalidades, podendo-se ressaltar entre as principais:

- O romance epistolar de visão única: as cartas são todas escritas por uma única personagem, e geralmente dirigidas a um só ou poucos destinatários. Nesse caso podem as cartas caracterizar-se pela ausência de qualquer resposta, de qualquer contato, consistindo elas num "puro solilóquio patético e apaixonado", como é o caso das controvertidas Lettres Portugaises, de Mariana Alcoforado (87). Ou pode haver uma troca de cartas, mas só nos é dada a conhecer a voz de um dos lados. Não é monólogo puro. Há contatos, sendo atingido o destinatário, mas suas respostas não nos são dadas a conhecer textualmente, apenas por referências. Werther (88), de Goethe, é um exemplo: todas as cartas são escritas pelo jovem Werther, mas há referências a respostas e contatos mantidos.

- O romance epistolar pode ser construído através dum verdadeiro "duo", duma troca efetiva de cartas e respostas entre dois correspondentes. É o que ocorre em Pobre Gente (89), de Dostoievski, em que se correspondem Mácar Dievouchkine e Bárbara Dobroseloff.

- A modalidade mais complexa é o romance epistolar sinfônico, em que se entrecruzam cartas numa verdadeira orquestração de mensagens, de correspondentes múltiplos e simultâneos. Esta é, sem dúvida, a técnica mais viva, permitindo maior variedade e complexidade de estilo e múltiplo ponto de vista. É o que praticou Choderlos de Laclos em seu famoso As Relações Perigosas (90).

Considera-se hoje a técnica epistolar completamente superada e desaparecida. Contudo, ela ainda foi utilizada por diversas vezes por Dalton Trevisan, em narrativas curtas. Assim, seu livro Desastres do Amor (91) inclui a narrativa "João Sem Maria", que consta de quatro cartas, escritas por Maria, casada com João, e dirigidas a uma "amiga", concluindo a última: "Entre João e você, a escolhida será você". Também Os Mistérios de Curitiba (92) encerra sete "contos", se assim ainda os pudermos denominar, constando cada qual de apenas uma carta: "Cem Contos", "Generoso" e "Ladainha de Amor" são cartas escritas em forma corrida, de um fôlego só, sem nenhum ponto; "Carta Escrita no Escuro", "Pedro", "Cela 25, Corredor Comum" e "Zulma, Boa Tarde" são contos epistolares, monólogos unilaterais.

Também Carlos Drummond de Andrade recorre à técnica epistolar em diversas crônicas ou historietas, incluídas na sua Seleção em Prosa e Verso: "Carta aos nascidos em Maio", "A Verdadeira Renda", "Divertimento", "O Nome" e "Carta" (93).

Contudo, a técnica epistolar assumiu, no nosso século, outra feição: "O romance do século XX tem de comum com a forma epistolar o fato de fazer imergir personagens e leitores num presente que está acontecendo e recusa ao autor o ponto de vista panorâmico do testemunho onisciente. Mas, ele só recorre excepcionalmente à carta; ele a substitue pelo diário propriamente dito ou pelo monólogo interior, espécie de diário não escrito, anterior até à palavra articulada" (94).

Podemos concluir, com bastante fundamento, que a técnica de primeira pessoa, devido à variedade de modalidades e devido ao frequente uso, constitui um dos pontos de vista mais fundamentais.

2.5 - ONISCIÊNCIA SELETIVA:

Com este ponto de vista damos mais um passo em direção à objetificação dos materiais da história narrada. Esta maneira de visualizar a história é uma resultante da modificação e evolução do método oblíquo de Henry James, com sua consciência dramatizada, e ao mesmo tempo de uma variação moderna da técnica de primeira pessoa, através do artifício do "fluxo descontínuo do pensamento", mediante o qual não são as palavras faladas ou escritas de uma personagem que se tornam o veículo da história, mas os seus próprios pensamentos.

No caso da onisciência, era a presença do autor que se destacava na narrativa. No método objetivo, ou "visão indireta e oblíqua", era ainda de certo modo o autor, mas "com" ou de certo modo "por trás" de uma personagem, visualizando a história. Na passagem para a primeira pessoa, o autor foi eliminado, e apareceu um narrador no interior da própria história. Agora, na onisciência seletiva, não só há eliminação do autor, "mas também de qualquer narrador. Aqui o leitor não ouve ostensivamente a ninguém; a história brota diretamente das mentes das personagens, tal como deixa lá suas marcas. Como resultado, a tendência é quase totalmente na direção da cena, tanto no interior da mente como exteriormente com a fala e ação(...)

A aparência das personagens, o que elas fazem e dizem, o cenário - todos os materiais da história, por conseguinte - podem ser transmitidos ao leitor apenas através da mente de alguém presente" (95).

Para distinguir a onisciência seletiva da onisciência normal observe-se o seguinte: através da onisciência seletiva o autor mostra, apresenta estados internos, enquanto que na normal o autor espreita para dentro das mentes de suas personagens e narra o que lá se passa. A primeira técnica "transmite pensamentos, percepções e sentimentos como eles ocorrem consecutivamente e em detalhe passando através da mente (cena), enquanto a outra (onisciência normal) os resume e explica depois que ocorreram (narrativa)" (96).

A onisciência seletiva corresponde, pois, a um certo fluir direto do pensamento, da consciência, como se dá através do "style indirect libre", do "monologue interieur", do "erlebte Rede", do "stream of consciousness". Edouard Dujardin, considerado o primeiro escritor a utilizar o monólogo interior, definiu-o como um processo para a "direta introdução do leitor na vida interior da personagem, sem quaisquer intervenções da parte do autor sob a forma de explicações ou comentários..." e como "a expressão dos mais íntimos pensamentos, daqueles que mais próximos se encontram do inconsciente.." (97).

Ainda segundo Friedman, "a passagem para onisciência normal é efetuada pela mudança para discurso indireto, uniformizando os pronomes pessoais para a terceira pessoa (pensamos muitas vezes sobre nós mesmos em primeira, segunda ou terceira pessoa), e normalizando a sintaxe" (98).

O mesmo Friedman divide a onisciência seletiva em duas modalidades: a Múltipla Onisciência Seletiva (Multiple Selective Omniscience), que é a técnica mais apropriada quando "o autor está preocupado com o modo como personalidade e experiência emergem como um mosaico de seu choque sobre as sensibilidades de vários indivíduos" (99), tal como se dá em To the Lighthouse, de Virgínia Woolf; e Onisciência Seletiva (Selective Omniscience), que ocorre quando "o leitor está limitado à mente de somente uma das personagens" (100), e quando "a intenção é captar uma mente num momento de descoberta" (101), como acontece em Retrato do Artista Quando Jovem, de J. Joyce (102).

Procurando exemplos dessa técnica em nossa literatura, percebemos o uso da onisciência seletiva no conto "Dois Dedos", do li-

vro Insônia, de Graciliano Ramos. Todo o conto flui através da mente angustiada e desajeitada do Dr. Silveira, que sente sua inferioridade ante seu antigo colega de estudos, agora governador:

"O companheiro fora reprovado em química. Rapaz inteligente, mas perturbara-se, atrapalhara-se no átomo. Chorara, jurara vingar-se do dr. Guedes, inimigo do pai dele. Injustiça, não valia a pena estudar. Perseguição a um excelente aluno, bem comportado, avesso a badernas. Dr. Guedes tinha feito canalhice. Para que servia o átomo a quem ia ser bacharel? Vinte anos. Em vinte anos o mundo dá muitas voltas, mas realmente parecia que aquilo acontecera na véspera" (103).

Nessa passagem são os olhos do Dr. Silveira que vêem e recordam o companheiro, sendo seu pensamento dramatizado.

O romance de estréia de Osman Lins, O Visitante, inicialmente, nos quatro primeiros capítulos, parece ser escrito sob o ponto de vista dramático, com predomínio absoluto do diálogo. Mas, sobretudo a partir do quinto capítulo, é a onisciência seletiva que prevalece completamente, porque a história passa a destilar toda através da mente de Celina, deformando inclusive certas passagens, devido a seu acentuado sentimento de culpa, que perturba sua clareza de percepção. Uma pequena citação dará evidência do acima afirmado:

"Agora, como um criminoso que se vê na impossibilidade de evadir-se, tinha o filho no ventre. Se fosse impossível libertar-se dele, o sinal de sua falta cresceria sempre para a execração dos homens. Como o sinal posto por Deus em Caim, impediria talvez que a matassem, mas seria também a prova indiscutível de sua culpa. Pôs as mãos sobre o ventre. Decerto, o que ali se ocultava, não seria maior que um dedal. Mas como era abalador, como aterrorizava, que insuportável fascínio exercia e quão misterioso era o seu crescimento!..." (104).

Aqui é a consciência dramatizada que substitui o narrador.

A Barca dos Homens, de Autran Dourado, poderia ser aqui arrolado como exemplo de múltipla onisciência seletiva. Aparentemente, a onisciência normal perpassa grande parte do livro. Contudo, mais do que por um narrador inominado, a narrativa nos é dada indiretamente pelas várias personagens, cujo pensamento descontínuo e fragmentado é-lhes arrancado através do diálogo interno e do discurso indireto livre. A história flui através de muitas mentes: de Luzia,

Tonho, Maria, Godofredo, frei Miguel, o jovem soldado Domício, as prostitutas: Zuleica, Maura, Dorica e outras personagens. Para exemplificar, transcrevemos uma passagem:

"Na ilha diziam muitas coisas de Luzia. Que ela não sabia quem era o pai de Fortunato. Sabia, sim, mas não contava. Que é que tinham que ver com quem lhe fizera filho? Quando apareceu de barriga grande, o finado dr. Alberto, pai de Maria, quis levá-la à delegacia, a fim de fazê-la casar. Mas Luzia contou alguma coisa? Nada, nem piou. Para que casar, dr. Alberto, se o porqueira nem ao menos merece ser o pai do menino?" (105).

Para concluir esta técnica, ainda um último comentário de Friedman: Pos inícios abruptos e muitas das características distorcentes de histórias modernas e romances são devidos ao uso da Múltipla e da Onisciência Seletiva, pois, se o objetivo é dramatizar estados mentais, e dependendo de quão profundamente se penetre na mente, a lógica e sintaxe do discurso normal do dia-a-dia começa a desaparecer" (106).

2.6 - PONTO DE VISTA DE CÂMARA CINEMATOGRAFICA:

Este também é conhecido pelas denominações: ponto de vista de puro observador, câmara, ponto de vista dramático, correspondendo às expressões inglesas: "effaced Narrator", "objective observer".

Chegamos aqui ao estágio final da objetificação do material da obra literária. Este ponto de vista foi desenvolvido e utilizado na literatura do nosso século, sobretudo por influência do cinema e da psicologia behaviorista. Representa o último passo na eliminação do autor, que desaparece por trás da câmara registradora. E, ao mesmo tempo, não existe narrador representado na história. Esta é simplesmente apresentada por alguém, tal como uma câmara cinematográfica, que apenas observa o mundo exterior em que se movem as personagens, vê-as atuar, ouve suas palavras, mas não pode penetrar em seu interior, nem antecipar o que ocorre em suas mentes, isto é, simplesmente registra e transmite física e objetivamente - sem nenhuma aparente seleção ou arranjo - uma parcela, uma "fatia de vida". Trata-se, portanto, da pura anotação, acurada e rigcrosa, de um observador behaviorista.

Aqui não há mais onisciência, e o autor não está mais presente para explicar ou comentar. Há, contudo, uma certa onipresença,

pois o observador ou a câmara podem ir a toda parte para registrar o que é visto ou ouvido.

"Nesse tipo de romance, o autor não descreve a personagem, nem sob o aspecto físico, nem sob o aspecto psicológico, nem comenta as suas intenções, os seus atos ou as suas falas, limitando-se a apresentá-la, a mostrá-la através do diálogo, dos gestos, das ações, como faria uma câmara de cinema". Utilizado sobretudo pelo romance neo-realista europeu, pelo "nouveau roman" francês e por autores americanos de nosso século, como Steinbeck e Faulkner, nessa técnica "não existe um narrador onisciente, nem uma personagem que goze de um ponto de vista privilegiado. Algumas vezes, verifica-se a existên--cia de uma pluralidade de pontos de vista, já que o narrador se i--dentifica sucessivamente com as diversas personagens" (107).

O leitor, com esse ponto de vista, é colocado na posição de um espectador de cinema ou de teatro. E Friedman distingue mesmo as duas categorias: modo dramático e câmara. O primeiro se caracteri--zaria, sobretudo, pelo uso pródigo do diálogo, que deve ter o gran--de efeito de produzira ilusão do presente e do imediato do leitor; e assim, "se a intenção do autor é produzir na mente do leitor um momen--to de revelação(...), então o Modo Dramático, com sua tendência a in--sinuar mais do que ele declara, proporciona o "approach" lógico" (108).

Na realidade, o ponto de vista cinematográfico também de--verá criar idêntica dramaticidade, num sentido mais amplo, uma vez que, segundo Beach, "o método dramático é o método da apresentação direta, e visa dar ao leitor a sensação de estar presente, aqui e a--gora, na cena da ação. Eis aí por que aqueles elementos que nos fa--zem conscientes de um autor explicando coisas não são dramáticos" (109).

Naturalmente, esse ponto de vista cinematográfico, em fic--ção narrativa, dificilmente chegará a uma objetividade tão drástica como aconteceu numa fase do cinema soviético, com os filmes do "ci--nema-olho" de Dziga Vertov, ou mesmo com alguns filmes "Underground", a ponto de verificar-se a observação de Friedman: "com a extinção fi--nal do autor, ficção como uma arte se tornará extinta, pois esta ar--te(...) requer igualmente, como me parece, uma estrutura, o produto de uma inteligência orientadora(...). Argumentar que a função da li--teratura é transmitir inalterada uma fatia de vida é compreender mal a natureza fundamental da própria linguagem: o próprio ato de escre--

ver é um processo de abstração, seleção, omissão e arranjo" (110).

O ponto de vista de puro observador, ou cinematográfico ou dramático, caracteriza-se por maior rapidez e maior ação. Baseando-se sobretudo na ação exterior e no diálogo, não oferece oportunidade para análise psicológica direta mais profunda. "Quando buscado com sucesso, torna-o leitor capaz de imergir no presente fictício e no tempo ficcional do livro, e cria nele a ilusão de estar presente à ação" (111).

Por outro lado, se o ponto de vista dramático, por ser incompatível com o autor intruso, capta a vida tal qual esta se apresenta, sem aparente seleção ou arranjo, ele difere bastante do ponto de vista onisciente, que revela tudo ordenado e ajustado a determinado efeito. Em consequência, se o ponto de vista onisciente, por trazer tudo arranjado, deixa o leitor bastante passivo, o ponto de vista cinematográfico, ao contrário, oferece uma realidade muito complexa, "virgem", não ordenada e interpretada, exigindo do leitor um trabalho, uma atitude mental ativa, um esforço de interpretação própria, uma coparticipação na criação do romance, na medida em que recria a história e dá sentido ao que esta apresenta aparentemente em caos. Nesse sentido, esse ponto de vista também permite ao leitor fazer deduções sobre estados mentais das personagens, a partir da ação e dos diálogos, o que lhe confere também validade psicológica.

Friedman indica como exemplo de ponto de vista cinematográfico a obra de Isherwood, Goodbye to Berlin. Certas histórias curtas de Hemingway, devido à predominância absoluta do diálogo, enquadram-se perfeitamente no Modo Dramático. Assim é, por exemplo, Os Bandidos (The Killers) (112), que representa a cena no restaurante de Henry, em Summit, quando os dois bandidos, Al e Max, entram para matar o sueco Ole Anderson. Trata-se de pura cena viva, de pura ação dramática, dentro da qual o leitor é jogado. Nada se esclarece sobre a motivação profunda do procedimento e não há caracterização psicológica, devendo esta ser depreendida dos diálogos e da ação.

O conto "À Margem do Rio", de Dalton Trevisan, incluído no livro Cemitério de Elefantes (113), também constitui uma cena vista puramente do exterior, retratando friamente a brutalidade do ajuste de contas por uma dívida, entre Abílio e Nicolau. A alusão à dívida constitui uma motivação para a ação, mas não há nenhum aprofundamen

to psicológico, não há nenhuma penetração na mente das personagens. A cena acontece, e o leitor que tire conclusões.

O conto, se ainda se pode falar em conto nesse caso, de Clarice Lispector: "Come, Meu Filho", incluído em Felicidade Clan--destina (114), não tem narrador nenhum, sendo todo dramático. Há só diálogo puro entre mãe e filho, registrado como que em gravação, sem intervir narrador para situar ou comentar essa cena imediata.

Lygia Fagundes Telles inclui em Antes do Baile Verde (115) diversos contos escritos nessa técnica de ponto de vista de câmara: "A Ceia", "Venha Ver o Por do Sol", "Antes do Baile Verde", "Meia-Noite em Ponto em Xangai", "A Janela", "Um Chá Bem Forte e Três Chícaras", "Os Objetos", são todos contos escritos puramente de acordo com uma visão exterior, sem penetração no íntimo de ninguém.

A novela de Jorge Amado "A Morte e a Morte de Quincas Berro d'Água", incluída em Os Velhos Marinheiros (116), parece inicialmente escrito do ponto de vista de puro observador:

"Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro d'Água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas. Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira..."

Assim inicia a novela, dando-nos a impressão de tratar-se de um levantamento sobre o protagonista, feito do exterior. No entanto, esse ponto de vista é abandonado depois, passando ora à onisciência plena, ora à visão limitada ou à onisciência seletiva, em que uma personagem (sobretudo a filha, Vanda) é condutora da história.

Em Doramundo (117), de Geraldo Ferraz, o ponto de vista é muito variado. Inicia com um ponto de vista bastante externo, neutro, quase de observador não envolvido (a primeira pessoa esporádica não torna o narrador estritamente representado). Contudo, a visão exterior vai emparelhando-se com a visão interna (ainda limitada à observação exterior) de personagens, ora individualmente, ora como que numa visão coletiva (dos solteiros), fundindo-se a narração, descrição, diálogo e fluxo de consciência, para revelar uma realidade global complexa.

O ponto de vista cinematográfico, ou de puro observador, constitui, portanto, o último estágio de objetificação e de objeti-

vidade a que chegou a narrativa de ficção. Sem dúvida, essa técnica dificilmente poderá ser utilizada de forma pura em narrativas mais longas. Contudo, combinado com outros pontos de vista, este poderá oferecer ótimos efeitos.

Examinados os cinco pontos de vista fundamentais de nossa classificação, resta-nos esclarecer outras nomenclaturas.

2.7 - A NARRATIVA ENQUADRADA:

Ao tratar dos vários pontos de vista na ficção, devemos ainda referir-nos à técnica da narrativa enquadrada ("Rahmenerzählung" na terminologia de Kayser), ou história-dentro-da-história ("the story-within-a-story" ou "frame-narrative" dos ingleses).

Ao servir-se desta técnica, o autor cria uma "armação" dentro da qual se encaixa a narrativa. Ou melhor: o autor cria não só a figura de um narrador, mas também de um público que ouvirá a narrativa deste. Segundo Kayser, "o autor de uma narrativa enquadra da cria, por meio do público que apresenta e da figura fixada do narrador, uma perspectiva clara e limites fixos dentro dos quais terá agora que mover-se", tornando-se esse artifício "um meio técnico excelente para satisfazer uma exigência basilar que o leitor reclama da arte de narrar: isto é, a credibilidade do que se narra" (118). Esse estudioso da obra literária inclui ainda como modalidades da narrativa enquadrada "a ficção de papéis achados ou a afirmação da descoberta de documentos procurados com afã" (119).

Allott observa que essa técnica "é usada para dar perspectiva e variedade como também autenticidade às suas narrativas por escritores tão diferentes como Smollett, Scott, Dickens, Balzac e Conrad" (120).

Para exemplificar a narrativa enquadrada, citamos:

Decamerão (121), de Giovanni Boccaccio, que tem por fundo a cidade de Florença, durante a peste de 1348, quando sete moças e três rapazes se isolam num palácio no alto de uma montanha, e como passatempo, cada um do grupo deverá contar aos outros, diariamente, um conto, formando ao todo cem contos. O grupo constitui, pois, narrador e público alternadamente.

Em Outra Volta do Parafuso (122), o próprio Henry James

usou essa técnica. Aqui um prólogo constitui-se na "armação" da narrativa, apresentando o auditório e introduzindo a preceptora das crianças, a qual assumirá a função de narradora da história propriamente dita.

Noite na Taverna (123), de Álvares de Azevedo, constitui um bom exemplo da nossa literatura. Após um capítulo de ambientação e de apresentação das personagens (narradores e público): seis rapazes reuridos numa taverna, altamente embriagados, cada um por sua vez narra uma aventura amorosa, de orgia, bacanal, incesto, traição. Alternam-se, pois, nas funções de narrador e ouvinte.

Poderíamos considerar também, rigorosamente falando, que Os Contos de Belazarte (124), de Mário de Andrade, são narrativas enquadadas. Todos eles iniciam com a frase: "Belazarte me contou", o que poderia caracterizar Belazarte como o narrador, o doador da narrativa, e o próprio autor como o ouvinte, o receptor da narrativa.

Para exemplificar a "ficção de papéis achados" poderíamos arrolar As Aventuras do Sr. Pickwick (125), de Charles Dickens, cujo primeiro capítulo esclarece a origem dos papéis da narrativa.

Também Guerra dos Mascates (126) e Alfarrábios (127), de José de Alencar simulam ser "papelada velha", encontrada e levemente reformulada pelo autor. Essa "ficção de papéis achados" difere da narrativa enquadada, propriamente dita, porque não apresenta uma "armação" que especifica narrador e público.

2.8 - OS SISTEMAS DE BARTHES:

Roland Barthes, ao discutir o problema do narrador, conclui que "de fato a narrativa propriamente dita (ou código do narrador) só conhece, como também a língua, dois sistemas de signos: pessoal e apessoal" (128). Esses sistemas correspondem, aproximadamente, aos pontos de vista externo e interno. Senão, vejamos:

O sistema apessoal está ligado à não-pessoa (ele), constituindo o modo tradicional da narrativa, poderíamos dizer, aquele em que o narrador é completamente exterior, impessoal, inominado, inteiramente "relator" e não participante, apresentando a "ordem puramente constatativa" da narrativa (129), alcançando, assim, alta objetividade.

O sistema pessoal está ligado à pessoa (eu), sendo ele cada vez mais acentuado e freqüente na narrativa. Aqui o narrador está no interior da narrativa, ou narrando em primeira pessoa, ou em terceira, mas como que sendo tudo visto através de uma personagem, podendo a narrativa ser reescrita em primeira pessoa sem acarretar maior alteração no discurso que a troca dos pronomes gramaticais. Este seria um sistema subjetivo, em que a narração está "relacionada ao hic et nunc da locução" (130), em que a narrativa passa "à ordem performativa, segundo a qual a significação de uma fala (parole) é o ato mesmo que a profere" (131).

2.9 - AS CATEGORIAS DE POUILLON:

Jean Pouillon, em seu conceituado e profundo estudo O Tempo no Romance, ao analisar os modos de compreensão das personagens, levanta um duplo problema: "de um lado, qual será a posição do autor com relação aos seus personagens? Por outro lado, qual será a natureza daquilo que essa compreensão chega a alcançar?" (132).

Para alcançar essa compreensão, situando-se dentro da perspectiva clássica, distingue um "dentro" (dedans) e um "fora" (dehors). O "dentro" é "a própria realidade psíquica" e podemos situar - nos nele de duas maneiras: ou pela visão "com" - "segundo se tente coincidir com o que se pretende compreender", ou pela visão "por detrás" - se, "defasando-se com relação a essa realidade, o autor busque analisá-la". O "fora" "constitui a manifestação objetiva dessa realidade" e "evidentemente, pode ser descrito de maneira puramente objetiva" (p.53). Examinemos mais particularmente cada uma das visões.

2.9.1 - VISÃO "COM":

"Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior ou, em todo caso, diferente da que se atribui aos demais. Descrevemo-lo de dentro; penetramos imediatamente a sua conduta, como se nós mesmos a manifestássemos" (p.54). Esse personagem escolhido é "central" "porque é sempre a partir dele que vemos os outros" (p.54). Na realidade, nós não o vemos propriamente, em sua interioridade, "mas sim na imagem que concebe dos outros, por assim dizer, em transparência nessa imagem" (p.58). "Estar 'com' alguém, portanto, não é ter deste alguém

uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter "com" ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo" (p.58). Por isso, muitas vezes, nesse tipo de romance, "silencia-se quase que totalmente a respeito do que sente o herói; prefere-se mostrá-lo a viver, fazê-lo a gir, e descrever esta ação de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que o autor dei xa subentendido" (p.58). Devido a não o vermos propriamente, mas a vermos "com" ele, "a primeira e mais importante característica desse modo de compreensão é não nos defasar com relação ao personagem assim compreendido" (p.55).

Os outros personagens, por sua vez, "devem ser compreendi dos dentro do pensamento daquele em cujo íntimo nos colocamos desde o início" (p.55). Esses outros devem conservar "uma espécie de 'exis tência em imagem', isto é, de existência num sujeito que ele não é" (p.56); eles serão não "centros de irradiação", como o personagem central, mas simples "aparições". E se eles são vistos "em imagem", ou seja, "com" o personagem central, a visão que deles temos não é direta e objetiva, mas deles temos a visão do personagem-centro, que os vê sentimentalmente, através do sentimento que experimenta por eles e em função do que representam para ele.

Da parte do leitor, os romances "com" exigem uma compreen são simpática, uma compreensão sentimental, isto é, o leitor deve sentir-se "com" aquele que assim compreende. E mais, "para que me seja possível adquirir uma consciência das coisas e das pessoas, i- dêntica à do herói do romance, é preciso que este pertença a um mun do mental semelhante ao meu; é preciso que o que o cerca seja visto por ele tal como o posso ver eu mesmo ou, pelo menos, de maneira não demasiadamente diferente" (p.60).

A visão "com" é mais apropriada aos romances de sugestão e a "sugestão consiste em descrever precisamente as atitudes objeti vas do personagem e o que está a seu redor para subentender-lhe(...) a consciência irrefletida" (p.60). Como exemplo de romance de suges tão, que utiliza esse processo da visão "com", Pouillon escolheu O Proprietário, de Galworthy.

Entretanto, "um romance de análise também pode ser escri to dentro deste ponto de vista" (p.61), servindo como exemplo A Con- vidada, de Simone de Beauvoir. Mas, o romance de análise pessoal

(como é o caso de Proust) geralmente vai além da visão "com" e, através da reflexão, chega à visão "por detrás".

Em conclusão: "O Gênero "com", por conseguinte, é um gênero bastante instável. Passando da sugestão à pura apresentação da vida psíquica do personagem (monólogo interior) e da sugestão à análise, ele se realiza de inúmeras maneiras e, ao adotar a última direção, ele nos conduz a um novo tipo" (p.61).

2.9.2 - VISÃO "POR DETRÁS":

"Em lugar de situar-se no interior de um personagem, o autor pode tentar distanciar-se do mesmo, não para vê-lo do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica". Este modo constitui já um "conhecimento", pois "é no conhecimento que o sujeito conhecedor se distancia do objeto conhecido" (p. 62). Aqui não vemos a história "com" um personagem, mas é o romancista ou narrador que está "por detrás" de tudo, e o examina e analisa. Assim, o romancista se encontra distanciado do personagem e "a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir" (p.63). Temos, então, uma visão direta e imediata do psíquico dos personagens, não apenas uma visão subjetiva "com" alguém. Por isso, "num romance deste gênero tudo nos é transparente por posição, tanto os personagens como o mundo em que vivem" (p.64).

Contudo, esta clareza e transparência podem acarretar dificuldades muito grandes, que poderiam ser resumidas no perigo da "petrificação da vida da consciência" ou de "fabricar fantoches em lugar de analisar personagens" (p.67). Os personagens não se apresentam naturalmente e se desvendam gradativamente, mas "como já se dá a conhecer, desde o primeiro aparecimento, tudo que pode ser sabido com relação ao personagem considerado, ocorre uma espécie de achatamento instantâneo do que deveríamos ir descobrindo aos poucos" (p.95), isto porque o romancista "antecipa, não deixa que seus personagens se desvendem gradativamente de acordo com a lei de seu ser, que é um parecer; apresenta-os integralmente desde logo", ou melhor, "ele 'diz' o que irá aparecer ou até mesmo o que não considera útil fazer aparecer, precisamente porque já o terá dito" (p.97).

Da parte do leitor, essa visão não exige a "compreensão simpática", mas "a posição 'por detrás' deve ser perpetuamente mantida por uma imaginação que conserva o outro longe de mim para que eu não me dissolva nele"(p.68). E mais, "para que o romance assim constituído seja legível, é preciso que o leitor se mostre capaz de incorporar a visão do autor, isto é, que esta última seja natural"(p.70).

Poderíamos, então, estabelecer algumas diferenças entre a visão "com" e a visão "por detrás": "A diferença entre a visão "com" e a visão "por detrás" vem a ser a que existe entre a consciência pura e simples e o conhecimento refletido"(p.62). Por outro lado, "num romance "com", o centro a partir do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance; é na obra que encontramos a fonte de luz que a ilumina". Na visão "por detrás" esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens", ou seja, "como um demiurgo ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas" (p.62).

2.9.3 - VISÃO DE "FORA":

"O 'fora' é a conduta, na medida em que é materialmente observável. É também o aspecto físico do personagem; assim como o meio em que ele vive" (p.74). Entretanto, examinando mais aprofundadamente, constata-se que a "conduta" se prende ao "dentro"; e também o aspecto físico e o meio não devem ser considerados na sua existência material somente, mas no seu significado psicológico, isto é, como reveladores do "dentro". Conclui-se, então, que "o 'fora' é proposto pelo autor e captado pelo leitor, como revelador do 'dentro'", isto é, "o exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter. O romancista se abstém mesmo de o mostrar explicitamente, de o comentar; limita-se a descrever a conduta" (p.75).

Desta forma, "o romance 'por fora' seria justificado pela seguinte proposição: a conduta é significativa, assim como o ambiente, o aspecto físico" (p.75). Contudo, o erro está em que "a conduta, o ambiente, o aspecto físico são materialmente descritíveis e, nesta materialidade, a sua existência é evidentemente muito diversa da existência das realidades psicológicas" (p.77).

Por isso, "a compreensão de um indivíduo a partir de sua conduta não é análoga a uma explicação causal", porque "a compreensão do exterior supõe a visão do próprio interior"(p.77). Logo, "para remeter ao significado, o signo não pode se ver cortado deste último. Vale dizer: para que este significado seja apreendido através do signo, é necessário que tenha sido antes apreendido diretamente; e aí está a justificativa para as frases precedentes: a visão "por fora" não pode se manter como tipo independente e remete aos dois tipos de visão "de dentro" (p.78). Mas, isto não implica evidentemente uma impossibilidade de descrever num romance o exterior de um personagem"(p.79).

E Pouillon conclui: "Em resumo: surgiram-nos dois modos de compreensão: estar "com" quem desejamos compreender - ou nos distanciarmos do mesmo, numa defasagem sempre psicológica" (p.82), o que resulta na visão "por detrás".

Bertil Romberg critica Pouillon afirmando que "as definições de Pouillon são fluidas e variáveis". E aponta uma certa contradição nesse autor, quando ele classifica "dehors" como um ponto de vista da mesma categoria que "avec" e "par derrière" e depois contrasta "dehors" com "dedans":

"Se, aplicando a terminologia de Pouillon, tomamos um romance que é narrado "avec", e "~~dehors~~", p. ex. um romance em primeira pessoa onde o narrador em primeira pessoa não é o personagem principal, os termos tornar-se-ão enganadores, desde que o ponto de vista psicológico do próprio narrador é um "dedans" ou "centre" que colore a narrativa tão completamente que é quase incorreto falar de "dehors", mesmo com respeito ao personagem principal" (133).

Na realidade, parece-nos que a crítica de Romberg não procede, porque o próprio Pouillon reconhece a fragilidade e quase inconsistência da visão "de fora", uma subsidiária das outras duas.

Tentando uma correspondência entre as categorias de Pouillon e a classificação anteriormente apresentada, poderíamos dizer que a visão "com" equivale aproximadamente à técnica de primeira pessoa, nas suas diversas modalidades, à onisciência seletiva e, até certo ponto, à onisciência limitada; a visão "por detrás" é específica da onisciência editorial e participa também da onisciência limitada; a visão "de fora" corresponde bastante adequadamente ao ponto de vista cinematográfico ou dramático.

3. O PONTO DE VISTA E SUAS IMPLICAÇÕES NA NARRATIVA

A questão do ponto de vista ou da visão do narrador acarreta uma série de implicações dentro da narrativa. Na obra de arte literária, como em toda obra de arte, "qualquer elemento por mais desprezível que seja deve ter relações firmes com a estrutura total num emaranhado complexo de linhas cruzadas que se irradiam por todo o plano" da obra (134), ou então, segundo Barthes, "a arte não conhece o ruído(...) é um sistema puro"(135), no qual tudo é significativo.

Assim, o problema da visão do narrador é um elemento estruturador que se relaciona amplamente dentro da narrativa. Sem a pretensão de sermos completo, vamos examinar algumas destas relações ou implicações decorrentes do ponto de vista dentro da narrativa.

A primeira indagação a ser proposta no estudo do ponto de vista, sem dúvida, deve ser: quem é o narrador? quem narra ou fala ao leitor? Há um narrador nitidamente delineado e representado na narrativa? ou aparentemente ninguém narra? Esse narrador ostensivo ou implícito utiliza-se da primeira ou da terceira pessoa? Tais indagações relacionam-se diretamente ao que apresentamos no capítulo anterior - aos diversos tipos fundamentais de pontos de vista.

Exemplificando, vimos que no já citado Quincas Borba, de Machado de Assis, o narrador não está representado na narrativa, não é personagem. Em compensação, percebe-se nitidamente que existe um narrador, onipresente e onisciente, que não só narra os fatos, em terceira pessoa, mas os comenta e, inclusive, interpela e orienta o leitor. O narrador, portanto, traz a narrativa pronta e arranjada para o leitor. Já em O Coronel e o Lobisomem, de José Cândido de Carvalho, o narrador está representado e claramente delineado na narrativa, é personagem central da mesma e fala de si mesmo e de seu relacionamento com as outras personagens. Por outro lado, em O Visitante, de Osman Lins, o narrador praticamente desaparece, apaga-se, não assume explicitamente a função de narrador, havendo como que uma manifestação direta da história, sem necessidade de mediador ostensivo ou explícito. Se no romance de José Cândido, o narrador é ao mesmo tempo agente principal, na narrativa de Osman Lins o narrador não está representado explicitamente, para narrar em primeira pessoa, mas também não há um narrador inominado e onisciente, por trás

das personagens. A narrativa, por assim dizer, narra-se a si mesma, flui através da mente, sobretudo da personagem central.

Uma constatação que podemos fazer em relação à literatura moderna é a da eliminação do autor. Já em 1866, em carta dirigida a George Sand, Gustave Flaubert escrevia: "Eu me expressei mal dizendo-lhe que 'não se deve escrever com o próprio coração'. O que eu pensei foi: não se deve trazer sua própria personalidade para a cena. Eu acredito que a grande Arte é científica e impessoal" (136).

A partir de Flaubert, e sobretudo com Henry James, a narrativa deixou gradativamente de vir até o leitor preparada e ordenada pelo segundo eu onisciente do autor, passando ela cada vez mais a narrar a si mesma, sendo conduzida sobretudo através das impressões de personagens. Por isso Friedman, citando Bradford A. Booth, acentua: "Tem sido afirmado que a mais significativa mudança na ficção de nosso tempo é o desaparecimento do autor" (137).

Depoimento mais significativo é o de Ford Madox Ford, segundo o qual "...o objetivo do romancista é manter o leitor inteiramente esquecido do fato de que o autor existe - e até mesmo do fato de que está lendo um livro. É claro que isso não é possível de se obter por completo, mas o leitor pode tornar-se bastante absorvido, e quanto mais perto chegar de fazê-lo inteiramente insensível àquilo que o circunda, maior sucesso você terá obtido" (138), isto é, terá criado a ilusão do presente fictício.

Esse desaparecimento do autor está diretamente relacionado com a visão do narrador ou com o ponto de vista adotado na narrativa. Um aspecto, pois, a ser examinado na obra literária concreta é: até que ponto o autor desaparece, ou a visão adotada pelo narrador contribui para eliminar essa presença do autor? Observe-se que sobretudo a onisciência seletiva e o ponto de vista cinematográfico proporcionam, de maneira mais perceptível, a sensação de desaparecimento do narrador e do autor.

Sabemos que a interferência de um guia autoral adultera de certo modo a ficção, e isto indis põe o leitor moderno, que gosta de experimentar a sensação de estar tomando parte numa experiência atual e presente, ou de participar na recriação da narrativa.

De que ângulo ou posição o narrador visualiza a história

é outra interrogação a ser colocada. Ele pode estar no centro da história, girando esta toda em torno dele mesmo. Pode encontrar-se na periferia dos acontecimentos, posição que mudará sua visão dos mesmos. Pode encontrar-se em posição superior, o que lhe permitirá visão maior de conjunto, embora com prejuízo de detalhes. Também seu ângulo poderá ser mais ou menos variável, mudando de posição mais ou menos vezes, o que terá suas conseqüências dentro da narrativa. Este ou aquele ângulo de visualização poderá contribuir mais ou menos para a verossimilhança, para a consistência do relatado, para fortalecer no leitor a impressão de realidade.

Recorde-se a posição nitidamente central do narrador Luís da Silva, em Angústia, de Graciliano Ramos, fazendo o mundo girarem torno de si mesmo e interpretando tudo a partir de sua sensibilidade e consciência deformadas. Já em Dados Biográficos do Finado Marcelino, de Herberto Sales, o sobrinho narrador tem uma visão periférica limitada, fato bem explorado estruturalmente pelo autor.

O narrador é privilegiado ou não? Até que ponto o é? De que canais de informação ele dispõe, ou que canais de informação ele usa para conhecer os elementos ou materiais da história e transmiti-la ao leitor? O narrador pode ou não ser privilegiado a conhecer o que não poderia ser percebido ou apreendido por meios estritamente naturais, ou limitados à visão realística e à dedução.

O mais completo privilégio é a onisciência, como já foi anteriormente exemplificado. Privilégio singular do narrador é o da visão interior das personagens. Quanto às limitações, podem elas ser permanentes e consideráveis, não permitindo ao narrador aparentemente nenhum conhecimento além do que possa perceber pelos sentidos, como ocorre em Dados Biográficos do Finado Marcelino; ou podem ser limitações momentaneamente relaxadas, como acontece em Moby Dick, onde o narrador Ismael muitas vezes se torna onisciente, sobretudo em relação a aspectos históricos, podendo mesmo penetrar a mente de outras personagens; ou ainda limitações puramente temporais e passageiras. Contudo, mesmo a visão mais limitada e dramática, no fundo não chega a ser uma fuga da onisciência, porque neste caso o autor implícito exige do leitor uma fé absoluta no seu poder de adivinhação.

O narrador pode transmitir mais ou menos informações re-

lacionadas ao aspecto físico das personagens, aos seus estados mentais, ao cenário ambiente ou às situações. Esta informação pode ser veiculada por palavras, pensamentos, percepções ou sentimentos (oniscientes) do autor, como ocorre comumente em Alencar, por exemplo. Pode ela provir de palavras e ações das personagens, segundo constatamos nos levantamentos a respeito da vida do Finado Marcelino. Ou ainda pode destilar de pensamentos, percepções ou sentimentos de personagens, como acontece no aludido conto "Preciosidade", de Clarice Lispector. Importante será avaliar até que ponto cada informação destas e cada canal utilizado podem contribuir para imprimir à obra um cunho dramático ou lírico, um caráter mais objetivo ou mais pessoal, um tom mais reflexivo, mais irônico, mais surpreendente ou mais polêmico.

Em relação aos modos de transmissão dos materiais da narrativa pelo narrador, pode predominar a narrativa sumária, que narra, conta, diz a história, os eventos; ou a chamada cena imediata (139), que mostra ou dramatiza os acontecimentos.

Friedman, mais uma vez, vai explicar esses dois termos: "narrativa sumária é um relato ou explicação generalizada de uma série de eventos cobrindo um período extenso e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal e espontâneo de narrar história; cena imediata emerge tão logo detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não somente diálogo, mas detalhes concretos dentro duma específica construção de tempo e lugar constituem o sine qua non da cena"(140). Na narrativa sumária predomina o tom do narrador sobre o próprio evento, informando mais sobre um evento do que fazendo-o acontecer; ao passo que na cena imediata domina o evento mesmo, dramaticamente visto como presente aqui e agora, através da apresentação direta e típica de detalhes sensoriais do cenário e de personagens em ação.

Booth fala simplesmente em sumário ou pintura de um lado, e cena de outro, acrescentando que não existe um contraste prescritivo ou normativo entre esses dois modos, mas apenas uma distinção frouxa: "Narradores que se permitem narrar bem como mostrar variam grandemente dependendo da quantidade e espécie de comentário admitido em adição ao relato direto de eventos na cena ou sumário", pois, de acordo com a relação mantida com o assunto central, há grandes

distinções entre "comentário que é meramente ornamental, comentário que serve a propósito retórico mas não é parte da estrutura dramática, e comentário que está integralmente para a estrutura dramática" (141). Os dois primeiros tipos de comentário seriam do tipo sumário, enquanto que o último, apesar de comentário, se enquadraria na cena. Generalizando, poderíamos afirmar que a cena emerge à medida que desaparece a ostensividade do autor, ao passo que o sumário sempre está diretamente ligado ao autor ou narrador explícito (142).

Ainda em relação aos modos de transmissão dos elementos da história, pode ser observado se predomina o que Benveniste chama de "discurso" ou o que denomina "narrativa" (143). O discurso implica em subjetividade, caracterizando-se pela presença ou referência, explícita ou não, a um eu. "No discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes" (144). Assim, as figuras retóricas, as comparações, os chamados "shifters", os juízos avaliatórios, as qualificações, implicam em apreciação pessoal do narrador e estão carregadas de subjetividade, indicando "intrusões do autor".

A narrativa implica em objetividade, em terceira pessoa, definindo-se pela ausência de toda referência ao narrador. Aparentemente ninguém fala, havendo uma transitividade absoluta do texto: temos o texto ante nossos olhos sem ser proferido por ninguém; ou antes, os próprios acontecimentos narram a si mesmos, e para compreendê-los não necessitamos relacionar o texto à sua fonte (o narrador). Contudo, "a narrativa não existe nunca por assim dizer na sua forma rigorosa" (145), como também não o discurso. O que há é uma certa proporção da narrativa no discurso, ou então uma dose de discurso na narrativa, predominando ora um, ora outra.

Quer examinemos a predominância da cena ou do sumário, quer do discurso ou da narrativa, o importante será sempre verificar como esses modos estão relacionados com a maior ou menor dramaticidade exigida pelo relato.

Mais outro aspecto relacionado à visão do narrador indaga-se o narrador é digno de confiança e até que ponto? Se a sua visão da narrativa é verossímil e confere consistência às partes dentro do todo da narrativa? Ou se a visão do narrador está muito sujeita à fa-

libilidade, não sendo capaz, devido à sua natureza ou condição, de abranger as bases dos acontecimentos ou a psicologia complexa das personagens?

O narrador tem percepção acurada ou não, é culto ou não? Sua personalidade, cultura ou condição afetam a interpretação que a apresenta dos acontecimentos? No caso de o narrador ter uma visão falsa ou deturpada dos acontecimentos, trata-se de um processo consciente e proposital do autor? "Também no romance pode naturalmente a discrepância entre a perspectiva limitada do narrador e a complexidade e profundidade dos acontecimentos narrador produzir efeitos especiais" (146). O leitor é levado a completar e aprofundar o que o narrador apresenta falta ou incompletamente? Por exemplo: em "O Jardim Selvagem", o narrador é uma menina. Vamos tomando conhecimento da história à medida que ela a conhece. Mas ela não pode compreender a complexidade psicológica das personagens, restando ao leitor uma tarefa ativa no aprofundamento do relato. Por isso, aparentemente trata-se de uma historieta banal, mas, cuja complexidade trágica deverá ser recriada pelo leitor adulto.

Esse aspecto está relacionado com o da consciência ou não que o narrador tem de seu papel. Há narradores plenamente conscientes de estarem desempenhando o papel de narradores, podendo mais uma vez ser citado o narrador dos Dados Biográficos do Finado Marcelino, ou mesmo o Riobaldo de Grande Sertão: Veredas. Há outros menos conscientes e alguns absolutamente não têm consciência dessa função. No exemplo de "O Jardim Selvagem", estamos neste último caso, em que a menina, "com" quem tomamos conhecimento da história, absolutamente tem consciência disso. Talvez pudéssemos levantar uma hipótese: o grau de consciência do narrador em relação a seu papel é inversamente proporcional ao esforço de recriação e complementação exigido do leitor.

Como a ficção pretende aparentar realidade, e como um dos êxitos da mesma consiste em fazer o leitor esquecer-se de que se trata de ficção, fazendo-o vivê-la como se fosse realidade, deve-se examinar como o ponto de vista adotado contribui para criar essa ilusão de realidade que o autor persegue; como o ponto de vista favorece a verossimilhança; como ele confere maior consistência aos elementos da história. Se a literatura é ficção, se a narrativa de ficção projeta um mundo puramente intencional, mesmo assim ela reivindica uma certa "verdade em relação à vida", ela pretende dar ao lei-

tor a sensação de estar diante de uma realidade, e levá-lo a viver essa realidade. A escolha do ponto de vista adequado é um dos meios de que dispõe o autor para criar uma ilusão de realidade, para dar idéia de consistência do mundo ficcional, para reforçar sua verossimilhança e autenticidade.

Naturalmente devemos considerar atentamente quais as intenções do autor, e se ele utilizou as técnicas disponíveis de modo a produzir os efeitos intencionados, ou se deixou passar as oportunidades, aumentando obstáculos entre o leitor e a ilusão desejada. Assim, o autor pode adotar determinado ponto de vista que lhe permita a revelação máxima dos elementos de sua história, como acontece comumente na onisciência editorial. Pode, porém, adotar outro ponto de vista se pretender ocultar certas informações até o final da história, o que lhe permitirá manter o suspense e criar surpresas. Para tais efeitos prestam-se mais o ponto de vista de narração em primeira pessoa por personagem secundária e o ponto de vista cinematográfico. Pode ainda adotar ponto de vista diverso com a intenção de liberada de desencaminhar o leitor, quando os acontecimentos são apresentados através duma personagem que interpreta falsamente os mesmos. Neste caso, naturalmente, deve ser possível ao leitor descobrir essa falsa interpretação. para assim obter uma revelação mais efetiva dessa personagem ou dos elementos falseados.

Um outro problema de grande amplitude é o das distâncias que medeiam entre o narrador, o autor, o leitor e outras personagens da história. Este é um problema nas artes em geral, conhecido geralmente por "distância estética", termo usado para "qualquer falta de identificação entre o leitor e as variadas normas na obra. Mas, certamente este termo útil deveria ser reservado para descrever o grau no qual o leitor ou espectador é levado a esquecer a artificialidade da obra e "perder-se" nela" (147).

Quanto às várias distâncias possíveis, poderíamos ressaltar principalmente as seguintes:

Pode existir maior ou menor distância entre o narrador e as personagens da história narrada, ou entre o narrador e a própria história. Tal distância pode ser intelectual ou moral, ou pode ser temporal e emocional, como é o narrador Dom Casmurro (148), de Machado de Assis, já idoso, em relação a Bentinho, mais jovem.

Wellek observa que "a história é-nos submetida com vários graus de afastamento, de desprendimento, em relação ao autor e ao leitor, mediante a sua apresentação como tendo sido contada a A por B, ou como manuscrito que teria sido confiado a A por B, que nele pode mesmo ter descrito a trágica vida de C." (149). Ótimo exemplo desses graus de distanciamento, provocados pelas mediações, temos na primeira parte de Os Servos da Morte, de Adonias Filho, em que a memória de Elisa nos traz a narração de sua irmã Helena sobre as origens de Paulino, o que Helena, por sua vez, ouvira de Juca Pinheiro (150).

Também entre o narrador e as normas do próprio leitor podem existir maiores ou menores distâncias. Tal distância pode ser física e emocional, como entre o narrador-barata de Metamorfose, de Kafka (151), e o leitor normal; ou entre o lázaro Alexandre e o leitor de Memórias de Lázaro, de Adonias Filho. A distância também pode ser moral e emocional, como nos degenerados da ficção moderna.

Pode o autor implícito estar mais ou menos distante, moral ou psicologicamente, do leitor, dependendo isso do tipo de leitor para cada tipo de autor. O fato pode ser exemplificado com a obra de Sade em relação ao leitor psicologicamente normal, ou mesmo com a trilogia do cacau, de Adonias Filho, dominada pela violência e tragidade, contrastando com o sentimento normal do leitor.

Entre o narrador falível ou indigno de confiança e o autor implícito também pode haver distância. Deve-se perguntar: que qualidades morais e intelectuais apresenta o narrador? O narrador age ou não em concordância com as normas do autor implícito? O narrador está enganado ou pretende qualidades que o autor lhe nega? Como e em que direção se afasta o narrador das normas de seu autor? Se o narrador não merecer confiança, então o efeito total que a obra nos transmite é transformado. Aqui poderíamos voltar a nomear o narrador Ponciano de Azeredo Furtado, de O Coronel e o Lobisomem, de José Cândido de Carvalho. Até certo ponto é um narrador falível e indigno de confiança porque, em sua megalomania, arroga-se qualidades que o autor implícito permite deduzir que ele não possui. Dessa discrepância resulta o caráter cômico e quixotesco da personagem. Outro ótimo exemplo é Dom Casmurro, de Machado de Assis, cujo narrador torce os fatos em proveito próprio, para justificar seu ciúme, sua fragilidade que o levou a ser enganado. Torna-se indigno de confiança.

Finalmente, a visão do narrador é um elemento de extraordinária importância para a detecção da estrutura interna da obra literária.

Aristóteles (152) exigia que o mito (ou narrativa) fosse estruturado ordenadamente, obedecendo aos princípios de início, meio e fim. Esses princípios aristotélicos foram enunciados para a tragédia e a épica. Entretanto, o romance de enredo os adotou fielmente.

O romance moderno, contudo, especialmente o posterior a Joyce e Proust, costuma fugir à seqüência certa na exposição do enredo, à rígida causalidade dos acontecimentos, à cronologia perfeita e estrita seqüência temporal. Por isso, observa Walter Jens que "salto no tempo e simultaneidade, técnica de associação, troca de perspectiva e ensaísmo se tornaram hoje práticas corriqueiras" (153).

A narrativa moderna, portanto, tende a substituir o fluir cronológico do tempo por um tempo associativo, subjetivo e psicológico, pela técnica de troca-de-tempo ("time shift") (154), onde passado, presente e futuro podem coexistir, onde experiências sensíveis do presente podem apresentar-se permeadas de recordações, associações ou previsões. Em decorrência, não há mais estrita causalidade, mas pode dar-se a "substituição da causalidade no plano da ação pela pura seqüência no plano do pensamento-sentimento" (155), o que é comum nos escritores da "corrente de consciência".

Naturalmente, nesses casos o enredo não poderá mais obedecer a uma ordenação orgânica, em que uma cena segue rigorosamente concatenada às demais. Necessariamente o enredo deve desrespeitar o arranjo bem ordenado dos eventos, para dar lugar a uma visão globalizadora, a uma exposição distribuída, descontínua, fragmentada, muitas vezes aparentemente inconseqüente e ilógica, porque sujeita às associações mentais, que naturalmente fogem à cronologia, à causalidade e mesmo à logicidade. Por isso, tais narrativas deixam muito maior tarefa ao leitor, a quem cabe o trabalho de distinguir o fluir cronológico do psicológico, de unir e organizar os fragmentos descontínuos, de harmonizar as aparentes inconseqüências para, ao final, chegar a uma síntese derradeira e satisfatória, a uma visão global e definitiva do conjunto, o que só poderá ocorrer no final da narrativa.

A identificação do narrador ou dos narradores, a definição do ângulo de visão a partir do qual estes conhecem os eventos, o ca-

ráter mais ou menos privilegiado de tais visões, as mudanças de perspectiva, a maneira como as informações são veiculadas - tais aspectos são de fundamental importância para desvendar a estrutura global da narrativa. E através do estudo desses aspectos, deve-se chegar não só a uma análise da estrutura formal da narrativa, mas, sobretudo, a uma verdadeira interpretação da obra de arte literária, objetivo último de toda análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- (1) FIGUEIREDO, Fidelino de. Últimas Aventuras. Apud AMORA, Antônio Soares. Introdução à Teoria da Literatura. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1973, p. 56.
- (2) ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emílio. A Personagem de Ficção. São Paulo, Fac. Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1964 (Boletim 284 - Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 2), p. 12.
- (3) DUBOIS, J. & EDELINE, F.; KLINKENBERG, J.J. & MINGUET, P.; PIRE, F. & TRINON, H. Retórica Geral. São Paulo, Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 30.
- (4) ECO, Umberto. Obra Aberta. 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- (5) TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1971, p. 29.
- (6) TODOROV, Tzvetan. Op. cit. p. 30.
- (7) ROSENFELD, Anatol. Loc. cit. p. 29.
- (8) ROSENFELD, Anatol. Loc. cit. p. 36.
- (9) PORTELLA, Eduardo. Teoria da Comunicação Literária. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1970.
- (10) BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: _____ et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1971, p. 45.
- (11) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 47.
- (12) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 46.
- (13) ROSENFELD, Anatol. Loc. cit. p. 29.
- (14) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 46.

- (15) "(is built up) in our minds from our experience with all of the elements of the presented story". - BOOTH, Wayne C. Distance and Point-of-View. In: STEVICK, Philip. The Theory of the Novel. New York, The Free Press, 1967, p. 93.
- (16) TODOROV, Tzvetan. Op. cit. p. 40.
- (17) DANZIGER, Marlies K. & JOHNSON, W. Stacy. Introdução ao Estudo Crítico da Literatura. São Paulo, Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 41.
- (17) CASTAGNINO, Raúl. Análise Literária. São Paulo, Editora Mestre Jou, 2ª edição, 1969, p. 167.
- (19) TODOROV, Tzvetan. Op. cit. p. 41.
- (20) TODOROV, Tzvetan. Op. cit. p. 42.
- (21) Norman Friedman reconhece oito pontos de vista diversos:
1. "EDITORIAL OMNISCIENCE": a onisciência plena, que inclui in discriminadas intrusões do autor.
 2. "NEUTRAL OMNISCIENCE": ponto de vista neutro ou de onisciência limitada, distinguindo-se pela ausência de intrusões.
 3. "I" AS WITNESS": ponto de vista de primeira pessoa, sendo o narrador personagem secundária (já ponto de vista interno).
 4. "I" AS PROTAGONIST": é o ponto de vista de primeira pessoa, em que o próprio protagonista da história é o narrador.
 5. "MULTIPLE SELECTIVE OMNISCIENCE": é a onisciência seletiva múltipla, em que a história é narrada em terceira pessoa, mas como que fluindo da mente de várias personagens.
 6. "SELECTIVE OMNISCIENCE": é onisciência seletiva, mas restrita à mente de uma só personagem.
 7. "THE DRAMATIC MODE": o método dramático é o ponto de vista limitado ao registro do que as personagens fazem ou dizem, sobressaindo o discurso direto (diálogo).
 8. "THE CAMERA": o ponto de vista cinematográfico consiste em captar e transcrever direta e objetivamente o que se vê e ouve, sem nenhum privilégio especial de conhecimento interior das personagens. - Cfr. FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction - The Development of a Critical Concept. In: STEVICK, Philip. The Theory of the Novel. New York, The Free Press, 1967, p. 108-137.
- (22) WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. 2ª ed. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971, p. 281.
- (23) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Op. cit. p. 300.
- (24) "This second self is usually a highly refined and selected version, wiser, more sensitive, more perceptive than any real man could be". - BOOTH, Wayne C. Loc. cit. p. 92.
- (25) As noções de "cena imediata" e "narrativa sumária" serão abordadas mais adiante. à p. 54.

- (26) "The characteristic mark, then, of Editorial Omniscience is the presence of authorial intrusions and generalizations about life, manners, and morals, which may or may not be explicitly related to the story at hand" - FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p.121.
- (27) "...it is a natural consequence of the editorial attitude that the author will not only report what goes on the minds of this characters, but he will also criticize it". - FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 122.
- (28) MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Cultrix, 1974, p. 414.
- (29) "The prevailling characteristic of omniscience, however, is that the author is always ready to intervene himself between the reader and the story, and that even when he does set a scene, he will render it as he sees it rather than as his people see it". - FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 124.
- (30) TOLSTOI, Leão. Ana Karênina. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (31) FIELDING, Henry. Tom Jones. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (32) BALZAC, Honoré de. Eugênia Grandet. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (33) HUGO, Victor. O Corcunda de Notre Dame. Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.
- (34) ASSIS, Machado de. Quincas Borba. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
- (35) ALENCAR, José de. O Guarani. São Paulo, Editora Ática Ltda, Série "Bom Livro", 1971.
- (36) AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Op. cit. p. 301.
- (37) "the terrible fluidity of self-revelation". JAMES, Henry. Preface to "The Ambassadors" (1903). Apud: ALLOTT, Miriam. Novelists on the Novel. London, Routledge and Kegan Paul ltd. 1968, p. 260-261.
- (38) "A certain indirect and oblique view". JAMES, Henry. Preface to "The Golden Bowl" (1904). Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 265-267.
- (39) "...for 'seeing my story', through the opportunity and the sensibility of some more or less detached, some not strictly involved, though thoroughly interested and intelligent witness or reporter"(...) "not as my own impersonal account of the affair in hand, but as my account of somebody's impression of it"(..) "(The somebody is often, among my shorter tales I recognize, but) an unnamed, unintroduced and (save by right of intrinsic wit) unwarranted participant, the impersonal author's concrete

- de deputy or delegate, a convenient substitute or apologist for the creative power otherwise so veiled and disembodied". Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 265-266.
- (40) FLAUBERT, Gustave. Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie. Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 271.
- (41) FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (42) MENDILLOW, Adam Abraham. O Tempo e o Romance. Porto Alegre, Editora Globo, 1972, p. 130.
- (43) WELLEK, René & WARREN, Austin. Op. cit. p. 283.
- (44) "... differs from Editorial Omniscience only in the absence of direct authoral intrusions (the author speaks impersonally in the third person)"... "The absence of intrusions does not imply, however, that the author necessarily denies himself a voice when using the Neutral Omniscience frame". - FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 123.
- (45) HUXLEY, Aldous. Contraponto. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (46) "if it is essential to an author's purpose that the minds of many be revealed freely and at will - to achieve, for example, the effect of a social milieu in the manner of Huxley - and if the author's superior and explanatory tone is to dominate the perception and awareness of his characters - to achieve that typical Huxleyan effect of smallness and futility and indignity - then Neutral Omniscience is the logical choice". - FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 133.
- (47) SOUZA, H. Inglês de. O Missionário. 3ª ed. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
- (48) AMADO, Jorge. Jubiabá. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d. - Edição Comemorativa dos Dez Milhões de Exemplares Vendidos dos Livros de Jorge Amado.
- (49) LIMA, Jorge de. Guerra Dentro do Beco. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959.
- (50) MACHADO, Aníbal M. A Morte da Porta-Estandarte e Outras Histórias. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1965.
- (51) VERÍSSIMO, Érico. Incidente em Antares. 5ª ed. Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
- (52) REGO, José Lins do. Fogo Morto. 11ª ed. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, Instituto Nacional do Livro, 1972.
- (53) LISPECTOR, Clarice. Laços de Família. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965, p. 82.
- (54) "Dramatised Narrators" - BOOTH, Wayne C. Loc. cit. p. 93 ss.

- (55) "The first person point of view offers excellent opportunities for dramatic irony and (...) often, (as in "I'm a Fool"), the very heart of the story may lie in the difference between what the narrator perceives and what the reader perceives". PERRINE, Laurence. Story and Structure. New York, Harcourt, Brace & World, Inc. 1959, p. 305.
- (56) "... it is always dangerous to write from the point of 'I'. The reader is unconsciously taught to feel that the writer is glorifying himself, and rebels against the self-praise. Or otherwise the 'I' is pretentiously humble, and offends from exactly the other point of view. In telling a tale it is, I think, always well to sink the personal pronoun". TROLLOPE, Anthony. Letter to Kate Field (24 May 1868). Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 260.
- (57) MENDILLOW, Adam Abraham. Op. cit. p. 123.
- (58) "the author has surrendered his omniscience altogether regarding all the other characters involved, and has chosen to allow his witness to tell the reader only what he as observer may legitimately discover. The reader has available to him only the thoughts, feelings, and perceptions of the witness-narrator". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 125.
- (59) "he can talk to the various people within the story and can get their views on matters of concern(...); particularly he can have interviews with the protagonist himself; and finally he can secure letters, diaries, and other writings which may offer glimpses of the mental states of others(...), he can draw inferences as to how others are feeling and what they are thinking". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 125.
- (60) FITZGERALD, Francis Scott. O Grande Gatsby. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- (61) BRONTE, Emily. O Morro dos Ventos Uivantes. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (62) QUEIRÓS, Eça de. A Cidade e as Serras. Rio de Janeiro, Cia José Aguilar Editora, Instituto Nacional do Livro, 1971.
- (63) SALES, Herberto. Dados Biográficos do Finado Marcelino. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1965.
- (64) TELLES, Lygia Fagundes. O Jardim Selvagem. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Editora Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.
- (65) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Op. cit. p. 297-298.
- (66) CANUS, Albert. O Estrangeiro. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- (67) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Op. cit. p. 299.

- (68) MELVILLE, Herman. Moby Dick ou A Baleia. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- (69) ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 4ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1965.
- (70) CARVALHO, José Cândido de. O Coronel e o Lobisomem. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964.
- (71) RAMOS, Graciliano. Angústia. 16ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.
- (72) VERÍSSIMO, Érico. Solo de Clarineta (1º Volume). 5ª ed. Porto Alegre, Editora Globo, 1974.
- (73) NAVA, Pedro. Bau de Ossos. Rio de Janeiro, Editora Sabiá Ltda. 1972.
- (74) CARDOSO, Lúcio. Diário Completo. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1970.
- (75) DOSTOIEVSKI, F. Recordações da Casa dos Mortos. Porto, Editora Livraria Progredior, 1951.
- (76) PROUST, Marcel. No Caminho de Swan. 2ª ed. 3ª impressão, Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
- (77) REGO, José Lins do. Menino de Engenho. 16ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1971.
- (78) KIERKEGAARD, Søren Aabye. Diário de um Sedutor. São Paulo, Abril Cultural, 1974. In: "Pensadores" vol. XXXI.
- (79) ALENCAR, José de. Alfarrábios - O Garatuja - O Ermitão da Glória - A Alma do Lázaro. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
- (80) ASSIS, Machado de. Memorial de Aires. São Paulo, Editora Cultrix, 1961.
- (81) ANJOS, Cyro dos. O Amanuense Belmiro. 8ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.
- (82) "Dans le roman par lettres - comme au théâtre - les personnages disent leur vie en même temps qu'ils la vivent; le lecteur est rendu contemporain de l'action, il la vit dans le moment même où elle est vécue et écrite par le personnage". ROUSSET, Jean. Forme et Signification. Treizième Tirage, Paris, Librairie José Corti, 1967, p. 67.
- (83) "auteur et personnage vivent au jour le jour une destinée ouverte dont l'achèvement leur es inconnu; ils connaissent leur passé, ils ignorent leur avenir; leur présent est un vrai présent, une vie en train de se faire, une volonté ou une attente, un espoir ou une crainte tournés vers le lendemain encore informe". ROUSSET, Jean. Op. cit. p. 70.
- (84) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Op. cit. p. 294.

- (85) "... about the interpretation of private feeling and the power of individual self-expression..." ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 189.
- (86) "(and putting) two people to the ridiculous necessity of writing long narrations to each other, when conversation was within their reach" - CUMBERLAND, Richard. Henry (1795), Book Third, Chapter i. Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 257.
- (87) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Op. cit. p. 295.
- (88) GOETHE, Johann Wolfgang von. Werther. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (89) DOSTOIEVSKI, F. Pobre Gente. Porto, Editora Livraria Progressor, 1964.
- (90) LACLOS, Choderlos de. As Relações Perigosas. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (91) TREVISAN, Dalton. Desastres do Amor. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- (92) TREVISAN, Dalton. Os Mistérios de Curitiba. In: O Vampiro de Curitiba. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
- (93) ANDRADE, Carlos Drummond de. Seleção em Prosa e Verso. 3ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
- (94) "Le roman du XXe. siècle a ce trait commun avec la forme épistolaire, qu'il immerge personnages et lecteurs dans un présent en train de se faire et refuse au lecteur le point de vue panoramique du témoin omniscient. Mai il ne recourt qu'exceptionnellement à la lettre; il la remplace par le journal proprement dit ou par le monologue intérieur, espèce de journal non écrit, antérieur à la parole articulée". ROUSSET, Jean. Op.cit. p. 71.
- (95) "...but also of any narrator whatsoever. Here the reader ostensibly listens to no one; the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. As a result, the tendency is almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action(...) The appearance of the characters, what they do and say, the setting - all the story materials, therefore - can be transmitted to the reader only through the mind of someone present". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 127.
- (96) "renders thoughts, perceptions, and feelings as they occur consecutively and in detail passing through the mind (scene), while the other summarizes and explains them after they have occurred (narrative)". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 128.
- (97) Apud: WELLEK, René & WARREN, Austin. Op. cit. p. 284.

- (98) "The shift to normal omniscience is effected by changing to in direct discourse, standardizing the personal pronouns to the third person (one often thinks of oneself in the first, second or third person), and normalizing the syntax". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 128.
- (99) "the author is concerned with the way in which personality and experience emerge as a mosaic from their impingement upon the sensibilities of several individuals". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 134.
- (100) "the reader is limited to the mind of only one of the characters". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 128.
- (101) "the intent is to catch a mind in a moment of discovery". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 134.
- (102) JOYCE, James. Retrato do Artista Quando Jovem. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (103) RAMOS, Graciliano. Insônia. 5ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961, p. 111.
- (104) LINS, Osman. O Visitante. 2ª ed. revista pelo autor, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1970, p. 125.
- (105) DOURADO, Valdomiro Autran. A Barca dos Homens. 2ª ed. Texto Definitivo, Revisto pelo Autor, Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1973.
- (106) "The abrupt beginnings and much of the distortion characteristic of modern stories and novels are due to the use of Multiple and Selective Omniscience, for, if the aim is to dramatize mental states, and depending upon how far "down" into the mind you go, the logic and syntax of normal daytime public discourse begin to disappear". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 129.
- (107) AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Op. cit. p. 308.
- (108) "if the author's purpose is to produce in the reader's mind a moment of revelation(...) then the Dramatic Mode, with its tendency to imply more than it states, provides the logical approach". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 134.
- (109) Apud: MENDILLO, Adam Abraham. Op. cit. p. 184.
- (110) "with the final extinction of the author, fiction as an art will become extinct as well, for this art (...) requires as well, it seems to me, a structure, the product of a guiding intelligence (...). To argue that the function of literature is to transmit unaltered a slice of life is to misconceive the fundamental nature of language itself: the very act of writing is a process of abstraction, selection, omission and arrangement". FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 131.

- (111) MENDILLOW, Adam Abraham. Op. cit. p. 125.
- (112) HEMINGWAY, Ernest. Os Bandidos. in: BUP. Contos Norte-Americanos. Rio, Biblioteca Universal Popular, 1963.
- (113) TREVISAN, Dalton. Cemitério de Elefantes. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- (114) LISPECTOR, Clarice. Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro, Editora Sabiá Ltda, 1971.
- (115) TELLES, Lygia Fagundes. Antes do Baile Verde. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1971.
- (116) AMADO, Jorge. Os Velhos Marinheiros. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d. - Edição Comemorativa dos Dez Milhões de Exemplos Vendidos dos Livros de Jorge Amado.
- (117) FERRAZ, Geraldo. Doramundo. 3ª. ed. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1975.
- (118) KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária. (Introdução à Ciência da Literatura). 5ª ed. portuguesa novamente revista pela 12ª alemã, Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1970. Vol. I, p. 311.
- (119) KAYSER, Wolfgang. Op. cit. p. 313.
- (120) "It is used to give perspective and variety as well as authenticity to their narratives by writers as different as Smollett, Scott, Dickens, Balzac and Conrad". ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 188.
- (121) BOCCACCIO, Giovanni. Decamerão. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (122) JAMES, Henry. Lady Barberina - Outra Volta ao Parafuso. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- (123) AZEVEDO, Álvares de. Noite na Taverna. São Paulo, Editora Três, 1973.
- (124) ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Os Contos de Belazarte. 6ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1973.
- (125) DICKENS, Charles. As Aventuras do Sr. Pickwick. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
- (126) ALENCAR, José de. Guerra dos Mascates (Crônica dos Tempos Coloniais). Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
- (127) ALENCAR, José de. Alfarrábios: O Baratuja. O Ermitão da Glória. A Alma de Lázaro (Crônicas dos Tempos Coloniais). Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
- (128) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 47.

- (129) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 48.
- (130) Ibidem. p. 47.
- (131) Ibidem. p. 48-49.
- (132) POUILLON, Jean. O Tempo no Romance. São Paulo, Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 52.
Para evitar uma desnecessária proliferação de notas bibliográficas, anotaremos no próprio texto as páginas referentes a citações posteriores deste livro.
- (133) ROMBERG, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1962, p. 324-325.
- (134) EHRENZWEIG, Anton. A Ordem Oculta da Arte. - Um Estudo Sobre a Psicologia da Imaginação Artística. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969, p. 35.
- (135) BARTHES, Roland. Loc. cit. p. 27.
- (136) FLAUBERT, Gustave. Lettre à George Sand. Apud: ALLOTT, Miriam. Op. cit. p. 271.
- (137) "It has been said that the most significant change in the fiction of our time is the disappearance of the author". Apud: FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 108.
- (138) Apud: MENDILOW, Adam Abraham. Op. cit. p. 113.
- (139) A narrativa sumária corresponde à expressão inglesa "summary narrative" e ao termo alemão "Bericht", enquanto que a cena imediata tem como expressões correspondentes, respectivamente "immediate scene" e "Darstellung".
- (140) "Summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of storytelling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the sine qua non of scene. FRIEDMAN, Norman. Loc. cit. p. 119-120.
- (141) "Narrators who allow themselves to tell as well as show vary greatly depending on the amount and kind of commentary allowed in addition to a direct relating of events in scene and summary". "...commentary that is merely ornamental, commentary that serves a rhetorical purpose but is not part of the dramatic structure, and commentary that is integral to the dramatic structure". BOOTH, Wayne C. Loc. cit. p. 96.

- (142) B. Eikhenbaum em "Sobre a Teoria da Prosa", já em 1925 assim se exprimia sobre o assunto: "Já Otto Ludwig indicava, de acordo com a função da narração, a diferença entre duas formas de relato: "o relato propriamente dito" (die eigentliche Erzählung) e "o relato cênico" (di scenische Erzählung). No primeiro caso, o autor ou o narrador imaginário dirige-se aos ou vintes; a narração é um dos elementos determinantes da forma da obra, às vezes o elemento principal; no segundo caso, o diá logo dos personagens está em primeiro plano e a parte da narrativa reduz-se a um comentário que envolve e explica o diá logo, isto é, restringe-se de fato às indicações cênicas. Esse gênero de relato lembra a forma dramática, não somente pelo destaque dado ao diálogo, mas também pela preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas (a poesia épica) mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente" (Cfr. EIKHENBAUM, B. et alii. Formalistas Russos. p. 157-158).
- (143) Apud: GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. p. 272.
- (144) GENETTE, Gérard. Loc. cit. p. 272.
- (145) Ibidem, p. 273.
- (146) KAYSER, Wolfgang. Op. cit, Vol. I, p. 316.
- (147) "any lack of identification between the reader and the various norms in the work. But surely this useful term should be reserved to describe the degree to which the reader or spectator is asked to forget the artificiality of the work and 'lose him self' in it". BOOTH, Wayne C. Loc. cit. p. 97.
- (148) ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- (149) WELLEK, René & WARREN, Austin. Op. cit. p. 280-281.
- (150) FILHO, Adonias. Os Servos da Morte. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, p. 29 ss.
- (151) KAFKA, Franz. Metamorfose. 2ª ed. Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular, 1965.
- (152) ARISTÓTELES. Poética, Cap. VII, 42 e 43. in: Pensadores, Vol. IV, São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 449.
- (153) "Zeitsprung und Simultaneität, Assoziationstechnik, Perspektivenwechsel und Essayismus sind heute längst zu selbstverständlichen Praktiken geworden"
(Cfr. JENS, Walter. Statt Einer Literaturgeschichte. Fünfte erweiterte Auflage, Neske, 1962, p. 50.

- (154) Mendilow explica que na técnica da troca-de-tempo "o foco do presente troca continuamente; o passado e o presente relativos são deliberadamente dissolvidos; os tempos se confundem, ou melhor, fundem-se, de tal modo que sente-se o passado não como distinto do presente, mas sim como se nele estivesse incluído, permeando-o. Todo o momento é concebido como a condensação da história anterior, e o passado não é separado e completo, mas uma parte sempre em desenvolvimento de um presente em mutação". E observa mais adiante que "o método interrompido da troca-de-tempo é inestimável para dar uma sensação da complexidade que é a vida".
(Cfr. MENDILOW, Adam Abraham. Op. cit. p. 118 e 209.)
- (155) MENDILOW, Adam Abraham. Op. cit. p. 55.

P A R T E I I

A U T O R E O B R A

ADONIAS FILHO À LUZ DE PRONUNCIAMENTOS CRÍTICOS

Adonias Aguiar Filho nasceu na região cacauzeira do município baiano de Itajuípe, a 27 de novembro de 1915, e ali viveu a infância na fazenda do pai. Aos sete anos transferiu-se para Ilhéus, onde iniciou o curso primário. Em 1928 mudou-se para Salvador, iniciando os estudos secundários, sendo colega de Jorge Amado. Sempre que podia, voltava à fazenda de Itajuípe, onde gostava de conviver com os trabalhadores, que lhe forneciam matéria para seus romances. Em 1936 fixou residência no Rio de Janeiro, relacionando-se com o grupo católico. Dedicou-se ao jornalismo e crítica literária, colaborando em diversos jornais e revistas, como também exerceu atividades de tradutor e editor. Entre cargos e posições que ocupou figuram: Diretor do Serviço Nacional de Teatro, do Instituto Nacional do Livro e da Biblioteca Nacional, sendo desde 1965 membro da Academia Brasileira de Letras.

Sua obra de ficção compreende:

- Os Servos da Morte, romance, escrito de 1938 a 1943, mas publicado somente em 1946 (4ª edição em 1974);
- Memórias de Lázaro, romance, de 1952 (4ª edição em 1974);
- Corpo Vivo, romance, de 1962 (10ª edição em 1975) - perfazendo a chamada "trilogia do cacau";
- O Forte, romance, de 1965 - de ambientação urbana e de caráter mais lírico (4ª edição em 1974);
- Léguas de Promissão, novelas, de 1968 (5ª edição em 1975);
- Luanda Beira Bahia, romance, 1971, de ambientação mais marítima que telúrica (2ª edição em 1975);
- As Velhas, romance, de 1975, volta ao cenário mágico da mata baiana e ao mosaico formado por narradores múltiplos.

Observe-se que por volta de 1935 Adonias Filho tentou um primeiro romance com Cachaça, que destruiu antes de publicar. Em 1953

tentou o teatro com A Hora Certa, igualmente destruído.

Adonias Filho destaca-se, também, como um ensaísta e crítico literário ativo. Além de inúmeros artigos esparsos, sua produção crítica inclui:

- Jornal de um Escritor, ensaio, de 1954;
- Cornélio Pena, ensaio, 1960. Tratou o mesmo autor no Volume V da obra dirigida por Afrânio Coutinho: "A Literatura no Brasil;
- O Bloqueio Cultural, crítica, 1964;
- Modernos Ficcionalistas Brasileiros, crítica (1ª série), 1958;
- Modernos Ficcionalistas Brasileiros, crítica (2ª série), 1965;
- O Romance Brasileiro de 30; crítica, 1969.

Seus romances já transpuseram as fronteiras nacionais:

- Memórias de Lázaro foi traduzido nos Estados Unidos (1969) e na Venezuela (1970);
- Corpo Vivo está traduzido na Alemanha (1969), Venezuela (1969) e Tchecoslováquia (1972), e foi editado em Portugal (1966);
- O Forte foi editado na Alemanha (1969), Argentina (1972) e em Portugal (1973).

Três obras suas já foram transpostas para o cinema: uma das novelas de Léguas de Promissão ("Um Anjo Mal") e os dois romances: Corpo Vivo e O Forte.

Quanto à formação do ficcionista e suas influências, há esclarecimentos fundamentais em Experiência de um Romancista, conferência pronunciada no Simpósio de Literatura Brasileira em Brasília, promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal - VIII Encontro Nacional de Escritores, 1973 (1). Destacamos algumas passagens:

A técnica, sobretudo explorada em Corpo Vivo e As Velhas, de compor o romance a partir de um painel de narrações orais, pode ter sua origem na própria infância: "A experiência começou na infância quando o romancista, uma criança nas matas do sul da Bahia, ouvia na voz do povo as estórias da saga do cacau. A vocação devia existir para que, excessivamente interessado, selecionasse episódios e personagens no complexo narrativo oral".

A presença do elemento mágico também dali se origina: "É preciso ter sido criança na selva e viver o "inferno de sentimento de solidão cósmica do indivíduo dentro do mato bruto" - como Cassia no Ricardo o definiria no ler as novelas de Léguas de Promissão - para que se faça uma idéia de como nasce a percepção mágica. E isso porque, além do fantástico que a realidade já em si mesma compõe, a imaginação tudo transfigura. A experiência abriu o processo, pois, em torno dessa percepção mágica".

Mas, o escritor não surgiu tão rapidamente e como que brotado do meio ambiente. Exigiu longa formação, com "a influência cada vez maior das leituras, pequeno leitor, a empolgar-se com o seu Dumas e o seu Hugo, a participar das aventuras do Quixote e do Cru-soé(...). Essa aprendizagem que logo se faria vertical, e já na adolescência, através de ficcionistas como José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. Está claro que não faltaram portugueses como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz".

Quanto às leituras e influências, declarou em outra oportunidade: "A influência resulta da afinidade. Li muito os trágicos gregos, Shakespeare, Faulkner. Gosto muito de ler teatro e creio que minha obra seja muito marcada pelo teatro clássico" (2).

Mesmo com essas leituras, antes de surgir o romancista, continua ele na Experiência de um Romancista, formou-se o crítico, e, "interessado em tornar-se um crítico literário, leu e releu e leu o que lhe caiu nas mãos". Por isso poderá dizer que, "hoje, quarenta anos depois, o romancista não tem a menor dúvida de que, sem aquela aprendizagem inconsciente, não seria o ficcionista de sua própria obra. Estudou e muito aprendeu em dezenas de romances brasileiros e estrangeiros, que mostraram certos caminhos para a sua experiência".

Somente depois é que se deslanchou a experiência ficcionista propriamente dita, mas sempre ainda entremeada do estudo teórico e da atividade crítica. Por isso, após a primeira experiência ficcional - Os Servos da Morte - sentiu a necessidade de renovar-se tecnicamente:

"Ele, o romancista, já não ignorava que os principais elementos constitutivos da ficção em prosa - como a personagem caracterizada, a ação episódica e o ambiente reconstituído exigiam suportes como a linguagem e a arquitetura para que o romance se tornasse uma obra de arte. O romance, por mais humano que fosse, não tinha como ser apenas uma intriga ou uma aventura. A complexa colocação da personagem - mesmo que pudesse se converter em mito como, por exemplo, Quixote ou Don Juan - a valorização da intriga no sentido da apresentação mágica ou fantástica da história e o discurso no cerne da problemática, tudo isso não basta ao romancista para que o romance se faça uma obra de arte. Reclamava, em extremo, e ao lado do artesanato que imediatamente se reflete na linguagem, aquela arquitetura que surge como a cobertura plástica".

Consciente dessa necessidade, o romancista vai aprender tal arquitetura com James Joyce, não esquecendo a matriz anterior: Henry James, e sobretudo as lições de William Faulkner e Virgínia Woolf.

"O romance moderno, em uma palavra, não tinha como ser moderno apenas no tema ou no problema. Tinha que ser moderno, como muito bem o entendeu James Joyce, sobretudo no modo de fazer-se, no processo da construção, na arquitetura e na linguagem que o associam à arte moderna". Por essa razão, Adonias Filho falará sempre, em relação aos romances seguintes, na "carpintaria", para indicar o empenho técnico e artesanal necessário para a construção da obra de ficção.

Percebe-se, pois, que Adonias Filho é um romancista consciente das exigências da arte de escrever, um escritor não apenas talentoso, mas sobretudo um escritor tecnicamente preparado e sempre empenhado em renovar-se.

Quanto à posição que ocupa Adonias Filho na Literatura Brasileira Contemporânea, os críticos e historiadores são unânimes em conferir-lhe uma posição de destaque.

José Guilherme Merquior situa-o entre os grandes autores, "...levando-se em conta a debilidade da geração de 45 e a posição durante algum tempo isolada dos grandes autores aparecidos ou firmados concomitantemente com ela (João Cabral, José Geraldo Vieira, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Adonias Filho) - até os 'middle fifties'" (3).

Na obra coletiva dirigida por Afrânio Coutinho, A Literatura no Brasil, também o nome de Adonias Filho aparece associado aos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, estudados na seção: "Instrumentalismo", sendo que "reúnem-se nesta seção os escritores que, a partir de 1945 (não somente ficcionistas como também poetas assim se caracterizam), se preocuparam em realizar sua obra através de uma redução da ficção à pesquisa formal e de linguagem, e, como disse Eduardo Portella, em A Literatura e a Realidade Nacional, se voltam para "os seus instrumentos de trabalho"(4). Guimarães Rosa merece um alentado estudo de 46 páginas, por parte de Franklin de Oliveira. Clarice Lispector e Adonias Filho são apresentados por Luís Costa Lima. Sem dúvida, há uma visão um tanto míope ao contemplar a autora de Perto do Coração Selvagem com 24 páginas e o vigoroso autor de Corpo Vivo e O Forte com apenas 4 páginas e meia. E desse último ocupa-se apenas em relação à trilogia do cacau, generalizando que "em Adonias Filho, o vale, os jagunços, os dementes e os criminosos nada têm a dizer além dos símbolos que encarnam da vida trágica e enclausurada" (5), e por isso, "as obras de ficção de Adonias Filho formam a primeira manifestação do "romance negro" na moderna literatura brasileira" (6).

Oliveiros Litrento, em sua Apresentação da Literatura Brasileira, por diversas vezes se refere à posição de Adonias Filho nessa literatura. Ao estudar Machado de Assis observa que "a fantasia realista que atingiria em 1881, com as Memórias Póstumas de Brás Cubas, uma originalidade e apogeu somente posteriormente igualados com Angústia de Graciliano Ramos, Memórias de Lázaro de Adonias Filho e Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa, outros grandes momentos da ficção brasileira"(7).

Mais adiante, ao estudar o modernismo, afirma que, "de grande importância é, dentro do movimento neomodernista, a contribuição ficcional de João Guimarães Rosa, Adonias Filho, Clarice Lispector, Breno Accioly, Mário Palmério, Dalton Trevisan e Osman Lins"(8).

Ressalta, ainda, em outra passagem, que, na renovação geral observada desde o modernismo, avultam como "nomes indiscutivelmente excepcionais: Adonias Filho, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, que formaram 'Escolas'..." (9).

Esse crítico estuda mais especificamente a obra de Adonias Filho na seção: "O Satanismo como estruturalismo ficcional", afirmando que "aflitos e possessos são os personagens de Adonias Filho, grande romancista. Na medida em que somos homens de uma época torturada e aflita, hereditariamente servos da morte, somos também seus personagens. Incorporou em sua ficção a obsessão do mal e do pecado de Graham Greene, a procura de um Deus invisível de Albert Camus, a tortura diabólica de Franz Kafka, a opressiva atmosfera dos céus sombrios de Emily Bronte, o intensivo uso do monólogo à maneira de Faulkner. Resultou daí, apesar e graças às influências assinaladas, um vigoroso 'conteur' cuja prosa, artisticamente trabalhada, criando um mundo da obsessão do pecado, é de reconhecida grandeza, tornando-se um dos maiores romancistas do Brasil contemporâneo" (10).

Finalmente, nas conclusões sobre o neomodernismo, aponta que "a primeira é a de que o percurso da literatura brasileira neomodernista chega, em sua atual fase, ao início da grande literatura nacional, que virá depois. Nomes altamente significativos exemplificados por Guimarães Rosa, Adonias Filho e Clarice Lispector, para citarmos apenas os representantes de ficção, servirão e vêm servindo de modelos lingüísticos às novas gerações que se sucedem" (11).

Alfredo Bosi, em sua História Concisa da Literatura Brasileira, ao estudar as "Tendências Contemporâneas", dedica cerca de meia página a Adonias Filho, na seção "Permanência e Transformação do Regionalismo": "Mais radical como sondagem interior e mais denso nos seus resultados formais é o romance de Adonias Filho, para quem a zona cacauceira baiana tem servido de plataforma para uma incursão na alma primitiva que, para ele, se confunde com os próprios movimentos da terra. O telúrico, o bárbaro, o primordial como determinantes prévios do destino são os conteúdos que transpõe a prosa elíptica de Os Servos da Morte (1946), Memórias de Lázaro (1952) e Corpo Vivo (1963). No mesmo espírito foi elaborado O Forte, de ambientação urbana" (12).

E acrescenta, logo a seguir, procurando ampliar a visão sobre o autor: "Adonias Filho é o continuador de uma corrente ficcional que começou nos anos de 30 com escritores de formação religiosa inclinados ao romance de atmosfera: Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Jorge de Lima. A esse tipo de prosa ajustou-se bem o uso in-

tensivo do monólogo à Faulkner e a armação de uma trama em que as personagens ficam, por assim dizer, suspensas nas mãos de um poder supra-psicológico, a Graça, o Destino. E é com os recursos do Expressionismo e do Surrealismo que a prosa de Adonias Filho busca ultrapassar as visadas de um realismo de convenção" (13).

Para Afrânio Coutinho, "a obra de Adonias Filho é das mais avançadas da moderna ficção brasileira(...). Daí a impressão estranha de seu mundo, movido por um violento sentimento trágico e por uma aguda penetração psicológica, e daí também o fato de os seus romances parecerem antes grandes dramas de conteúdo religioso. Do ponto de vista da expressão, o autor conseguiu recursos artísticos muito próprios, altamente originais, despojados dos exageros românticos, e nos quais predomina a musicalidade, a densidade, o travamento sintático e um sentencionismo de sentido profético" (14).

Como já notamos em outros críticos citados, também Accis Brasil associa o nome de Adonias Filho a outros mestres da moderna literatura brasileira: "entre os anos de 1944 e 1946, estreariam João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Adonias Filho, que seriam uma espécie de precursores da nova literatura brasileira" (15).

Ao estudar A Nova Literatura no Brasil, esse crítico situa Adonias Filho entre "Os Consagrados", e mais, entre os "poucos escritores que trabalham o romance como forma, interessando suas experiências no campo da criação", porque desde "seu primeiro livro, por aparecer ainda em plena efervescência "regionalista", veio mostrar um escritor preocupado mais em dar à sua obra uma dimensão literária, artística, do que ser apenas um fotógrafo da realidade social, o que vinha caracterizando o romance nordestino(...). Adonias Filho pertence a uma "classe" interessada na renovação formal do romance(...). Seus livros são planejados e executados - há sempre uma obediência a um roteiro predeterminado" (16).

Em relação específica ao romance central dessa dissertação, escreve que, "após a triologia do cacau, Adonias Filho publica o romance O Forte, menos vigoroso como tema, embora realizado à altura dos romances anteriores. O arcabouço técnico segue de perto o de Corpo Vivo. Encontramos, no entanto, em O Forte, uma tendência mais para o lírico do que para o trágico, mais para o descritivo e

documental do que para a criação(...). Romance de grande unidade técnica, Adonias Filho também reconstitui aqui não apenas um passado, mas duas faces do passado. Tragédia agora de tintas mais suaves, se levarmos em conta o pesadelo de sangue, terror e morte, de seus livros anteriores" (17).

Nelly Novaes Coelho, em seu livro O Ensino da Literatura, dedica um capítulo a Adonias Filho: "Adonias Filho e o seu Processo Criador", sentenciando que "dentre os escritores que se nos revelam conscientemente empenhados numa reformulação estético-temática dos caminhos de nossa ficção contemporânea, inscreve-se Adonias Filho, cujo processo criador vem-se apresentando, de livro para livro, mais depurado e mais denso em emoção estética" (18).

Referindo-se especificamente a O Fortá, observa que "nessa apaixonante estória, que Adonias Filho vem de nos contar, reencontramos aquela atmosfera de sortilégio que é a marca inconfundível de seus romances, voltamos a imergir naquele "espaço mágico" que rodeia densamente suas personagens, dando-lhes uma profundidade e espessura que vão além daquele contorno visível, configurado pelo relato" (19).

Ressalta ainda que encontramos nesse livro "não mais a vida fechada, origem e fim do próprio indivíduo, não mais o indivíduo encerrado em si mesmo pela violência e barbarismo do meio que o bloqueia, não mais o indivíduo impotente para amar, preso apenas dos instintos brutais; mas a vida aberta: o homem abrindo uma picada na aquela barreira, rompendo com sangue e sofrimento um caminharda árdua para espaços mais amplos, através do 'encontro definitivo'" (20).

Celso Pedro Luft, no Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira, após observar que a Adonias Filho interessa "não registrar particularmente locais, mas fixar, em clave simultaneamente introspectiva e metafísica, o drama existencial de suas personagens", acrescenta: "Estudo especial merecem o idioma e o estilo do A., que prima pela concisão (elipses, anacolutos), uma sintaxe deveras original, ritmo sincopado, metáforas imprevistas, transfiguração poética. No aspecto estilístico, é dos escritores mais originais da moderna literatura brasileira" (21).

J. M. Parker, em Rumbos de la Novela Brasileña Contemporanea: 1950-1970, refere-se a Adonias Filho ao estudar a categoria "ambiente". Após uma rápida análise de João Guimarães Rosa e Jorge Amado, tenta encontrar uma "nova orientação do regionalismo tradicional", que parece confirmar-se com novos representantes, pois "Adonias Filho e Maria Alice Barroso (em Um Nome para Matar), representam semelhanças interessantes, talvez significativas, de visão. Ambos nos dão um retrato horrendo da brutalidade e insuficiência humana" (22).

Mais adiante, ao analisar a estrutura narrativa contemporânea, chama a atenção sobre o abandono da evolução tradicional do romance e do conto, sobretudo devido à menor importância atribuída ao aspecto cronológico. E ressalta: "Daí resulta a tendência a abolir as seqüências do tipo causa-efeito, e as ações não se sucedem dentro da lógica normal; a narrativa nestes casos segue uma evolução arbitrária e dá uma impressão de sonho, como nos romances de Clarice Lispector, em O Forte de Adonias Filho, nos contos de Nélida Piñon e de Samuel Ravet" (23).

Octávio de Faria, na sua apresentação constante nas abas de O Forte, reconhece "a perfeição técnica do romancista" e "em Adonias Filho um dos nossos mais autênticos e completos ficcionistas, alguém que, sem favor algum, figurava na linha de frente da nossa moderna literatura" (24).

Especificamente em relação a O Forte, escreve que "não poderei silenciar as invulgares qualidades dramáticas e poéticas que a envolveu, a cor local que tão bem a situa, a intensidade humana que a engrandece a cada linha, a cada página virada". Por isso, "mais talvez que Corpo Vivo, é um romance "definitivo", intocável, que Os Servos da Morte e Memórias de Lázaro prometiam" e "resta dizer que em O Forte, Adonias Filho nos dá o máximo de si - a melhor obra do extraordinário romancista que ele é e sempre foi".

Enfim, já destacamos que o romance de Adonias Filho transpôs fronteiras. Günter W. Lorenz, a propósito da tradução alemã de Corpo Vivo, escreveu: "Entre as últimas surpresas literárias que durante os passados meses surpreenderam o leitor alemão da América Latina, encontra-se como a maior o romance Corpo Vivo do brasileiro Adonias Filho. Desde o Grande Sertão de Guimarães Rosa não

encontramos mais nenhuma obra que nos satisfaça tanto, que de uma maneira tão expressiva e numa linguagem tão perfeita desenhe uma imagem tão realista do mundo brasileiro. Adonias Filho, nascido em 1915, há muito conhecido na América, é uma descoberta importante. É de se desejar que depois de Corpo Vivo, também em breve os livros mais importantes de Adonias Filho, Memórias de Lázaro e O Forte (o livro de linguagem mais arrebatadora do autor) encontrem um editor alemão" (25).

Deve ainda ser ressaltado que a obra de Adonias Filho, devido à sua emergente importância, já foi objeto de três estudos superiores: duas dissertações de mestrado, uma de Suzan Hill Connor, apresentada em 1972 à Graduate School of Vanderbilt University e outra de Maria Lúcia Brandão Mascarenhas, aprovada em 1973 pelo Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, e a Tese de Livre Docência de Domício Proença Filho, aprovada pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 1974.

Os depoimentos acima referidos deverão constituir comprovação satisfatória sobre a posição de Adonias Filho na Literatura Brasileira Contemporânea, e justificativa para a escolha de sua obra como objeto de Trabalho de Conclusão de Mestrado em Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- (1) FILHO, Adonias. Experiência de um Romancista. Conferência pronunciada no Simposio de Literatura Brasileira em Brasília, promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal - VIII Encontro Nacional de Escritores, 1973. Minas Gerais (Suplemento Literário), 9/fev/74, p. 2-3.
- (2) MELO, Maria Amélia. Na Ficção, Reflexos Nítidos da Realidade. Jornal de Letras, Ano XXVI, nº 288, nov/73, p. 5.
- (3) MERQUIOR, José Guilherme. Formalismo & Tradição Moderna - O Problema da Arte na Crise da Cultura. Rio de Janeiro, Forense-Universitária; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 88.
- (4) COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil - Modernismo. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A. 1970, V. 5, p. 402.

- (5) LIMA, Luís Costa. Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. V.5, p. 473.
- (6) LIMA, Luís Costa. Loc. cit. p. 477.
- (7) LITRENTTO, Oliveiros. Apresentação da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército-Editora e Forense-Universitária Ltda, 1974, Tomo I, p. 152-153.
- (8) LITRENTTO, Oliveiros. Op. cit. p. 246.
- (9) LITRENTTO, Oliveiros. Op. cit. p. 269.
- (10) LITRENTTO, Oliveiros. Op. cit. p. 274.
- (11) LITRENTTO, Oliveiros. Op. cit. p. 290.
- (12) BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. 4ª impressão, São Paulo, Editora Cultrix, 1975, p. 480-481.
- (13) BOSI, Alfredo. Op. cit. p. 481.
- (14) COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: FILHO, Adonias. Os Ser-
vos da Morte. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967, p. 13-14.
- (15) BRASIL, Assis. A Nova Literatura (História Crítica da Lite-
ratura Brasileira: I - O Romance), Rio de Janeiro, Edi-
tora Americana, 1973, p. 78.
- (16) BRASIL, Assis. Op. cit. p. 77-78.
- (17) BRASIL, Assis. Op. cit. p. 82.
- (18) COELHO, Nelly Novaes. O Ensino da Literatura. São Paulo, Edi-
tora F.T.D. S.A. 1966, p. 405.
- (19) COELHO, Nelly Novaes. Op. cit. p. 407.
- (20) COELHO, Nelly Novaes. Op. cit. p. 413.
- (21) LUFT, Celso Pedro. Dicionário de Literatura Portuguesa e
Brasileira. Porto Alegre, Editora Globo, 1969, p. 135.
- (22) PARKER, J.M. Rumbos de la Novela Brasileña Contemporanea :
1950-1970. Revista de Cultura Brasileña nº 38, Diciembre
1974, Madrid, Editada por la Embajada del Brasil en Espa-
ña, p. 12.
- (23) PARKER, J.M. Loc. cit. p. 25.
- (24) FARIA, Octávio de. Adonias Filho. In: FILHO, Adonias. O For-
te, Rio de Janeiro, 2ª ed. Civilização Brasileira, 1969,
(abas das capas).
- (25) LORENZ, Günter W. Brasil e Brasilidade: O Romance Corpo Vivo
de Adonias Filho. Humboldt nº 14, Hamburgo, 1966, p. 94.

P A R T E I I I

A N Á L I S E D O " C O R P U S "

1. O F O R T E : R E S U M O D A F Á B U L A

Nessa parte passaremos a analisar a obra "corpus" dessa dissertação: o romance O Forte. Inicialmente resumiremos a fábula, para a seguir proceder a um extenso e pormenorizado exame da trama (1), através da análise das visões do narrador.

A fábula de O Forte, a exposição cronológica e causal dos eventos básicos, é muito simples:

O negro Olegário tem uma filha, Damiana, que é pianista. Ela conhece um músico estrangeiro e boêmio, Michel, que a seduz e leva consigo. Da união nasce uma filha, Tibiti. Mas, Michel cai em novas aventuras amorosas e expulsa Damiana com a filha de casa. Estas vão morar com Olegário. Um dia, porém, Michel vem à casa deste para tomar a filha Tibiti. Olegário resiste, irrita-se e, ante a insistência de Michel, estrangula-o.

Olegário é processado e condenado à pena de reclusão de sete anos, passando-os no Forte, penitenciária provisória. Lá escuta "vozes", que narram toda a história de três séculos do Forte.

No processo de julgamento de Olegário, um dos depoimen--tos fora de um médico, que examinara o cadáver de Michel. Este médico tinha um filho, Jairo, que se encaminhava à engenharia.

Quando Olegário deixa o Forte, cumprida a pena, procura Jairo e ~~conta-lhe~~ toda a história do Forte, levando-o a visitá-lo, e procurando deixar viva em Jairo a imagem da neta Tibiti. Depois, sem que nem Jairo nem Tibiti o saibam, em ritos de bruxaria, Olegário prende um ao outro os destinos de Jairo e Tibiti.

Os tempos passam. Tibiti cresce. Sua mãe morre em desastre. Olegário também morre. Tibiti, para ganhar a vida, entrega-se à vida nos cabarés, onde canta. Depois encontra um dono de barcos

de pesca, Mário, com quem se casa e tem filhos.

Jairo, já na profissão de engenheiro, casado com Ana Tereza e com quatro filhos, recebe, um dia, a incumbência de destruir o Forte. Como uma obsessão, volta-lhe, então, à mente tudo o que Olegário lhe dissera não só sobre o Forte, mas sobre sua vida e a de Tibiti. Sai à procura de Olegário para aconselhar-se e justificar-se. Constata, porém, que morreu. Procura, então, até encontrar Tibiti. No primeiro encontro, sabem que um se destina ao outro. Abandonam progressivamente suas famílias e sentem-se impelidos a visitar juntos o Forte, antes que este seja destruído. No momento da destruição Jairo faz com que Tibiti viaje para não presenciá-la.

Com a destruição do Forte pretendem e conseguem libertar-se do passado que pesava sobre eles, determinando seu destino. Libertos e purificados, como um novo Homem e uma nova Mulher, esperando o menino, o novo Olegário, Jairo e Tibiti dão início a um mundo novo, materializado no bosque, que substitui o Forte.

(1) Os conceitos de "fábula" e "trama" estão sendo adotados no sentido que lhes atribuíram os Formalistas Russos: "Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra (...).

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam" (Cf. EIKHENBAUM, B. e outros. Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre, Editora Globo, 1970, p. 172 e ss.)

2. ANÁLISE DA TRAMA : AS VISÕES DO NARRADOR

A estrutura exterior de O Forte compreende as seguintes divisões: Introdução, Primeira Parte, Segunda Parte, Terceira Parte. Cada uma dessas divisões subdivide-se em várias partes menores, que aqui denominaremos segmentos. Separam-se por espaços em branco.

I N T R O D U Ç Ã O

Consta de sete segmentos, todos utilizando como tempo verbal o presente do indicativo, distintos sobretudo pela alternância de narrador e de técnica narrativa.

SEGMENTO 1 (p. 1-2):

"O grande portão aberto, Jairo o transpõe, Tibiti a seu lado, e o que disse atinge o pátio antes dos próprios pés. A terra escura, o peso do Forte não a esmaga, sustenta as três árvores. Andam, os passos curtos, o sol crescendo, a escadaria de pedra esperando. Os degraus, levam ao silêncio, curiosidade nas paredes. Ela caminha sem ver, Jairo ao lado, é o guia..." (OF, p. 1).

A cena apresenta-se viva de imediato. Estamos dentro da cena. E a suspense pesa desde logo. Saberemos depois que se trata de um momento máximo de toda a narrativa: a entrada de Jairo e Tibiti no Forte.

Mas, quem narra, e que ângulo de visão desfruta? Não há narrador representado. A cena como que apresenta a si mesma. O próprio tempo verbal elimina, por assim dizer, a situação de narração. Por isso a visão parece ser "de fora", cinematográfica. Mas não chega a sê-lo, em grau puro. Talvez se pudesse falar num misto de visão "de fora" e visão "por detrás", acompanhando a entrada no Forte.

"Outros, centenas de outros, estiveram ali. Ele, o Forte, conhece os homens" (OF, p. 1).

Temos aqui elementos de onisciência, de visão "por detrás". Aliás, nesta e em outras passagens, a visão "por detrás" parece muito mais relativa aos elementos naturais, que aparecem marcantes, sensíveis, como que humanizados, do que em relação às personagens humanas, que nessas passagens são vistas mais do exterior.

Por vezes a visão parece ser "com" as duas personagens:

"As paredes são nervos de pedras, largas como um saveiro, o teto com altura de dois metros. Pequenos, ele e ela, como anões, no grande espaço" (OF, p. 2).

É assim que o Forte se apresenta à visão deles. Outras vezes a visão restringe-se mais a ser "com" Jairo apenas:

"Uma cabeça na claridade. Os cabelos, que chegam aos ombros, são compridos e negros. As sobranceiras, órbitas escuras, os olhos da cor de ferrugem. Os lábios finos, o queixo alongado, o nariz pequeno, os dentes. É o rosto sério, um pouco triste..." (OF, p. 2).

É a visão "com" Jairo, por trás da câmara, registrando, em vários movimentos e "close-up", uma descrição dramática de Tibiti. Depois,

"Labareda nos olhos, a janela aberta, Tibiti está vendo. Levanta-se a imagem, é Olegário, não saiu do Forte" (OF, p. 2).

É a câmara centralizando-se nos olhos de Tibiti, cujo ângulo de visão assume. Há uma fusão de imagens, trazendo a materialização de seu pensamento. E assim a preparação está feita para passar à narração direta, em primeira pessoa: "Tibiti falando".

SEGMENTO 2 (p. 3):

"O piano, eu morrerei ouvindo, os dedos de mamãe puxando a música. No berço, menina de colo, já ouvia" (OF, p. 3).

É o início da narrativa em primeira pessoa. Quem narra é Tibiti. Quem ouve é Jairo. Caracteriza-se a narrativa enquadrada, cujo índice de "armação" que prepara o auditório, já aparecera:

"Jairo espreita - há o espanto na face - e espera a voz" (OF, p. 2).

No início desse segmento, novamente um elemento material - o piano - ocupa o primeiro plano, ressaltando a excepcional posição destes dentro da narrativa, cuja grande personagem-título, enfim, é material: o Forte. Tibiti narra como, quando criança, vivia entre o avô e a mãe. E guarda a voz do avô:

"- Um dia, Tibiti, você verá o Forte. É uma caixa cheia de histórias" (OF, p. 3).

É agora a vez de lembrá-la, pois acaba de cumprir-se o desejo-profecia do avô: Tibiti está dentro do Forte, com Jairo.

SEGMENTO 3 (p. 4):

A voz de Tibiti interrompe-se, pintado o primeiro quadro de sua infância. Então:

"Há o silêncio, o Forte calado, por dentro, o sol nas tábuas. A boca se fecha e parece que Tibiti se recolhe em siimesma" (OF, p. 4).

Essa observação já parte da perspectiva de Jairo, embora a verbal seja a terceira. Tal conclusão evidencia-se pelo "parece", o que aliás é muito normal, pois Jairo é o ouvinte da narrativa e as entrecenas são como que comentários circunstanciais. Mais explícita se torna a visão "com" Jairo quando:

"Os braços descidos, os pés na tábua, as coxas roliças são paus de jangada. Tivesse os poderes da vida e assim ele faria todas as mulheres" (OF, p. 4).

Os olhos de Jairo, qual câmara em movimento, percorrem o corpo dela e a intenção íntima se manifesta. Jairo é ouvinte mudo, mas não passivo, pois sabe ser necessário esse "encontro de Tibiti com o Forte". Por isso, apenas a acompanha e pensa, até que,

"Os lábios se abrem, é a voz, Tibiti falando" (OF, p. 4), e o impacto desse encontro com o Forte traz nova carga de recordações de Tibiti.

SEGMENTO 4 (p. 5-6):

Volta a técnica de primeira pessoa, na visão "com" Tibiti, que continua a narrar sua infância, ou melhor, a revivê-la, uma vez que o tempo verbal é o presente do indicativo. Uma dúvida se levanta em sua mente:

"Há um segredo. Corre na casa, entre o avô e mamãe, sei que o piano está nele, o piano e o Forte (...). É o pai, eu sei, o segredo é meu pai" (OF, p. 5).

E enquanto ela aprende a cantar e a tocar piano, sonha com a chegada, um dia, do pai, de quem nada sabe, para ouvi-la. Mas,

"Não, não foi preciso esse dia" (OF, p. 6), interrompe a narração, em suspense.

SEGMENTO 5 (p. 6-7):

A entrecena, em terceira pessoa, evidencia a visão "com"

Jairo, contemplando Tibiti, como que no êxtase das recordações. Essas revivências de Tibiti, e o próprio Forte onde estão, atingem Jairo

"... revendo agora Olegário. Juntos, ele e o negro, a noite cobre a Bahia. Andam, em torno do Forte, sem pressa. Olegário morto, Tibiti se fez mulher, mas o tempo não passou" (OF, p. 6).

Um rápido vôo ao passado, mas logo a consciência do tempo recai no presente. Agora ele vive a realização do que no passado ouviu:

"... Olegário, seus braços envolvem tudo - a cidade, o mar, o Forte - criando o amor, dele e Tibiti, o sangue de um nas veias do outro, a mesma carne" (OF, p. 6).

As palavras, os desejos, as maquinações de Olegário estão se cumprindo, Jairo sabe.

SEGMENTO 6 (p. 7-9):

Mas, novamente "a voz escapa", e Tibiti continua a narrar, em primeira pessoa:

"Quebrou-se o segredo. Eu o vi, aos pedaços, enquanto Olegário, o avô, ofegava com o corpo molhado de suor" (OF, p. 7).

A narração de Tibiti é viva, dramática: a mãe doente, ela pergunta ao avô sobre o pai. Olegário tudo conta: era branco, estrangeiro, um músico, o nome Michel. Ele seduzira Damiana, ela agora era amásia. Olegário sofrera. Um dia, expulsa, ela voltara com a filha para Olegário. E, quando Michel viera "para tomar a filha",

"- Eu matei, matei seu pai com minhas próprias mãos" (OF, p. 9),

são as palavras do avô. E Tibiti, na mente, viu tudo: "Eu o vi...". Agora já não existia o segredo.

Anote-se que toda essa cena voltará a ser narrada mais adiante, de outra perspectiva, "com" Olegário, que a viveu.

SEGMENTO 7 (p. 9-10):

"O sol avança, é luz no Forte, a face de Tibiti. Aquietam-se os sentidos, a opressão diminui, o olhar em Jairo. O vinho, as frutas, praça de pequena aldeia aquela sala. Aproximam-se, agora unidos, andam para a janela..." (OF, p. 9):

A técnica é de terceira pessoa, e a visão não é especificamente "com" nenhuma das duas personagens. Aparentemente é visão

objetiva, "de fora", sem narrador representado, não fosse a presença do discurso figurado, um ato de inteligência. Mas, a palavra de Tibiti rompe a harmonia idílica reinante:

" - Quero ficar sozinha. Saia um pouco e vá olhar o Forte" (OF, p. 10).

A partir desse pedido passamos a acompanhar Jairo; a visão passa a ser claramente limitada, "com" ele, embora continue a terceira pessoa. A voz de Olegário: "Eu estou dizendo" passa a dominá-lo.

"A voz como que escapa do chão, vem do pó, parte do ar mesmo" (OF, p. 10).

Assim, vendo o Forte, e dominado pela voz de Olegário, toda a história do Forte se apresenta à recordação de Jairo. E estamos preparados para entender a divisão seguinte.

P R I M E I R A P A R T E

Há um elemento de ligação entre o final da Introdução e o início da Primeira Parte. No final da Introdução, Jairo, no Forte, revive as cenas passadas no Terreiro de Jesus, onde os cantadores executavam suas músicas, e onde Olegário encontrara para contar-lhe sua história, a de Tibiti e do Forte.

Na passagem para a Primeira Parte, é como se se processasse a uma fusão cinematográfica, apagando-se lentamente a imagem atual, e ressurgindo lentamente outra, que conduz a um "flash-back", isto é, leva-nos a esse passado que se reavivou agora na mente de Jairo. Se na Introdução o tempo verbal é o presente, agora passamos ao pretérito imperfeito, que é o tempo mesmo da narrativa.

Essa Primeira Parte consta, novamente, de muitos segmentos, vinte ao todo, alternando-se duas visões básicas: uma predominantemente "com" Jairo, narrada em terceira pessoa e outra "com" Olegário, narrada em primeira pessoa. Configura-se a narrativa enquadrada: Olegário é o narrador e Jairo é o ouvinte através do qual ressoa a narrativa daquele. Como foi ressaltado, estamos num retrocesso temporal, à época da juventude de Jairo, antes que este ingressasse no curso de Engenharia.

SEGMENTO 1 (p. 13-15):

"As vozes dos cantadores com a música dos violões. Evocavam os heróis da Bahia e, em torno, a multidão quieta e silenciosa..." (OF, p. 13).

A cena também aqui se apresenta viva e imediata, primeira mente, para depois percebermos indícios de narração por alguém ("Evocavam"). Logo a seguir, outro elemento indica a quem essa cena se apresenta viva:

"O Terreiro de Jesus, naquela hora, era uma atração para ele. Ouvir os cantadores, escutá-los perdido na multidão" (OF, p. 13).

Embora sem especificar nome, sabemos que esse "ele" é Jairo, "com" quem vemos a cena. Trata-se, pois, de visão "com" Jairo, embora não puramente "com", existindo uma espécie de explicitador, limitadamente onisciente, "por detrás".

Também já é anunciado outro elemento que exercerá função essencial nessa parte:

"Noites começaram assim: a multidão, ele e o negro, os cantadores..." (OF, p. 13).

Quem é esse "negro" tão familiarmente unido a ele? Logo o conheceremos. Essa inclusão familiar do negro só se justifica se tivermos presente que estamos em retrocesso temporal, em "flash-back", havendo então uma certa interferência de Jairo rememorante sobre essa situação passada. Mas, antes de prosseguir, "ele", Jairo, deverá ser melhor situado:

"Em casa, quando saía, sabia a empregada que não voltaria cedo. O médico, seu pai, dormia fora. Tinha obrigações sérias, trabalhava no necrotério, médico da polícia. Os livros, o quadro negro, os cadernos. A cama de solteiro, as cortinas, o retrato da mãe. "Parecia-se com você" - o pai dissera. Um ano mais, após o exame, ingressaria na Escola. "O doutor engenheiro", a empregada falando..." (OF, p. 13-14).

É Jairo reconstituindo seu passado, recolocando-se nesse passado.

No Terreiro de Jesus, encontrou "o negro":

"E, muito perto, brilhando na luz as bochechas, o negro enorme..." (OF, p. 14).

Conhecemos o primeiro encontro dos dois. Há rápidos ele-

mentos descritivos do negro, sempre a partir da visão que dele tem Jairo. O negro desvia Jairo dos cantadores, e o conduz ao Forte, mesmo sem responder à pergunta de Jairo:

" - Quem é o senhor?" (OF, p. 15).

Isso porque o Forte, desde logo, passa a exercer enorme domínio e fascinação:

"Foi quando, e como nascendo da terra, o Forte surgiu. As torres talvez os vissem como avô e neto. Ficaram, de pé, sem cansaço e sono..." (OF, p. 15).

O Forte, assim, já se vivifica e como que se humaniza aos olhos de Jairo. Este, o negro e o Forte já se encontraram.

SEGMENTO 2 (p. 15-16):

Com esse segmento há uma interrupção, como que se desfazendo por um momento o "flash-back", e voltamos à continuação da cena do presente, como na Introdução. O tempo verbal é novamente o presente. O Forte se apresenta com toda a imponência a Jairo. A visão é "com" Jairo ainda. Aliás, Jairo é como que o olho da câmara que registra a cena, não fossem rápidas passagens de discurso avaliatório, que remetem à onisciência seletiva:

"Quase um castelo assim em seu tamanho, altas suas torres de vigia, deve pesar como uma montanha".

"Poder-se-ia dizer, e sem mentir, que a Bahia cresceu com ele" (OF, p. 15).

Nesse segmento temos, pois, a visão do presente, o Forte visto por Jairo engenheiro, adulto, e não pelo Jairo jovem, que aparece nessa Primeira Parte.

SEGMENTO 3 (p. 16-18):

Reconstitui-se o "flash-back", continuando exatamente no momento da interrupção. Estamos sempre "com" Jairo. O negro agora dá-se a conhecer:

"Me chamo Olegário - disse - Foi aqui, cumprindo a pena, que conheci o Forte" (OF, p. 16).

E quando Olegário estabelece, através de sua condenação, o relacionamento com Jairo, através do pai deste, médico, então:

"Tudo saltou de uma vez. A sala estreita, os móveis velhos e empoeirados, o pai explicando. Soldados de pé guardavam o negro, a cabeça baixa, os sapatos sujos..." (OF, p. 17).

Dentro do longo e remoto retrocesso temporal, há aqui um rápido "flash-back" mais remoto, esclarecendo como Jairo reconhece quem é o negro. É novamente a memória do passado tornada viva, presente, materializada, feita imagem cinematográfica sobrepondo-se.

Identificado o negro, e seu relacionamento com Jairo, e sendo o Forte testemunha,

"De repente, o fogo nos olhos, a sua narrativa ganhou o ar. Era como se falasse mais para si mesmo, por vezes o resmungo, por momentos a palavra alta. Esteve ouvindo como se o negro obrigasse a ver que o ar tremia" (OF, p. 17-18)

É o preparo para a mudança de visão e de técnica de narração.

SEGMENTO 4 (p. 18-19):

"Eu estcu dizendo..." marca o início das longas seções narradas em primeira pessoa, como que uma narrativa enquadrada, em que está caracterizado o ouvinte Jairo e o narrador Olegário. Os trechos estão perfeitamente caracterizados por aspas iniciais e finais, e ainda apresentam um início uniforme: "Eu estou dizendo". A visão, naturalmente, é "com" Olegário, o narrador.

O primeiro desses segmentos da narrativa de Olegário novamente esclarece o seu relacionamento com Jairo, narra sua condenação a sete anos de reclusão, e esclarece que, por estar em obras a nova Penitenciária, a pena foi cumprida no Forte. E uma passagem traz a chave para os segmentos seguintes:

"O Forte, porém, foi uma prisão diferente. Em suas noites, dentro da cela, ou em suas tardes, dentro do pátio, as vozes chegavam. Eu as escutei, todas essas vozes, e nos meus ouvidos ficarão até o minuto da morte"(OF, p. 18-19)

Entenderemos melhor o que são essas "vozes" nos segmentos seguintes, onde elas adquirem personalidade.

SEGMENTO 5 (p. 19):

"Não, não as reproduzira logo!..." (OF, p. 19)

É o discurso indireto livre, referível a Jairo, indicando, pois, a visão "com" este, a onisciência seletiva.

Esse segmento, novamente em terceira pessoa, esclarece, sempre a partir de Jairo, a passagem para a outra noite, em que voltou a ouvir Olegário, em lugar de ouvir os cantadores.

Uma passagem, no final do segmento -

"Essa voz se repetiu, todas as noites, sempre começando: "Eu estou dizendo". Ele a ouviria, anos a fio, onde estivesse" (OF, p. 19) -

deixa perceber nitidamente a intrusão do narrador atual (Jairo engenheiro) sobre o sujeito no tempo do enunciado (no retrocesso).

SEGMENTO 6 (p. 20-24):

Volta a narrativa de Olegário em primeira pessoa: "Eu estou dizendo..." Mas, este segmento já não será mais pura visão de Olegário. Através de Olegário, começamos agora a ouvir as "vozes" que, fora e acima do tempo, trarão a história do Forte. O primeiro parágrafo do segmento é marcado pela visão nitidamente "com" Olegário, na prisão. Mas, no segundo já percebemos uma mudança:

"No começo, os machados bateram, e bateram ensurdecendo a colina. Quando a terra ficou nua e a pisaram, para olhar o mar embaixo e as florestas no caminho dos sebtões, eu estava entre os homens. O índio nos serviu a água..." (OF, p. 20)

Como se entende esse "no começo"? Quem é esse "eu"? Trata-se aqui da interferência de uma "voz", dominando a própria narrativa de Olegário. O "começo" refere-se à construção do Forte. Outra passagem nos esclarece mais sobre o "eu" do narrador, cuja visão nos é oferecida:

"No grupo, com o capitão, éramos quatro homens. O índio (...), o capitão (...), o empreiteiro (...) e eu que devia marcar os limites do Forte..." (OF, p. 20).

Estamos, portanto, "com" alguém que participou da construção do Forte. O ponto de vista é interior à narrativa, tornando - a mais presente e vivaz. Essa "voz" de narrador inominado, ressoando através de Olegário, enquanto narra a construção do Forte, apresen-

ta uma espécie de previsão, de "flash-forward":

"Adivinhava talvez que em seu dorso (da terra) um Forte se levantava. E um Forte era uma ofensa. Não tardaria a gotejar o sangue quente dos homens. Agonizantes estremeciam no pó. Corpos mutilados na luta a ferro frio ..."
(OF, p. 21).

Não fosse o emprego do futuro do pretérito, e teríamos uma perfeita antecipação do futuro. Em todo caso, há uma visão prospectiva. E ela se confirma logo, na mesma página, quando

"Começamos a levantar as paredes dos alojamentos (-"ainda não tínhamos um Forte"-), a primeira chuva de sangue caiu" (OF, p. 21).

Trata-se de um ataque dos índios. E bem a propósito, nessa altura, ainda antes de existir o Forte, há um toque de humanização:

"O chão do Forte parecia sofrer, doendo a sua frieza, mais humano que os soldados embrutecidos. E como que estremeceu..." (OF, p. 22).

O Forte, material, é mais sensível que o homem, feito bruto. A luta foi sangrenta, mas os índios foram repelidos. Vemo - la "com" a voz do narrador acima identificado, na sua visão limitada:

"Eu vi pouco porque era um entre eles" (OF, p. 22)

"Percebia, aos pedaços, o que estava acontecendo..." (OF, p. 23).

E, ao final da luta,

"O Forte já não era pagão" (OF, p. 23),

passara pelo batismo de sangue. O Forte não é apenas humanizado, mas também mistificado. E um novo índice aparece -

"Reaparecia a grade de ferro" (OF, p. 23) -

para orientar-nos a respeito da visão do narrador: extinta a "voz" voltamos à visão do próprio Olegário, na prisão, angustiado com a pergunta:

"Como o senhor matou?" (OF, p. 23),

que o delegado lhe dirigira no interrogatório.

SEGMENTO 7 (p. 24-25):

Uma interrupção da narrativa em primeira pessoa, passando a uma espécie de "intermezzo" em terceira pessoa, explica as cir-

cimstâncias em que se dá a narrativa. A ligação ao segmento anterior é evidenciada pela pergunta (diálogo direto) de Olegário:

"Como eu matei?" (OF, p. 24).

Aqui a visão pode ser considerada "com" Jairo, mas também existem elementos que apontam para uma onisciência maior, uma visão "por detrás". O Forte aparece novamente humanizado:

"A amurada, em frente, era uma ossatura(...). Era como se o Forte estivesse a dormir em febre" (OF, p. 24),

assim ele parece apresentar-se à visão de Jairo adolescente, o que não seria muito adequado, devido à imaturidade deste para tais observações, não fosse ele filho de médico.

Outro parágrafo, a seguir.

"Noites seguidas, ano atrás de ano, dia atrás de dia, no fundo do silêncio. A cama, as grades, o coração batendo. Pôde conhecer o Forte, muito de perto, em todos os segredos(...). Salvador não dormia daquele lado, as mulheres bêbadas, orquestras nas salas. As pistas de danças, camisas suadas, o amor vendido..."

seguido da fala direta:

"- O mundo de Michel!" (OF, p. 24),

deixa entrever uma visão "com" Olegário, embora desta vez narrada em terceira pessoa, uma espécie de materialização de seu pensamento, perfeita onisciência seletiva. No fim do segmento, quando

"Tudo mais parado: ele, o negro, o Forte..." e
"Tudo escutava" (OF, p. 25),

evidencia claramente uma volta à visão "com" Jairo, disposto a ouvir o prosseguimento da narrativa de Olegário.

SEGMENTO 8 (p. 25-27):

O índice: "Eu estou dizendo" retoma a técnica de primeira pessoa, na visão "com" Olegário, na prisão. Ele ainda recorda a pergunta do delegado: "Como o senhor matou?". Mas, em meio a esta recordação, há interferências:

"E de repente (...) a pergunta feriu o cérebro: "Por que o Forte e não um Convento?"..." (OF, p. 25).

Essa interferência passageira só pode ser interpretada como sendo das "vozes". Depois,

"Temos que recuar, esfriar o sangue, tentar unir os detalhes..." (OF, p. 25).

Numa atitude conscientemente narrativa (interferência de narrador "por detrás"?), Olegário procura uma explicação para a pergunta formulada: sua filha Damiana era o piano - o encontro com Michel - o nascimento da menina - o abandono da mãe e filha - Olegário as recolhe - Michel invade sua casa - Olegário o estrangula. Era esse o depoimento feito ao delegado. Aqui, através da visão "com" Olegário, repete-se o que já conhecemos do Segmento 6 da Introdução, lá na visão "com" Tibiti. Duas visões, portanto, do mesmo acontecimento, reforçando-se.

Nesse segmento há uma dupla rememoração de Olegário: por um lado a recordação do depoimento feito ao delegado, e por outro, a recordação vivificada ou revivência dos acontecimentos e da própria cena do crime, matando Michel - objeto do depoimento.

SEGMENTO 9 (p. 27-28):

Nova passagem à terceira pessoa:

"O Forte parecia crescer, uma figura imensa, quando Olegário parou de falar" (OF, p. 27).

Dupla indicação da visão do narrador representa essa frase inicial. Trata-se da visão "com" Jairo, pois a seus olhos e imaginação é que o Forte aumenta de figura. Por outro lado, há uma visão cinematográfica perfeita, sendo os olhos de Jairo a câmara, colocada em posição baixa, "contre-plongée". Essa visão cinematográfica, de observador, mas "com" Jairo, caracteriza o segmento. Há, contudo, também elementos de visão "por detrás", onisciente:

"Em casa, naquele momento, Damiana estaria dormindo. Tibiti ao lado, na mesma cama, a inocente..." (OF, p.27).

Pelo que segue, essa passagem dificilmente poderá ser atribuída a Olegário, e a Jairo não pode ser absolutamente, pelo que deve ser de um narrador onisciente, "por detrás" de tudo.

Há, logo depois, uma revelação importante quando, à pergunta de Jairo: "Como ela se chama?", Olegário responde: "Tibiti". Então:

"Logo mostrou, as lâmpadas ainda acesas, o vento soprando do mar, a manhã nascendo sobre a Bahia. As nuvens, tão altas, se vestiam de branco. As torres das igrejas rompiam o manto cinza, as casas velhas na aparição, o céu ganhando azul..." (OF, p. 28).

É o momento do alvorecer, a natureza renascendo para um novo dia, como que a simbolizar, a partir dessa revelação, e numa antecipação, o que se passaria com Jairo: Tibiti representará uma nova fase em sua vida. E como Jairo ainda não o sabia, mas esse era o desejo de Olegário, poderíamos interpretar nesse sentido a frase inicial: "Logo mostrou". Quem? Olegário. E então a narrativa direta poderá prosseguir:

SEGMENTO 10 (p. 28-33):

Reassume a primeira pessoa, "com" Olegário: "Eu estou dizendo" - como foram seus primeiros tempos de presidiário no Forte. Lá, à noite, a imaginação trabalhava:

"... e, de repente, como se a piedade viesse do Forte, as imagens enchiam os olhos. Alguém falava, eu juro..." (OF, p. 29)

Somos levados, novamente, "com" Olegário, às "vozes", fora do tempo, em retrospecto, narrando a história do Forte:

"Mandou servir o vinho (...). Cantamos os hinos de guerra, festejávamos a vitória..." (OF, p. 29).

Está o Forte erguido, firme, símbolo de segurança contra os índios e estrangeiros. O narrador representado, mas inominado, atrás da voz de Olegário, narra os festejos e incidentes, como alguém presente:

"Eu vi, digo que vi, e tudo acompanhei" (OF, p. 30).

Essa "voz", por não se caracterizar mais explicitamente, e sobretudo por uma passagem:

"Outros, já embriagados, lembraram-se das índias protegendo, com os corpos, os corpos dos filhos..." (OF, p. 32),

provavelmente será idêntica à "voz" aparecida anteriormente, no segmento 6. Nesse segmento merece destaque o incidente do pregador, do profeta que, em meio aos festejos, "pregava contra a escravidão e as guerras". Temos nele, sem dúvida, a presença do elemento messiânico, tão frequente no Nordeste. Desatendido e maltratado pelos soldados, ele assim mesmo prediz:

"Todos morrerão aqui. Aqui, dentro do Forte!" e
 "As guerras serão muitas. As pestes virão. Eu vejo todas
 as pragas do inferno. E tudo aqui, dentro do Forte" (OF, p. 32)

Os maus tratos que recebe são tantos que,

"ele caiu. Mover, não se moveu. Deitado, imóvel, na poça
 de sangue" (OF, p. 33).

Aqui chegados, um novo índice nos orienta:

"Suavam a noite e o corpo, abriram-se os olhos, a voz
 estacou" (OF, p. 33).

É a transição para a visão "com" Olegário mesmo, no Forte,
 erguendo as mãos:

"A vontade, no instante, foi de levá-las ao berço e puxar
 a coberta sobre Tibiti" (OF, p. 33).

É sua mente obsessivamente voltada para a neta.

SEGMENTO 11 (p. 33-35):

Na transição para a terceira pessoa, o período inicial:

"O negro envolveu o busto com os braços como se estivesse
 com frio" (OF, p. 33),

evidencia a visão restrita "com" Jairo, que assim vê Olegário, e ao
 mesmo tempo repete, como que em rima cinematográfica, o último ges-
 to da narrativa de Olegário. Naquela, contudo, tratava-se de um ges-
 to de abertura, indo ao encontro de outrem; aqui trata-se de um ges-
 to de fechamento sobre si mesmo. O parágrafo seguinte:

"Na zona deserta, naqueles minutos, eles dois apenas. Des-
 cendo a cabeça, como se meditasse, manteve-se mudo. Tal-
 vez pensasse nos feiticeiros, nos pais de santos, nas
 flores de Iemanjá sobre as praias..." (OF, p. 33),

denota uma interferência atual do sujeito rememorante sobre o sujei-
 to de enunciação na narrativa: o mesmo Jairo, mas depois que ele
 soube dos passes de bruxaria de Olegário.

Nos fragmentos de informações que Olegário traz, em dis-
 curso direto, nesse segmento, manifesta ele uma incorporação das in-
 formações recebidas das "vozes". Do contrário, como se explicaria a
 origem de informações como:

"A profecia se cumpriu" (OF, p. 34), ou:

"Foi a peste, foi a podridão, veio a morte" (OF, p. 34),

que já adiantam o conteúdo do segmento seguinte?

Nos demais parágrafos narrados, a visão é "com" Jairo, novamente. A ele Olegário transmite suas informações, "com" ele assistimos ao avanço do dia, à despedida dos dois e ao reencontro à noite. Num desses parágrafos, uma observação de Jairo contém uma espécie de previsão, ou preparação para o futuro:

"... logo compreendeu ser imenso o seu amor (de Olegário) pelo Forte (...). Medo talvez que o arreventassem, destruindo-o aos pedaços, tecidos e cartilagens, para ficar o chão" (OF, p. 34).

Bastante manifesta se torna aqui a interferência de Jairo engenheiro, recordando, sobre Jairo jovem, acompanhando Olegário.

SEGMENTO 12 (p. 35-39):

Olegário - "Eu estou dizendo" - conta em primeira pessoa sua solidão no Forte, onde

"após o terceiro mês, com exceção de Damiana que vinha aos domingos, não houve qualquer visita" (OF, p. 35).

Contudo, fala também de um frade que o procurara, mandado por Damiana. Mas, essa visita do frade fica sem explicação, sendo interrompida por um índice transicional, que nos orienta:

"Imóveis os braços e as pernas, o tronco, o corpo na cama, mas a voz se movia como em uma rede" (OF, p. 36).

Há uma nova visão, de outra "voz", fora do tempo:

"Foi o que ouvi. A notícia corria a medo, de casa em casa, provocando a fuga de muita gente. Morávamos no sobrado, na entrada da Ajuda, o velho pai, a tia velha e eu" (OF, p. 36).

Já temos elementos indicadores sobre o novo narrador, representado, mas inominado. A eles acrescente-se:

"Muito moça eu era, tinha os cabelos negros corridos, o coração alegre, esperando o casamento..." (OF, p. 36).

É essa narradora jovem que, através da palavra de Olegário, informará sobre a peste na Bahia, que trouxe outra fase à vida do Forte:

" - O Forte agora é o isolamento" (OF, p. 37).

Após essa frase, e até ela ser repetida na página seguinte, há um trecho narrado bastante objetivamente, evidenciando uma nítida interferência onisciente, e isto não é adequado à joven noiva, que é a "voz" narrante:

"É preciso compreender o que acontecia. Para o povo, apesar dos anos decorridos, a peste tinha uma origem. Ele, o Pregador..." (OF, p. 37).

O primeiro período denota uma clara onisciência narrativa. Os seguintes contêm inúmeros elementos oniscientes. É como se essa voz da jovem, numa atitude conscientemente narrativa, assimilasse oniscientemente as vozes do povo - interpretação a que nos poderia levar esse "Para o povo". Não seria mais, então, a "voz" da jovem, mas um substrato objetivo, altamente depurado e ordenado, das vozes do povo. Em todo caso, não parece adequado atribuir essa narração à "voz" dessa jovem noiva, devido ao predomínio racional.

Esse segmento, aliás, até o final, fora pequenas passagens adequadas à visão da moça, deve ser entendido com tal interferência onisciente e objetivadora.

Assim conhecemos que essa peste fez a Bahia parar, quase exterminou seus habitantes, inclusive "o noivo foi entre eles", mas, num esforço ordenado,

"O Forte derrotou a peste" (OF, p. 39).

E voltamos insensivelmente -

"E, por trás das grades, novamente a luz" (OF, p. 39) - à visão de Olegáric, sempre voltado a proteger Tibiti.

SEGMENTO 13 (p. 39-42):

"Esperou que a voz prosseguisse, a noite dentro da Bahia, mas o silêncio se fez" (OF, p. 39).

Esse período, que abre o segmento, evidencia a visão limitada de Jairo, ou seja, o ponto de vista de terceira pessoa, "refletor de consciência", na terminologia de Henry James. Essa visão "com" Jairo não é aqui puramente de câmara, de observador:

"Ele estava vendo. Continuava vendo as velas acesas nas portas, rodando a carroça dos mortos, os negros em procissão, com as bocas fechadas..." (OF, p. 39)

Aqui parece continuar a narrativa da "voz", como no segmento anterior. Temos como que uma materialização da narrativa dessa "voz", tal como ela repercute no mundo mental de Jairo.

Então Olegário, em discurso direto, vai completando a narração do fim da peste, e já anuncia nova fase do Forte, com a guer-

ra. Essas informações trazidas por Olegário novamente só podem ter sua origem nas "vozes" que ouviu no Forte, comprovando que apenas fragmentos dessas "vozes" são transcritos "literalmente" na narrativa de Olegário. Ao introduzir o novo assunto: a guerra,

"Ele, naquele minuto, esteve vendo. Homens matando homens, a pólvora queimando, a cidade invadida" (OF, p. 41),

com a palavra de Olegário, a câmara registradora, em "close-up" sobre Jairo, parece diluir a imagem deste, fazendo sobrepor-se outra, materializando seus pensamentos, despertados pelas palavras de Olegário. E o assunto está à espera de Olegário para reassumir a narrativa.

SEGMENTO 14 (p. 42-47):

"Eu estou dizendo" - continua Olegário, recordando sempre seu amor e preocupação pela neta Tibiti, e sua angústia ao saber que "é quase branca, puxou o pai" (OF, p. 42).

E logo, após uma justaposição atropelada de elementos e sensações, superando sua condição existencial individual,

"A voz penetrava linando os nervos (...). Deitado, imóvel, esperando. E finalmente, escutava" (OF, p. 42)

É mais uma vez a saída de si mesmo, revivendo a vida do Forte em nova etapa:

"As notícias chegaram e, em meia hora, toda a cidade sabia..." (OF, p. 42).

E a voz narra a guerra, o assalto vindo do mar, e o Forte pronto para a defesa. A identificação da voz se dá mais tarde:

"Eu, um soldado que viu a luta, posso dizer que a preparação foi breve" (OF, p. 44).

Trata-se, portanto, de uma voz que apresenta uma visão "dentro", uma visão "com" alguém que participou dos acontecimentos.

Mas, no presente caso, o campo visual deste narrador é demasiadamente vasto e por demais completo para ter sido "visto" por ele. Aliás, a voz narra com grande isenção de si mesma, como que objetiva e quase oniscientemente, sendo muito rara a presença de pronome ou de verbo em primeira pessoa. Por vezes esse narrador parece assumir a visão de outros:

"Pescavam, em mar alto, os saveiros dançando. A brisa co-

quando a água cor de chumbo. E de repente, muito ao longe, perceberam os veleiros que vinham lentos como à espera de outros..." (OF, p. 43).

Aqui a "voz" do soldado ou assimila a posição e visão dos pescadores (que denota também onisciência) ou é plenamente onisciente. Aliás, a linguagem também é de um soldado-poeta: "a brisa coçando a água...". Essa "voz", esse narrador, esse soldado narra como se estivesse presente em toda parte. Portanto, embora a visão seja "com" o soldado, na realidade é mais "por detrás". Essa onisciência é corroborada com o que o narrador (a voz) comenta quando a luta estava iminente:

"... o grande silêncio(...). Silêncio que não houve quando houve a peste" (OF, p. 44).

Trata-se de um episódio anterior na vida do Forte. Teria o soldado também participado dele? Estamos ante um soldado um tanto extraordinário que, após a luta sanguinária, pode ainda observar:

"Temeram o Forte, esta a verdade, e por isso as velas se abriram" e

"Quieta, os mortos entre os escombros, a Bahia voltou ao silêncio..." (OF, p. 46).

Então ele assume a posição do povo:

"Subiram os olhos, porém, e se prenderam no Forte. Imenso na tranquilidade, seus canhões esfriando, parecia ter alma" (OF, p. 47).

Trata-se de nítida visão de câmara baixa, a partir da posição do povo, contemplando o Forte, mais uma vez herói.

E a volta da visão "com" Olegário novamente é marcada por uma profusão de elementos, atropelando-se.

SEGMENTO 15 (p. 47-48):

Uma curta cena circunstancial, que acompanhamos "com" Jairo, o ouvinte da narrativa enquadrada, prepara o segmento seguinte, através das palavras (Previsão? Onisciência?) de Olegário:

" - Nós, os negros, temos a luta no coração" (OF, p. 48).

Essa exclamação confidencial, despertando em Jairo a recordação de palavras de seu professor, necessitava de uma explicitação maior, e por isso Jairo "esperou".

SEGMENTO 16 (p. 48-53):

"Eu estou dizendo" coloca-nos "com" Olegário, narrando sua ânsia e a de seus colegas de presídio pela liberdade. E a partir dos episódios que eles se narram mutuamente no Forte,

"A voz cresceu, enrouquecida estava, o Forte agora pequeno para guardá-la. Chiava entre as paredes, nos meus ouvidos, pua de aço mordendo..." (OF, p. 49).

É a voz, não mais de Olegário, negro e presidiário, mas de todos os negros, dos escravos, em sua eterna luta pela liberdade:

"Eu trazia o mel de cana, as latas no carro de boi, o engenho na estrada da Bahia" (OF, p. 49)

Identifica-se quem narra o episódio. Esse narrador também assume certa onisciência no que narra, e revela, sobretudo, o estilista "por detrás" dele:

"Permanente, no seu bojo, era a noite" (OF, p. 49)

Construção que certamente não é muito natural para escravo negro. Esse narrador, convidado, participou do levante negro contra os brancos e, como resultado:

"O gado negro - ferido, sujo, sangrando - enchia a praça que os soldados cercavam e em suas mãos brilhava o aço das baionetas" (OF, p. 51).

Derrotada a revolta, o Forte, firme como sempre, recebe os prisioneiros, o narrador entre eles:

"As ladeiras subindo, as cordas nos pulsos, uma procissão de escravos..." (OF, p. 52).

É de novo verdadeira visão de câmara. Chegando ao Forte, os cinco chefes são enforcados, exclamando o último:

" - Liberdade! Liberdade!" (OF, p. 53).

Então, como que participando da cena:

"O grito rodou, e rodou como um vento, enquanto as grades se mostravam com a luz ao fundo..." (OF, p. 53).

É a visão "com" Olegário reaparecendo, angustiado pela negação de "Liberdade condicional". Necessitando de liberdade, ele sente-se reportado à infância, quando "a liberdade existia" (OF, p. 53).

SEGMENTO 17 (p. 53-54):

Os segmentos em terceira pessoa caracterizam, a partir da

visão "com" Jairo, as sensações que dele se apossam, até ser chamado à realidade pelo anúncio de Olegário:

"- Eu viajarei amanhã" (OF, p. 54).

Mas, logo a seguir,

"...Olegário voltou a falar. A voz corria e parecia escorregar nas rampas para alcançar a cidade. Vinha com a respiração do negro, gotejava, ferindo o murdo" (OF, p. 54).

É como Jairo a percebe, de maneira extremamente subjetiva, como denota a larga presença do discurso figurado. Aliás, nesse estado de impressionabilidade de Jairo, o Forte também se lhe impõe:

"O Forte, em cima, alto e poderoso, não via os faróis".

"... e viu que o Forte subia - subia muito - vencendo o espaço..." (OF, p. 54).

É evidente a visão cinematográfica, de câmara baixa, criada a partir do estado emotivo de Jairo.

SEGMENTO 18 (p. 55-57):

Esse segmento da narrativa de Olegário, pela primeira vez, não inicia com as palavras "Eu estou dizendo", mas elas aparecem logo na sexta linha. Olegário está prestes a deixar a prisão do Forte. E, ainda uma vez, somos orientados por um índice:

"Mas, ali deitado - a luz, Jairo, sempre a luz atrás das grades - o cérebro crescia" (OF, p. 55),

indica a "voz" exterior, dominando a palavra de Olegário, para reviver mais uma etapa da vida do Forte:

"- Doida e braba é a guerra no sertão.

O oficial médico, na estação, esperava o trem. Saíra cedo do Forte, eu o acompanhei, dezenas de homens com as viaturas, as padiolas, e as macas. A ordem chegara e nós, médicos e enfermeiros do Exército, já tínhamos ocupado o Forte (...). Hospital, o Forte, hospital de emergência..." (OF, p. 55).

"Com" esse narrador inominado, mas identificado, vivemos "de dentro" essa etapa do Forte, transformado em hospital de emergência para atender "a carga da guerra", os feridos na "doida e braba" guerra contra os fanáticos do Conselheiro, na

"Moenda sinistra, Canudos, aquele arraial" (OF, p. 56).

Na chegada dos prisioneiros, novamente a visão de câmara:

"Foi a subida, os mais feridos em padiolas, o povo olhando as ambulâncias que não corriam. Nas ruas, não fora o ruído dos motores, o silêncio seria completo"(OF, p. 56)

O narrador se coloca junto ao povo, em baixo, atrás da câmara, como que filmando a subida. Observe-se, contudo, que sua visão (ou sua audição?) talvez seja otimista demais em relação ao "ruído dos motores" para a época.

Quando um dos feridos, já no Forte, grita:

"- Eu não posso morrer!" Então,

"O Forte ouviu, era uma súplica, o homem tinha a guerra nos olhos. Coisa de um momento, é verdade, mas no fundo das órbitas úmidas e acesas, as imagens se ergueram..." (OF, p. 56) -

e as imagens cinematográficas, como que saindo dos olhos do ferido, recompõem a cena em que fora ferido, em luta com os jagunços.

A pergunta do ferido: "Onde estou?", como que sobrepõe e funde o comentário da "voz" narradora com a situação de Olegário no Forte, tornando-se esta mais nítida quando,

"A luz, as grades, a cama. A indiferença do Forte, sua insensibilidade, era velho demais e participara de muitos sofrimentos. Que importava, a ele, um homem como eu?" (OF, p. 57).

Está nítido o ângulo de visão de Olegário, que sente com o Forte. O Forte, tantas vezes firme, mas também sensível, quase humano, agora está velho (ou seria Olegário, velho, projetando nele seus sofrimentos?).

SEGMENTO 19 (p. 57-59):

Nesse segmento, narrado em terceira pessoa, mas dominado pela visão "com" Jairo, Olegário antecipa sua saída do Forte. E quando ele conta como deixou o Forte, Jairo, como que identificando-se com essa despedida de Olegário do Forte, apresenta uma visão da Bahia, a partir do Forte (OF, p. 58).

Jairo pergunta como fora o encontro com Tibiti. Então:

"A boca não se abriu logo. Acenderam-se, porém, os olhos..." (OF, p. 58).

E ao narrar Olegário como não se confirmara seu receio de ser mal recebido por Tibiti, devido a ter matado o pai dela,

"Uma nova face, a bondade nos olhos, a expressão sem tristeza. Os próprios cabelos, seus cabelos de negro, pareciam ter crescido..." (OF, p. 58).

Assim Jairo o vê, como que aliviado de um grande peso. E o intuito do negro parece realizar-se, porque,

"No instante, acima da noite, quem flutuava era Tibiti. Estava tão viva, como se os olhos de Olegário a mostrassem, que ele a viu. Parte de um minuto, tempo em que o negro manteve as pálpebras suspensas, mas ele a viu ali plantada nos olhos. Menina, alongado o queixo, a fronte alta, o nariz pequeno, parecia sorrir..." (OF, p.58-59).

Há como que um "travelling", um carrinho aproximando-se em "close-up" dos olhos de Olegário, que se fundem com a imagem de Tibiti. Essa imagem penetra em Jairo. Olegário conseguira, pois, realizar seu intento de tornar viva a Jairo a imagem da neta.

SEGMENTO 20 (P. 59-61):

É "a última noite, eu estou dizendo, a última noite no Forte" (OF, p. 59).

E enquanto Olegário prepara seus pertences para a saída, seu pensamento trabalha:

"Todos nós sabíamos: A Penitenciária estava concluída, realizavam os acabamentos, em seis meses o Forte seria desocupado. Voltaria ali, se quisesse para visitá-lo ou vê-lo" (OF, p. 59).

Compare-se essa passagem com outra anterior, logo após sua condenação:

"No depósito dos presos, depois que bebi a aguardente, soube que a Penitenciária estava em obras. Levantava-se o edifício novo, em cimento com inúmeros pavilhões. Os condenados já tinham sido transferidos para o Forte, suas velhas prisões aproveitadas, lá ficariam muito tempo" (OF, p. 18),

e vemos que se fecha um elemento estruturador da narrativa: a coincidência quase completa da função do Forte como Penitenciária com o tempo de prisão de Olegário, passado justamente no mesmo Forte.

Percebemos, assim, mais uma vez, uma aproximação e identificação entre Olegário e o Forte.

Mas, mesmo nessa última noite, esperando a liberdade,

"... no meio do sono, a voz retornou"(OF, p. 59).

Voz de quem?

"Na alfaiataria, ali, eu trabalhava" (OF, p. 60).

Trata-se, pois, de uma visão "com" alguém, um prisioneiro, que se situa "dentro" do narrado. Dele vem a notícia:

"- Vai se mudar e mudar para o Forte", isto é, " A Velha Penitenciária seria destruída e, enquanto se construísse a outra - no mesmo terreno e de quatro pavilhões - o Forte serviria de prisão" (OF, p. 60).

Fecha-se, assim, perfeitamente a estrutura circular da longa narrativa, entrecortada, de Olegário, coincidindo seu final com a situação inicial: Se Olegário, servindo-se ou deixando-se ser vir pelas "vozes", revive a história do Forte, o final da história deste coincide com a entrada e estadia de Olegário nele (o Forte feito Penitenciária).

E, no momento de Olegário deixar o Forte,

"Três passos, transponho o portão, a mala pesa" (OF, p. 61) -

como se ela, de repente, contivesse o Forte todo, os anos, as recordações, as emoções... que a fizessem pesada, a ponto de que,

"A mala me caiu da mão" (OF, p. 61).

Olegário devia desligar-se do Forte e o sol o ofuscou na saída, o calor o oprimiu,

"O sol não permitiu que o Forte me desse a sua sombra" (OF, p. 61).

Olegário se havia ligado demais a esse velho mundo do Forte, sentindo a dificuldade de cortar o cordão umbilical, que o pren-dia ao Forte, com o qual como que se fundia e identificava.

S E G U N D A P A R T E

Nessa parte, o tempo é novamente o presente. Desfez-se o longo retrocesso da primeira parte. E continua a ação do presente: Jairo e Tibiti no Forte, em seqüência à introdução.

Essa segunda parte consta de doze segmentos, separados por pequenos espaços em branco. Alternadamente apresenta-se um segmento não contido entre aspas, e narrado no presente, dando continuidade à introdução, e outro segmento contido entre aspas, e narrado no pretérito imperfeito, continuando, agora nitidamente na memória de Jairo, a primeira parte.

Não há diretamente mudança de narrador. A visão é predominantemente "com" Jairo, em ambos os tipos de segmentos, embora haja diferenças nesses dois tipos de visões, como observaremos.

SEGMENTO 1 (p. 65-67):

"Retorna, andando no corredor, o Forte se aquecendo. Oco, tão oco que o ruído, dos pés na laje, ocupa o espaço e enche o ar. A imagem de Olegário ainda nos olhos e a voz nos ouvidos. "Eu estou dizendo" (OF, p. 65).

Se confrontarmos essa passagem com o final da introdução (p. 10), perceberemos uma perfeita continuação, embora esse "ainda" do terceiro período indique um espaço, um tempo intermediário, o que pode sugerir que a primeira parte corresponda a esse espaço tempo--ral, e tenha transcorrido na mente de Jairo, a partir do momento em que Tibiti dissera:

"Quero ficar sozinha. Saia um pouco e vá olhar o Forte"
(OF, p. 10),

dando-se agora a volta de Jairo a si mesmo, a viver o seu presente.

Embora narrado em terceira pessoa, a visão evidentemente é "com" Jairo, mesmo que nem sempre haja correspondência entre o sujeito de enunciação e o sujeito do enunciado, como se pode perceber logo no primeiro período. A visão "com", quando expressa em terceira pessoa, correspondendo à onisciência seletiva, ou mesmo à limitada, dificilmente pode **ser** pura. Há necessidade, por vezes, de haver um narrador inominado a estabelecer, passageiramente, e "por

de trás", ou mesmo "de fora", as relações circunstanciais. Verbos como: retorna, transpõe, ergue os olhos, sente o cheiro, evidenciam tal sujeito de enunciação diferente, mas com o foco sempre em Jairo. Mais adiante,

"Temem as palavras (...). Fitam-se assim (...). Imóveis como estão..." (OF, p. 65),

já não comporta mais a visão "com" Jairo, mas antes uma perspectiva mais ampla, bastante onisciente, uma visão "por detrás". Mas, essa situação é passageira, e logo:

"O corpo, ele sabe, é morno. Homem fosse, artérias ao invés de tubos, ossos ao invés das cartilagens de chumbo, e o Forte se debruçaria para levantá-la. Desejaria expulsá-lo, com ódio, fazendo-se bruto para aquela luta.." (OF, p. 66).

Retorna aqui claramente a visão "com" Jairo, visão de onisciência seletiva, de terceira pessoa, refletora de consciência. Talvez consequência do pedido de Tibiti (OF, p. 10), uma ponta de ciúme invade Jairo, mas é dominada através de racionalização, pois, ao contrário de tantas outras vezes, nega ele agora condição humana ao Forte, para que este não lhe possa tirar Tibiti.

Quando volta a encontrar Tibiti, a observação desta:

"- Você demorou muito" (OF, p. 66),

reforça e confirma a longa ausência de Jairo - sua memória retornando vivamente ao passado, possibilitando a inclusão de toda a primeira parte. O final desse segmento fornece a chave para a nova visão no segmento seguinte:

"O cérebro, agora é o cérebro, a voz de Olegário batendo. "Eu estou dizendo". Trabalha depressa, o cérebro, enquanto a memória oferece a carga. Aceita aquela carga, Tibiti muda, e tudo novamente volta a viver" (OF, p. 67).

Se a visão era "com" Jairo, no presente, ela o será agora "com" ele, mas focalizará o passado, trazendo matéria de memória.

SEGMENTO 2 (p. 67-69):

Esse segmento figura entre aspas, mas não se trata duma narração direta de alguém, pois sua pessoa gramatical é a terceira. É como se a memória de Jairo, uma espécie de segundo eu, fosse esta belecendo, "por detrás", as relações entre os acontecimentos. De

acordo com a técnica sempre de novo recorrente no escritor, esses segmentos entre aspas deveriam ser narrados em primeira pessoa, usando a moldura da "narrativa enquadrada", porque reconstituem o passado. Mas, no presente caso isso não teria muito sentido, e nem o narrador poderia sentir-se com disposição para narrar a Tibiti os antecedentes que os aproximaram e mesmo aquilo que viveram juntos. Cria, então, o autor uma técnica que, ao mesmo tempo que elimina a distância entre o narrador e o narrado, entre o sujeito de enunciação e o do enunciado, evita o inconveniente acima apontado.

"O negro não disse adeus. Os ombros largos, os lábios fechados, seus pés se moveram. Ele, Jairo, viu bem" (OF, p. 67)

A memória de Jairo reconstitui o passado, a partir do momento em que Olegário viajou. A narração poderia ser perfeitamente assumida por Jairo, em primeira pessoa, e nada precisaria ser modificado. Mas, isso não se dá pelo motivo acima alegado.

O tempo do enunciado transcorre agora rapidamente, saltando tudo o que não interessa diretamente à narrativa. Apenas de passagem alude à formatura de Jairo:

"O pai envelhecido, a mão estendida, um bolo na mesa :
- Você é um engenheiro" (OF, p. 67),

para focalizar sua atividade profissional, passando logo ao momento de receber a incumbência de: "Derribar o Forte". Ao recebê-la:

"Ele, e logo ele, escolhido para o trabalho! (...) E agora, com as palavras no ar - "derribar o Forte" - o corpo se encheu de calor. Farou o barulho das máquinas que rasgavam a terra. O que cresceu foi a voz do negro, cresceu também a imagem da Bahia na noite, e o Forte lhe pareceu um homem. Por que ele, e logo ele, para destruí-lo? Era como um assassinato" (OF, p. 68).

O Forte e o negro, esquecidos durante anos, desaparecidos devido aos estudos e atividades absorventes, assaltam-lhe repentinamente a memória, e tudo o mais se apaga. É o passado vivificado em sua mente - sua mente como que transformada em imagem cinematográfica.

E, no mesmo instante:

"As picaretas, o ferro nos paredões, as bananas de dinamite. As descargas rasgariam a pedra e o barro como se fossem tecidos, minaria a água como sangue, subiria a poeira..." (OF, p. 68).

É essa mente torturada, qual imagem viva, imaginando o futuro, numa espécie de "flash-forward", de previsão. O Forte, sempre vivo, "um homem", "uma criatura", que ele deveria assassinar! O Forte está sempre associado a Olegário e, através deste, todo o passado do Forte reflui:

"Olegário poderia chegar, correndo, os braços abertos. O seu grito: "Você, Jairo, por que você está matando o Forte?" As vozes - o negro ouvira, as noites na prisão, a luz atrás das grades - dominariam as explosões. As índias assassinadas, os escravos, os feridos na guerra..." (OF, p. 68).

O Forte, através de, e unido a Olegário, apresenta-se vivo e respeitável à mente torturada de Jairo, ante a incumbência irrecusável de destruí-lo.

SEGMENTO 3 (p. 69-73):

"A sala, o vinho e as frutas, as tábuas. O Forte, corredores e escadarias, o silêncio dentro. O ar parece sólido, Jairo o sente pesado..." (OF, p. 69).

A visão, no presente, continua sendo "com" Jairo, ou seja, do ponto de vista da onisciência seletiva. Mas, se no início do segmento ela é "com" Jairo, passará depois a ser alternada entre Jairo e Tibiti, numa espécie de campo e contracampo cinematográfico. O quadro, no Forte, que até aqui fora tão estático e mudo, começa a movimentar-se e o diálogo surge, ainda que esparso. Agora, dentro do Forte, Jairo e Tibiti decidem seus destinos.

Se Tibiti ainda vacila:

"- Tenho que sair, uma série de compromissos" (OF, p. 70), talvez isso seja mais um pretexto para levantar o problema:

"- E sua mulher, Jairo, e seus filhos?" (OF, p. 70) - e a câmara focaliza Jairo, em "close-up", resultado dum rapidíssimo "travelling" para frente ou de um girar de lente aproximativa:

"Os fantasmas respiram, o sol sente a respiração, o sangue se precipita nas veias. Jairo se imobiliza, Tibiti é o rosto, o Forte atento. O cérebro pesa carregado de imagens. Vê a casa, a mulher..." (OF, p. 70).

Tudo nesse momento está em jogo para ele. E sobrepõe-se, então, uma fusão cinematográfica, trazendo a imagem da sua vida em

casa, donde ele conclui:

"Eu tenho algemas nos pulsos" (OF, p. 71).

Mas, aos poucos, a pressão se dilui, e ele revida:

"- E seu marido, Tibiti, e seus filhos?" (OF, p. 71).

Agora é a vez de a mente de Tibiti iluminar-se - seu destino em jogo - para deixar ver, em imagem relâmpago, o que nela se passa em relação à sua família. Passado, presente e futuro parecem fundir-se em um só tempo. Mas, Tibiti parece ainda hesitar:

"- Tenho que sair, os compromissos!" e

"Meu marido me espera" (OF, p. 72).

Impõe-se, no entanto, a decisão firme de Jairo, e ela concorda:

"- Sim, veremos o Forte" (OF, p. 72),

pois o Forte deve guardá-los "como gêmeos em um ventre" (OF, p. 73).

Mas, ainda assim,

"Jairo não pode conter as imagens. Boiam como destroços em uma inundação, na superfície das águas, a correnteza por baixo" (OF, p. 73),

preparando o segmento seguinte, que trará matéria de memória.

SEGMENTO 4 (p. 73-77):

"No Terreiro de Jesus, os cantadores e os violões, procurava Olegário..." (OF, p. 73),

é a memória de Jairo, novamente trazendo o passado. Desde que fora incumbido de destruir o Forte, Jairo procurava o negro Olegário, como para justificar-se e saber a reação deste. Justifica porque:

"No momento, quando o engenheiro chefe transmitia a ordem - "derribar o Forte" - foi o negro quem ressurgiu (...) . Como reagiria ao saber que o Forte voaria pelos ares, aos pedaços, pó e pedra?" (OF, p. 73).

É sempre de novo a identificação entre o Forte e Olegário. Na procura incessante, informam-lhe, em Rio Vermelho, que Olegário e a filha Damiana já haviam morrido. E o informante acrescenta:

"A moça vendeu tudo, a casa e os móveis. Cantava, até outro dia, nos cabarés. Eu não sei, não sei, não posso afirmar nada!" (OF, p. 74-75).

E Jairo imediatamente pergunta:

" - Como a moça se chama?
 - Tibiti" (OF, p. 75),

é a resposta. E nesse momento:

"Foi como se Olegário estivesse em frente, o Forte vendo a Bahia, a noite cobrindo o mundo. O negro descia as pálpebras e a ternura enchia a voz..." (OF, p. 75)

É a imagem cinematográfica do enunciado sobrepondo-se vivamente à visão de Jairo. Mas, aos poucos, o foco do pensamento muda e:

"Espécie de pesadelo, via como um adivinho, seria fatal o encontro com Tibiti" (OF, p. 75).

Então tudo se embaralha: as rodas do carro no asfalto, Tibiti, a mulher, Ana Teresa e os filhos, o Forte explodindo... Volta para casa, mas nada conseguindo fazer, reinicia a procura, agora de Tibiti. No primeiro cabaré, porém, não a encontra, e nada mais lhe interessa. Ao sair desse:

"Na praça, as flores nos canteiros, ergueu os olhos. E, muito em cima, o Forte. Pareceu-lhe que estava debruça--do..." (OF, p. 77).

É novamente a imagem de câmara, o Forte visto de câma--ra baixa, enorme, debruçado, como que vigiando os passos de Jairo.

SEGMENTO 5 (p. 77-80):

"O vinho escorre, os dentes na fruta, o sol do lado de fora. Puxa-a pelos braços, a cabeça se oferece, e beija a boca..." (OF, p. 77).

Volta a cena presente, ambos no Forte, extasiados no amor. Embora nem sempre seja muito clara, a visão continua sendo "com" Jairo. Poucas são as palavras pronunciadas. As sensações, as reações, as recordações ao contato com o Forte dominam tudo, enquanto Jairo está cumprindo a promessa:

"Eu mostrarei o Forte, Tibiti, é como uma cidade" (OF, p. 78).

Entrementes, Tibiti retoma a narração de seu passado: como morrera sua mãe, esmagada por um caminhão. Aliás, essa passagem:

"Lá estava, esmagada, as rodas do caminhão! Sangue, numa poça de sangue, arreventada como uma boneca" (OF, p. 79),

encerra uma comparação vigorosamente expressiva: Damiana fora, em vida, uma boneca, um objeto de brinquedo nas mãos de Michel; por

isso acabou morrendo não só moralmente, mas também fisicamente "arrebentada como uma boneca".

Andando pelo Forte,

"Quase no fim da galeria, a cafua como que abriga um homem, aquele negro, Olegário. As letras na parede, feitas a unha, o pequeno nome, Tibiti" (OF, p. 80),

é a maneira de identificar o lugar ocupado por Olegário no Forte. Esse incidente de novo faz com que:

"Trabalha o cérebro de Jairo" (OF, p. 80),

trazendo o passado.

SEGMENTO 6 (p. 80-84):

A memória de Jairo continua revivendo a procura de Tibiti, até que, em Amaralina, viera a revelação:

"Há anos que não aparece. Está casada, tem um marido, dizem que tem filhos" (OF, p. 80).

A surpresa e confusão provocadas em Jairo são tamanhas que ele, automaticamente, pergunta:

"Casada? Tem filhos?" (OF, p. 81).

Mas, passado o momento de choque e pasmo, indaga, mais calmo:

" - Com quem se casou?"

" - Não sabe? - espanto na pergunta - Casou com Mário, do no de barcos de pesca, ele a adora" (OF, p. 81).

Parece propositalmente picante a última observação, acrescentada pelo informante. Talvez por desilusão, Jairo volta para casa, mas o desassossego o encaminha ao porto dos saveiros, em busca do endereço de Mário. E, enfim:

"Abriu-se a porta, o corpo apareceu, a pergunta:

- Que deseja? - e, antes que respondesse, o convite - Entre, por favor, está chovendo muito" (OF, p. 82).

Era o grande encontro, fatalmente necessário:

"Um segundo, tempo enorme, o olhar devorando..." (OF, p. 82)

Não foi preciso mais que esse olhar, esse contato, desnecessária a apresentação:

"- Você é Jairo. Eu sei que você é Jairo" (OF, p. 83),

fora o reconhecimento instintivo e intuitivo. Há, nesse momento, um

alternar da visão para "com" Tibiti, retornando a Jairo, e,

"As mãos se uniram, o encantamento cresceu. Um ao outro vendô, os braços de Olegário se fechavam, a chuva no telhado. Foi então que, em Tibiti e nele, irrompeu a mesma alegria..." (OF, p. 83).

É um momento clímax da narrativa, visto como que a partir de ambos, mas coordenada essa visão conjunta por uma espécie de terceiro onisciente, "por detrás", devido ao alto grau de exaltação emocional das duas personagens.

SEGMENTO 7 (p. 84-86):

"Uma caverna, ferros nas paredes como ossos em um corpo, a laje é o teto" (OF, p. 84),

assim o Forte se apresenta no momento à visão de Jairo, ainda junto a Tibiti. Esta continua a narrar seu passado, sobretudo os últimos dias de seu avô e o testamento que lhe deixara:

"Na véspera, pele e ossos, ele me disse: "Eu deixo muito pouco para você, Tibiti, deixo Jairo e o Forte" (OF, p. 85)

Demorara, mas o testamento agora se cumpria: no Forte agora estavam, ela com "os dedos sem anéis", livre, com vários elementos (tambores, música dos feiticeiros, incenso, igrejas) caracterizando um verdadeiro ritual, que celebra

"Ele, e Tibiti, a mesma carne" (OF, p. 85).

Quando sobem para as torres do Forte, a cena já não compor ta mais a visão restrita "com" Jairo, mas há visão mais onisciente, ampla, "por detrás".

SEGMENTO 8 (p. 86-91):

"A sala pareceu pequena demais para abrigá-los, a ele e Tibiti, enquanto a chuva prosseguia. Em poucos minutos tudo se disseram" (OF, p. 86).

A matéria de memória de Jairo dá prosseguimento ao segmento 6, ainda no primeiro encontro com Tibiti, na casa dela. Aparentemente a visão seria "com" ambos, mas isso só é possível havendo alguém "por detrás", coordenando-a. Tibiti ainda hesita, por um momento:

"- Não volte mais aqui", mas uma força os aproxima, "o impulso de fora" (OF, p. 86), e sabem que se pertencem.

Jairo, mais resoluto, decide:

"- Eu espero você, amanhã, no Campo Grande..." (OF, p. 86)

A partir desse momento, a visão passa a ser "com" Jairo, nada mais existindo em sua mente, a não ser Tibiti, até o encontro no dia seguinte, quando ele propõe:

"- Vamos ao Terreiro. Ouviremos os cantadores. Subiremos ao Forte" (OF, p. 87).

Então novamente, quando juntos, a visão torna-se mais ampla, mais onisciente, como que a revelar o encantamento de ambos, impossibilitados de conduzirem a visão dos fatos. Mas, enquanto sobem a ladeira, o medo invade Tibiti e ela pede e repete:

"- Vamos voltar. O Forte me faz medo. Eu vejo o avô, o avô e o pai, o ar está queimando. Queimando como a febre!" (OF, p. 88).

É ainda uma vez a identificação do Forte com Olegário, ambos confundindo-se num ser único. Jairo recebe o pedido, e a visão passa a ser "com" ele. Parados, sentindo dentro de si a pergunta, Jairo atreve-se a formulá-la:

"- Quem foi Olegário? Diga-me, Tibiti, quem era ele?" (OF, p. 88).

Então Tibiti recorda o ritual de bruxaria, através do qual Olegário os unira. E Jairo relembra como Olegário o procurara, sabendo agora que o destino os unira, a Tibiti e a ele. Tibiti explica a razão do seu medo do Forte:

"- Quer saber, Jairo, você quer saber? Foi lá, no Forte, que tudo começou - as pupilas dilatadas e os lábios contraídos - o avô e o Forte" (CF, p. 90).

Toda essa cena, relativa aos rituais mágicos, encomendados por Olegário para prender os destinos de Tibiti e Jairo, é apresentada de forma misteriosa, elíptica, dominada por símbolos, bem de acordo com os segredos da magia. Esse procedimento de Olegário explica uma série de expressões, como:

"colete de malhas no peito enxuto" (OF, p. 84),

"Rede de pesca os cabelos soltos" (OF, p. 85),

"Movera os bilros, fizera a teia, uma aranha" (OF, p. 90),

sempre repisando a mesma idéia do entrançamento dos destinos.

SEGMENTO 9 (p. 91-94):

"O mormaço engrossa a luz, o barulho se extingue, é como se vida não houvesse na Bahia" (OF, p. 91),

revela ainda a visão "com" Jairo, junto a Tibiti no Forte. Esta prossegue a narração de sua vida, após a morte do avô. Com esforço, ela evoca a

"necessidade de sair. Um revólver atirava em minha cabeça, por dentro, ninguém para travar o gatilho. As pensões com as baratas no assoalho!" (OF, p. 92),

registra, em vigorosas metáforas, sua decadência. Jairo sempre atento, mas sem interferir, ouve tudo:

"Foi assim, Jairo, eu juro. Uma cantora, os homens em volta, todas as noites têm suas nódoas. Suor e gordura na toalha. Sentia-me bem, ganhava dinheiro, muito dinheiro para minha solidão" (OF, p. 93).

E, com esforço para dominar-se, consegue revelar a causa de tudo:

"- A filha do meu pai!(...) Houve um momento em que a cal não limparia o meu corpo" (OF, p. 93).

A confissão - metafórica mas suficientemente elucidativa - estava concluída, quando Jairo interrompe:

"- Mas você, Tibiti, estava noiva!(...) Minha noiva, Tibiti" (OF, p. 93).

Nesse momento, a visão passa a ser "com" Tibiti, desejosa de fugir, e pede:

"Não me veja!" - sentindo que "como que enlouquece por um segundo" (OF, p. 93).

Olegário e o Forte se misturam em sua mente, e ela diz:

"O Forte está atrás de tudo" (OF, p. 94).

A seguir, volta a visão "com" Jairo que, vendo-a tão frágil, decide-se:

"Voltará ao trabalho, concluirá os planos, iniciará a destruição do Forte",

pois pensa que somente assim,

"as amarras vão ser cortadas" (OF, p. 94).

Quando, afinal, vão saindo do Forte, a visão muda:

"A escadaria, lajes montadas, estão descendo. Tibiti não fala, andam lentamente, rompem a sombra. Agora o corredor e, no extremo, a sala de onde saíram. Aumentam os passos, quase correndo, empurram a porta. Necessitados de luz, ambos..." (OF, p. 94).

Nem sempre é fácil determinar exatamente a visão. Agora parece mais ampla, mais "por detrás", mas também como que a partir de ambos, numa visão conjunta. Temos a sensação de haver um narrador onisciente que narra o que vê, ouve e conhece. Mas, tudo também é narrado a partir da perspectiva e da sensação das duas personagens, a não ser raras observações, como "Tibiti não fala".

SEGMENTO 10 (p. 94-100):

Dando continuidade ao segmento 8, e tendo sido impossível irem ao Forte, Tibiti e Jairo voltam para suas casas. No início do segmento, embora a pessoa seja a terceira, o ângulo de visão pode ser determinado:

"O jardim, a pequena escada, ela subirá. A chave na mão, as órbitas fundas, Tibiti o fitou sem uma palavra (...) Em casa, Ana Teresa vindo para beijá-lo, quase a repetiu, um pouco rude..." (OF, p. 94-95).

Percebe-se os acontecimentos nitidamente "com" Jairo, ou seja, eles são apresentados numa perspectiva de onisciência limitada à mente de Jairo, fluem através de sua mente. Este, em casa, ocupado com os planos de destruir o Forte, sem dormir, revê seu passado com Ana Teresa, desde o casamento, e pensa em Tibiti junto a Mário.

Por um momento, a visão se distancia:

"Renovaram-se os encontros, ocultavam-se nos jardins distantes, nas praias desertas, dois fugitivos..." (OF, p. 96)

Aqui devemos admitir uma visão onisciente, "por detrás", embora ainda seja possível considerá-la "com" Jairo, porque esta logo volta a dominar, na sua obsessão por Tibiti. Em consequência, surge o pedido dele e a aquiescência dela para se encontrarem em lugar seguro:

"A tarde inteira juntos e foi como, a partir do momento em que se encontraram, transcorresse apenas um segundo (...) Os corpos beberam em silêncio, ela parecia sonhar. Esperou que o sonho se desfizesse..." (OF, p. 96-97).

É um tempo como que de inconsciência, de êxtase, por isso a visão novamente se distancia até certo ponto, sendo mais "por detrás", embora por vezes se particularize "com" um dos dois amantes. Muito bem retratada a volta à realidade, após essa inconsciência:

"A cama com pés de ferro, as paredes nuas. Os cabelos soltos, um coração pulsando, a respiração difícil..." (OF, p. 97).

Temos revelada a visão "com" Jairo, voltando a perceber a realidade circundante, os seres reais.

Os preparativos para a união total ainda continuam na visão "com" Jairo, que é capaz de raciocinar ainda:

"Agora, mesmo o Forte entre eles, não se separariam. Tudo estava morto, as casas e os filhos, a cidade e o mundo, reconheciam-se os corpos que se pertenciam desde a origem do homem" (OF, p. 97-98).

Quem assim pensa é Jairo, embora referindo-se a ambos. A seguir, em mais um momento-clímax, a visão se torna mais ambígua, ou mesmo "por detrás", porque tal momento não poderia ser nitidamente percebido e narrado por nenhum dos dois. Segue a mesma volta à realidade, após a inconsciência:

"Separaram-se, os corpos, e o quarto voltou. As paredes, o assoalho, as cortinas, alguém precisava falar..." (OF, p. 98).

Aqui a visão ainda não se define nitidamente, tendendo a ser "por detrás". Mas, a sensação sugerida é perfeita. Quando se refaz a consciência dos fatos, a visão passa a ser "com" Jairo, que recebe o pedido de Tibiti:

"- Me leve ao Forte. Eu quero ver tudo. - A hesitação, parecia lutar, a boca entreaberta - Sei agora que o Forte nos protege" (OF, p. 98).

A visão continua "com" Jairo e decidem ver o Forte. Mas,

"Senanas passaram antes que subissem ao Forte. Os dias de pesadelo, a solidão no gabinete, a resignação de Ana Teresa..." (OF, p. 99).

Constata-se um novo distanciamento na visão. Embora ainda seja admissível a visão "com" Jairo, pois esta logo se fará mais nítida, aqui essa visão é mais generalizada, mais distanciada, em atitude verdadeiramente narrativa. A visão "com" Jairo volta a dominar quando ele sabe que, enfim, a desconfiança se instala na mulher:

"-Quem é a nutra mulher?" (OF, p. 99).

Como Jairo nada pode negar, convence-se de que agora:

"O Forte estava dentro de sua casa" (OF, p. 100).

A situação se denunciara e a solução devia ser urgente.

SEGMENTO 11 (p. 100 - 103):

Retorna a cena de Jairo e Tibiti no Forte:

"E de repente, primeiro o calor fazendo secar a poeiras nos cantos do Forte, depois o vento movendo as nuvens para manchar a luz, a seguir a inquietação endurecendo o rosto de Jairo, de repente os braços de Tibiti se abrem e ela recua como espancada por dentro" (OF, p. 100).

Como podemos notar, a visão ainda é "por detrás" - alguém narra o que constata e conhece em relação aos dois. Mas esta passa a ser "com" Jairo, para receber as perguntas sem resposta de Tibiti:

"- Por que odeio meu marido?" (OF, p. 100),

"- Por que você, Jairo, não é o pai dos meus filhos?" (OF, p. 101).

E quando ela tenta explicar como falara desta sua situação a Mário,

"Jairo sabe o que ela pensa, adivinha o que se passou, nele está o cérebro de Tibiti..." (OF, p. 101),

então sua mente como que se ilumina em imagem e aparece como ele "adivinha" a cena. Depois o ângulo de visão muda:

"Dias e dias aquele massacre, os filhos andando na casa, Mário na poltrona. O marido na cama, seus braços se alongam, recusa o corpo..." (OF, p. 101).

Temos a visão "com" Tibiti, revivendo esses últimos dias com o marido. Sem dúvida, há aqui uma interferência onisciente, pois, ao final dessa revelação da consciência de Tibiti, Jairo, como que tendo acompanhado tudo, exclama: "Valente Tibiti!", apoiando sua a-

titude heróica. Logo o passado desaparece de novo e:

"Fome, nela e nele, todos os sentidos têm forme um do outro. O tato, a vista, o ouvido, é a fome..." (OF, p. 102).

Dá-se um novo momento de exaltação dos sentidos, e a visão tende a ser "por detrás", devido à impossibilidade de um dos dois detê-la logicamente, devido ao estado de semi-inconsciência.

SEGMENTO 12 (P. 103-104):

"Cedo, tão cedo que nos postos as lâmpadas estavam acesas. Os leiteiros, suas garrafas brancas, o vento da manhã esperando o sol. Na rua, em direção ao Forte, eles foram" (OF, p. 103).

É a matéria de memória de Jairo, narrando finalmente a ida dele com Tibiti ao Forte. Predomina a visão "com" Jairo no segmento todo.

Com esse segmento, de rememoração, fecha-se mais um elo da estrutura circular do romance, até essa altura. O final desse segmento, ao mesmo tempo final da segunda parte, coincide com o início do livro, onde Jairo com Tibiti chegam ao Forte. Compare-se:

"Subiam juntos, Tibiti e ele, os portões surgiram (...) . Transpuseram o portão, o pátio, a escadaria e o corredor (...) Entraram, o vinho e as frutas nas tábuas, buscaram a janela..." (OF, p. 104).

"O grande portão aberto, Jairo o transpõe, Tibiti a seu lado(...) Andam, os passos curtos, o sol crescendo, a escadaria de pedra esperando(...) Nas mãos de Tibiti uma garrafa de vinho e as frutas nas mãos de Jairo" (OF, p. 1)

A estrutura circular, tudo em torno do Forte, evidencia que o grande herói do romance é o Forte. É em torno dele que tudo gira e nele tudo encontra sua explicação última.

O Forte assiste à sequência do presente: Jairo e Tibiti cumprindo seu destino, e tentando livrar-se de maquinações que sobre eles pesam, defrontam-se com o Forte. Ao mesmo tempo, é o Forte que condiciona toda a sequência do passado, provocando a rememoração de todos os fios explicativos da situação presente, por Jairo.

O jogo dos pontos de vista, as variações das visões de que o autor se serve devem, necessariamente, ser tomados em consideração, para a detecção da estrutura romanesca e para a inteligibilidade do enredo.

T E R C E I R A P A R T E

A terceira parte, cronologicamente, continua na linha do presente, tal como a introdução e os segmentos ímpares da segunda parte, isto é, quando Jairo e Tibiti estão juntos. Está também dividida em segmentos, reconhecidos por pequenos espaços em branco. Não há, contudo, diferenciação ou alternância de narrador, visão ou tempo, como nas divisões anteriores.

"Em breve, quando Tibiti olhar, a terra estará nua, apenas a camada de pó e o céu por cima. Verá o bosque, árvores para os pássaros, a grama sempre verde. O mapa na mesa, é o mapa do Forte, ele o conhece..." (OF, p. 107).

A narrativa continua sendo em terceira pessoa, mas trata-se de visão "com" Jairo, sempre preparando a destruição do Forte. É seu pensamento que aqui temos. Trata-se de "cena imediata", viva e não narração épica do passado. Aliás, é antes um rápido "flash-forward", uma previsão do futuro, o que pressupõe certa onisciência.

Somente com a pergunta de Tibiti, repetida:

"- Que nos acontecerá, Jairo, sem a proteção do Forte?" (OF, p. 107 e 108),

é que essa cena viva cede lugar:

"Não há resposta. A casa é pequena, as telhas vermelhas, o mar muito perto. O caminho de areia, coqueiros dos lados, o portão de madeira. A sala, a mesa no centro, uma janela..." (OF, p. 108),

é a consciência do presente, do aqui e agora, que se restabelece de modo claro. E imediatamente,

"Quando saíram do Forte, e desceram a ladeira, sabiam que o mundo seria fraco para separá-los. Era tarde, a noite se aproximava..." (OF, p. 108).

Aqui como que um narrador anônimo e onisciente, em visão "por detrás", esclarece também as coordenadas temporais, ao lado das espaciais, retomando, num "flash-back" rápido, os acontecimentos não distantes do final da segunda parte.

Por um momento, é a matéria mental de Jairo que se impõe:

"A vida cortada, extinguiu-se o que fora, subsistiram apenas as últimas palavras de Ana Teresa..." (OF, p.108),

sendo a visão especificamente "com" Jairo, mesmo em terceira pessoa; mas logo volta visão mais distanciada:

"As telhas vermelhas, o mar muito perto, o caminho de areia..." (OF, p. 109),

isto é, embora se trate do presente, não é "cena imediata", mas antes uma narração a uma certa distância e de perspectiva mais ampla, "por detrás", quando Jairo propõe a Tibiti uma viagem para que ela não veja a destruição do Forte. Aos poucos, entretanto, a visão vai se concentrando:

"A cabeça não desce, os olhos úmidos, o silêncio(...) Ele, Jairo, sabe como fazer, onde os pontos vitais, como tudo rasgar na explosão..." (OF, p. 110).

Novamente a visão é "com" Jairo, E quando ele tenta tranquilizar Tibiti: "Jamais compreenderemos, Tibiti", por um instante sua memória traz acumulados todos os fatos essenciais da história.

Novo segmento inicia com:

"O trem, muito cedo ainda, os vagões lotados..." (OF, p. 111)

É a partida de Tibiti, ausentando-se para não assistir à destruição do Forte. A visão aparentemente é "por detrás". Mas, pode ser também "com" Jairo, e a essa interpretação chegaremos mais seguramente se considerarmos as frases elípticas, as frases nominais, acumulando objetos e fatos como que para retratar a perturbação interior de Jairo pela partida de Tibiti e a conseqüente solidão dele. Repare-se também na técnica sempre de novo recorrente: um substantivo, lançado solto, geralmente em início de frases nominais, assegurando imediato domínio dos elementos materiais, naturais e inanimados sobrepondo-se aos momentos fracos da consciência humana.

Após a partida do trem, impõe-se a visão restrita "com" Jairo, verdadeira onisciência seletiva, em que o discurso indireto livre revela seu mundo mental, enquanto retorna:

"Aquele é o percurso, o mesmo que fizera com Olegário, a primeira vez..." (OF, p. 112).

Sempre é o Forte que ocupa seu pensamento. E,

"... vê o Forte. Muito em cima, velho e cansado, parece triste..." (OF, p. 112-113).

É perfeito o ângulo cinematográfico, de câmara baixa. Mas,

(seria ironia ou súplica de compaixão?) o Forte não aparece domina dor no alto, e sim "velho e cansado". Sem dúvida, é Jairo projetando seu sentimento humano no Forte, mais uma vez humanizando-o.

"Em torno, nas bases das ladeiras, as passagens estão fechadas. Soldados vigiam e ninguém pode subir porque homens perfuram o Forte..." (OF, p. 113).

A visão ainda aqui é um pouco ambígua: "por detrás" ou "com" Jairo? A segunda parece mais aceitável, pela crescente humanização do Forte, decorrente da angústia de Jairo ante a iminência de sua destruição:

"O Forte, sente, parece suar, assim machucado",
 "Já não é o mesmo, Olegário talvez não o reconhecesse, aleijado e aflito. A sua velhice aparece".
 "Mutilado assim, aberto ao sol e ao vento, é seu orgulho que pede a morte" (OF, p. 113).

Essas e outras passagens, humanizando o Forte, indicam uma visão subjetiva. No caso, podemos atribuí-la a Jairo, projetando-se culpado, no Forte, enquanto o povo aguarda, ansioso, a explosão.

A partir do momento em que:

"A multidão enche as ruas e seu vozeiro é de temporal..."
 (OF, p. 113),

até a explosão propriamente dita, a visão se desindividualiza mais, tornando-se ampla, mais "por detrás", porque não seria possível que Jairo, em sua perturbação, registrasse tudo friamente.

O momento da destruição, tão longamente preparado, consuma-se rapidamente, sem delongas ou detalhes. E resulta:

"A Bahia, assim sem o seu Forte, já não é a mesma. A montanha mais leve, cresceu o céu e o vento, quando chegar, soprará mais leve. Maiores as estrelas, daquele lado, quando se fizer noite" (OF, p. 114).

Jairo cumpriu sua missão. E se a Bahia perdeu seu Forte, resultaram também aspectos positivos, como ressalta o final do segmento, ainda numa visão um tanto ampla. Sobretudo parece transparecer um alívio e sensação de maior liberdade.

"Estava feito. As pás retiraram os destroços, sobem e descem os caminhões, o espaço livre, reaparece a terra(...). Jairo a você, é o chão do Forte..." (OF, p. 114).

Tudo consumado, reassume a visão "com" Jairo, sentindo ago

ra o contato com o chão, com a terra, onde "surgirá o bosque". O passado acabou e

"o barro do Forte, sua última ajuda, fechou a memória" (OF, p. 115).

Mas, ele está solitário, pois Tibiti, que "é a mesma carne" está longe. Enquanto aguarda o reencontro com ela, no outro dia, vai para casa. Lá, por um momento, as dúvidas, as perguntas o tomam:

"... vieram de dentro, do cérebro ou do coração, mas vieram doendo, fazendo-o tremer(...): "E se Tibiti o deixasse? E se Tibiti encontrasse outro?" (OF, p. 116).

Então, restando uma última ligação com o Forte,

"Avançou as mãos, poderiam estrangular como as de Olegário, elas se moveram com raiva sobre a mesa" (OF, p. 116),

e, num impulso de raiva, destrói, queima as plantas do Forte. Depois,

"a paz o dominou de tal modo que sentiu a umidade da noite" (OF, p. 116).

A partir desse momento tudo passa a lembrar-lhe Tibiti. E o outro dia parece trazer uma nova vida. Antes de ir ao encontro de Tibiti, revê o lugar do Forte. E,

"quando desce, minutos depois, sente que o corpo é mais seu e a vida mais sua. Há esperança, esperança e coragem, porque Tibiti está nele como se ele próprio fosse" (OF, p. 118).

Da parte de Jairo houve realmente uma libertação, uma purificação, uma verdadeira catarse: agora está livre.

"É o tren, o vagão é o mesmo, a mesma gente, Jairo espera o movimento das rodas..." (OF, p. 118).

Sempre ainda na visão restrita "com" Jairo, este vai buscar Tibiti, enquanto, no tren, ouve comentários sobre a destruição do Forte. A mente de Jairo, ativa e inquieta, pensa em Tibiti, e

"...Tudo recua, o tempo se dissolve, a empregada dizendo..." (OF, p. 119),

a imagem mental de Tibiti desperta recordações do passado - todo o passado em síntese - surgindo num turbilhão e aos fragmentos, misturando-se com imagens do presente, repetindo-se os paradoxos, numa verdadeira exteriorização psíquica, numa revelação do mundo mental conturbado de Jairo. Finalmente, a chegada a Alagoinhas:

"Levanta-se Jairo, todos querem sair de uma vez, é o último a deixar o vagão. Sente os braços apertados, a boca beijando, o cheiro de alecrim. Tibiti não fala" (OF, p. 121)

O encontro, muito esperado, é rápido, mudo, sem maiores comentários. Agora o encontro deveria ser definitivo, sem mais nada entre eles, nem mesmo o Forte.

Novo segmento narra a volta de ambos, ainda na visão "com" Jairo; mas às vezes a visão torna-se mais ampla, mesmo "por detrás". Após longo silêncio, o assunto do diálogo é o Forte e o passado. Jairo esforça-se por convencer Tibiti de que tudo "acabou" no Forte, onde "nascerá o bosque", e este será "um pouco, na Bahia, para os aflitos" (OF, p. 122). Há uma espécie de visão prospectiva, sempre de Jairo, quando fala do bosque, mas ainda essa visão está ligada ao passado, pois será "um bosque adubado pela dor de muitos" (OF, p. 122). Mas, a paz ainda não chegou para eles:

"- É estranho - Tibiti fala, a face tranqüila - é estranho como trabalha o destino" (OF, p. 123).

Esse comentário, num momento em que Jairo procurava a serenidade, perturba-o:

"Impaciência, Jairo quer saber logo, percebe que em Tibiti todos os sentidos violentam o cérebro" (OF, p. 123).

Mas Jairo não obtém logo a paz. E a visão se distancia dele:

"Tludidos estavam, não dormia a cidade, trepidava a vida do lado de fora" (OF, p. 123), ou,

"Um homem e uma mulher andando..." (OF, p. 124).

Parece mais um narrador anônimo, um observador acompanhando-os pela cidade, sem pressa de ir para casa. Mas, isso é passageiro e domina mais uma vez a visão "com" Jairo que, talvez por perceber que Tibiti ainda não está totalmente livre, é dominado pelo passado e pela dúvida:

"Homens, um bando estão cercando. O cheiro de alecrim os atrai, danados todos, a mulher perseguida..." (OF, p. 124).

Mas continuam e, passando pelo Terreiro de Jesus, Tibiti colhe flores para levá-las ao Forte. Estaria ainda o passado influenciando-a, através das flores do Terreiro (Olegário, a bruxaria) e através da homenagem ao Forte (agora morto)?

"Estão andando, muito unidos, o homem e a mulher. O mesmo caminho que fez ao lado de Olegário, com o mesmo silêncio, a mesma lentidão..." (OF, p. 125).

A visão é ampla, "por detrás". Agora que o Forte não mais existia, era preciso mais um encontro de Jairo e Tibiti com o local onde ele existira. É para lá que "estão andando". A cena é acompanhada mais "por detrás", embora por vezes sobressaia visão "com" Jairo, ou mesmo "com" Tibiti. Realmente, o passado ainda não está morto, e

"ainda não inteiramente livre o seu coração de mulher" (OF, p. 125).

Seria esse o motivo das flores? Jairo o constata quando

"quer encontrar a face de Tibiti", mas percebe que "a fronte alta desce lisa para compor a máscara" (OF, p. 126).

E tentando entrar no mundo interior de Tibiti, Jairo pergunta:

"- O que você procura?" (OF, p. 127). Então,

"A pergunta, quase um grito, Jairo espera. Vem, a face resurgindo aos poucos, as mãos sem as flores. É como no primeiro encontro, o encantamento maior, a noite servindo de fundo. O encontro, entre ele e ela, somente agora é definitivo" (OF, p. 127).

A luta fora grande e difícil, mas agora não há mais fantasmas do passado. Estes estão desfeitos como o Forte. Jairo e Tibiti estão livres, o futuro será deles dois. Só então,

"Estão vendo, há uma cidade embaixo, luzes nos trilhos, saveiros no cais, quebra-se o silêncio aos poucos" (OF, p. 127).

É a realidade circundante que lhes é devolvida, e na qual se integram. Uma nova vida começa para eles quando se apercebem da chegada do novo dia. E enquanto descem:

"- Há o futuro, Tibiti, o nosso futuro - é tudo o que consegue dizer" (OF, p. 128),

mas é o que se lhes apresenta agora, purificados de todo o passado que lhes determinara as vidas, e agora os deixa livres.

"Quando chegam, e penetram na sala..." (OF, p. 129)

inicia novo segmento. A visão ainda continua sendo muito onisciente, "por detrás". Tibiti agora é outra - a vida lhe voltou. Tudo parece estar resolvido, tudo com mais vida, mais fácil e belo:

"Os livros esperam seus olhos, as louças aguardam suas mãos, a poltrona seu corpo"

e, contrariamente às frases elípticas, às orações nominais, encontramos um acúmulo de verbos, manifestando a intensa vida:

"Volteia, entra e sai, vai e retorna" (OF, p. 129).

Nessa vivacidade, denotando uma libertação do mundo interior, Tibiti exclama: "Bobo!" (OF, p. 129), tal como o fizera ao entrarem pela primeira vez no Forte (OF, p. 2).

A partir de então, estranhamente a tranquilidade volta a estar perturbada e a visão passa a ser mais "com" Jairo, revelando seu medo por sentir-se dominado por ela. E o diálogo, lento e difícil, que se estabelece entre os dois não chega a dissipar a intranquilidade. Quando ela, segura, revela:

"Eu tenho o menino" (OF, p. 130),

afirmando-o em caráter definido e definitivo, Jairo espanta-se e deixa escapar a pergunta, que inutilmente quererá destruir:

"Que menino?" e tentando anular a pergunta, afirma:

"Todos serão irmãos!" (OF, p. 130).

Ante a aparente ingenuidade da mulher, torna-se mais explícito:

"O irmão dos meus filhos. E o irmão dos seus filhos" (OF, p. 131).

Nesse momento, como que quebrando aquela concentração sobre si mesmos,

"a cidade invade a sala, todos os seus ruídos, Jairo e Tibiti despertam" (OF, p. 131).

Mas, se entre eles parece ter-se restabelecido a paz, sabem que sua situação é estranha:

"A ilha - ele, ela, o menino - na vastidão do mundo. Vencerão os sofrimentos e as ameaças como o Forte venceu a peste e as guerras" (OF, p. 131).

Entre eles e a sociedade persiste uma anormalidade, que exigirá união e esforço para vencer os sofrimentos, a oposição. Eles têm consciência disso.

No outro dia, ao acordarem,

"A Bahia chama..." (OF, p. 131).

Mas, antes de atender ao chamado, revela-se, em parte através de visão "por detrás", em parte através do fluir da consciência, a união única e indissolúvel entre os dois, concluída pela frase:

"Você, Tibiti, é a única mulher" (OF, p. 132),

cujo reverso, da parte de Tibiti, não necessita ser expresso. E,

"A Bahia chama, cheia de sol, a multidão nas ruas. É preciso sair, fundir-se na multidão, Tibiti ao lado..." (OF p. 132).

Ao saírem, a vida intensa os cerca por toda parte. A visão é como que a partir dos dois ordenada de certo modo "por detrás".

"Correm, pegam o ônibus, viajam a pé. Sentem-se como se ninguém os visse, tão invisíveis quanto o menino, as rodas no asfalto..." (OF, p. 133).

Enquanto se esquecem de si mesmos, fundidos na multidão, parecem parte dela. Mas, quando "voltam-se, um para o outro", novamente se isolam, feitos "Ele, ela e o menino, a ilha" (OF, p. 133). Depois,

"Recomeçam e, quando novamente andam, a ilha se desfaz" (OF, p. 134).

Assim tentam reintegrar-se na sociedade. Tibiti,

"as pernas sem meias, os dedos sem anéis, o rosto sem pintura" (OF, p. 134),

está liberta do passado e livre para Jairo. Dessa forma,

"integram-se na multidão, Tibiti e Jairo, também o menino. E assim andam, vendo e ouvindo, até que as mãos se apertam e eles se voltam" (OF, p. 134).

Uma última vez voltam-se para si mesmos, olhando para o futuro.

"Parados, um frente ao outro, a ilha na multidão apressada" (OF, p. 134).

A visão agora é predominantemente "com" Jairo, embora com interferências oniscientes em relação à visão prospectiva. Quando indaga:

"Como vai o menino?" - "Ela não responde e, em seus olhos, Jairo vê o que Tibiti está vendo" (OF, p. 134).

É o momento de identificação máxima entre ambos. O que a mente de Tibiti vê ou pensa, Jairo também vê. E contemplam juntos o futuro: o menino e o bosque, que nascerá no lugar do Forte, ambos se identificando e constituindo a nova geração, o mundo novo. O Forte cumprira sua missão e cedia lugar a um cosmos renovado. Se Jairo e Tibiti ainda se relacionavam com o mundo anterior, o menino, o novo Olegário, realmente marcaria o mundo novo. Desfaz-se a visão do futuro e, na visão "com" Tibiti, esta percebe como o bosque está formando-se, tal como em seu ventre se faz o menino. Finalmente,

"volta-se, ao lado do homem, não tardarão a andar" (OF, p. 136).

Tibiti e Jairo, redimidos e indissoluvelmente unidos, podem voltar e continuar suas vidas, agora definitivamente libertos do passado, e voltados para o futuro.

P A R T E I V

I N T E R P R E T A Ç Ã O

O CAMINHO EVOLUTIVO DE UMA COSMOVISÃO

A extensa e pormenorizada análise da trama de O Forte, levada a efeito na parte precedente, a partir das visões condutoras da narrativa, já indicou rumos para uma possível interpretação da obra. Como deixamos claro anteriormente, a obra de arte, e no caso específico a narrativa de ficção, é aberta a diferentes abordagens, e, portanto, não caímos na temeridade de aqui pretendermos dar a interpretação única e definitiva de O Forte.

Examinada atentamente a obra ficcional de Adonias Filho, desde sua estréia com Os Servos da Morte, através de Memórias de Lázaro e Corpo Vivo, até chegar ao romance em pauta, O Forte, parece-nos possível perceber um relacionamento entre os vários romances, a indicar a evolução progressiva de uma cosmovisão, que culmina em O Forte. Tentando demonstrar essa hipótese, procuraremos chegar a uma interpretação possível da obra "corpus" deste trabalho.

A estréia de Adonias Filho com Os Servos da Morte (Anexo I), configurou um mundo fechado, de ódio, de vingança, um mundo tragicamente dominado pelo destino. A fazenda Baluarte era amaldiçoada:

"Maldição, aquilo é uma raça maldita" (SM, p. 159), e quem com ela mantivesse contato, fatalmente ficaria contagiado pelo mal. Não havia praticamente saída deste mundo trágico: Paulino Duarte trazia no sangue e na educação o estigma da primitividade e da brutal selvageria. Elisa recebeu por contágio os sintomas da maldição. Seus filhos herdaram o sangue do pai, e por isso Elisa

"odiava-os a todos, e, apesar-de sabê-los pequenos e fracos, temia-os pela violência, pelo despotismo veemente e inato" (SM, p. 46),

porque não apresentavam o menor sentimento de bondade ou delicadeza. Rodrigo parece ter recebido a mais desequilibradora carga hereditária. Ângelo, que Elisa concebera de Anselmo, para vingança, foi o continuador nato da fatalidade:

"Ela estaria nele, em outra vida, mas estaria nele para se vingar e sentir os últimos momentos de Paulino Duarte, vê-lo morrer como um cão danado e faminto" (SM, p. 84).

Personagens que se relacionam com a família de Paulino Duarte - Augusto Padeiro, Anselmo, Emílio, Oscar Barbosa, Glória, Cláudia e outras - também são atingidas, de uma forma ou de outra, pela sina da fatalidade.

Trata-se, pois, de um universo fechado, onde imperam "as desgraças, a fatalidade e a loucura" (1). Ao menos para as figuras centrais não há saída: Paulino morre miseravelmente cego, conseqüência remota de um atentado vingativo de Elisa; Elisa tenta evadir-se desse mundo trágico, através de Anselmo, mas não consegue; Ângelo tenta de diversas maneiras fugir da loucura de seu destino: pelo amor a Celita, pela vingança através de Rodrigo, pela fuga de casa, através de Anselmo, mas o destino é todo-poderoso. Apenas para Quincas parece abrir-se uma vaga esperança de um mundo melhor, ao final, quando deixa a fazenda Baluarte.

Essa cosmovisão essencialmente trágica e fatalista vai repetir-se, até certo ponto, nos romances seguintes de Adonias Filho. Entretanto, nem sempre foi percebido pela crítica que tal mundividência caminha para maior abertura, e por isso a obra desse autor aparece muitas vezes rotulada como "vida trágica e enclausurada", "patanismo" ou "retrato horrendo da brutalidade ou insuficiência humana" (2).

Procuraremos demonstrar, a seguir, como se processa tal abertura cosmológica crescente nas obras subseqüentes, até culminar em O Forte.

Memórias de Lázaro (Anexo II) é, dentro da Literatura Brasileira, um dos livros que contém passagens com descrições das mais cruas, cruéis, violentas, abjetas e desumanas. Aqui é o Vale do Ouro, com seu vento característico, que existe "quase como um demônio" (ML, p. 4), aprisionando seus habitantes "como animais enjaulados" (ML, p. 5), verdadeiras "feras que se apaixonam com ódio, insensíveis e rudes" (ML, p. 5). Alexandre, um dos filhos do Vale, e reduzido a um lázaro, é quem narra o destino trágico dos habitantes desa terra fatalmente amaldiçoada.

Embora estejamos novamente ante um mundo fechado e amaldiçoado, nesse enclausuramento existe, na figura do narrador, Alexandre, uma tentativa bem maior de fuga e de libertação dessa fatalidade. No final da Terceira Parte, Alexandre empreende a penosa escala da e transposição da montanha, em busca de outro mundo.

A primeira pessoa que encontra é Terto, "uma criatura fantástica" (ML, p. 129), mas que também veio de um mundo marcado pelo "egoísmo humano" do avô Timóteo. Com Terto, Alexandre vai à aldeia de Coaraci, sempre na ânsia de esquecer o Vale do Ouro. Mas,

"Minha reação mental levava-me ao passado" (ML, p.140), confessa ele, e por isso

"era impossível minha adaptação, já que frustrada estava minha integração na aldeia" (ML, p. 141).

Nova peregrinação se inicia pela mata, até encontrar outra esperança na acolhida extraordinária que lhe proporciona Natanael, uma verdadeira figura de patriarca bíblico, cuja

"bondade se opunha ao vale" (ML, p. 150).

Agora parece ter chegado o momento e a oportunidade de redenção para Alexandre. Readaptando-se a uma vida mais humana, ele aguarda a libertação do passado, e a conseqüente redenção íntima, com o nascimento do neto de Natanael:

"Nascendo a criança - eu pensava - o vale morreria" (ML, p. 155).

Mas, ainda a fatalidade é mais potente e o que nasce não é "uma criatura humana", mas "uma massa horripilante" (ML, p. 156) e monstruosa. Então,

"não vi mais coisa alguma" e "mudo, surdo e cego, novamente desgarrado de tudo e de todos, o que me reapareceu como facho sinistro, violento e estranho, foi o Vale do Ouro" (ML, p. 157),

para o qual ele retorna desabaladamente, lá chegando reduzido a um lázaro, dispondo apenas de tempo para narrar sua trágica trajetória pelo mundo, antes de precipitar-se no lodo do canal, onde

"tudo se vai fechando, aos poucos, com serenidade e imensa quietude" (ML, p. 162).

Memórias de Lázaro, sem dúvida, ainda revela uma cosmovisão trágica, cruel e fatalista, em que predomina o egoísmo, o elemento primitivo e bárbaro. Contudo, a tentativa de libertação desse universo primitivo e trágico e a conseqüente abertura para um mundo novo, de compreensão e de paz, já é bem maior e intencionalmente procurada, embora ainda não seja suficiente para proporcionar uma redenção definitiva. O ódio ainda é mais forte e dominante, e o amor sucumbe ante a fatalidade. O romance representa um passo avante, em termos de abertura de cosmovisão, mas ainda resta trajetória a percorrer.

Corpo Vivo (Anexo III), o romance seguinte, geralmente considerado pela crítica como sua obra-prima, ainda continua na linha do primitivo e telúrico, predominando o trágico, explorando como elementos fundamentais o ódio, a violência e a vingança.

O menino Cajango tinha onze anos quando sua família foi barbaramente massacrada, só escapando ele vivo. Foi então levado para a companhia do tio Inuri, em plena selva, onde esse o educou para o ódio e a vingança, até

"comprovar que tinha o coração duro" (CV, p. 59).

Então Cajango, adulto e uma verdadeira fera, inicia sua guerra de extermínio aos seus inimigos, arregimentando um grupo fiel de seguidores sanguinários, e tornando-se um verdadeiro terror da selva.

No entanto, apesar de toda essa preparação e instilação de ódio em sua alma, um dia Cajango encontra uma mulher, que aos poucos irá imprimindo rumo novo à sua vida:

"seu nome é Malva, está em Itabuna, mas Cajango tem ela nos olhos" (CV, p. 72).

A partir de então o mundo do ódio, da violência, da vingança vai regredindo, e Cajango aos poucos experimenta o domínio do amor. Sugestivamente, o nome da mulher é Malva, uma flor para enfeitar e ao mesmo tempo

"pequenas touceiras que pediam sol, folhas que saravam as perebas, cortavam as dores, traziam a sorte" (CV, p. 95).

Inuri, naturalmente, opõe-se a esse amor, que impedirá a concretização do ódio e da vingança. Defrontam-se, então, Cajango e Inuri em duelo, no qual

"um de nós morrerá aqui" (CV, p. 111).

E Cajango mata seu tio e educador Inuri para ficar com a mulher, Malva. Dispersa-se o grupo todo e, ao final, tendo treinunfado o amor sobre o ódio, Cajango e Malva

"encontrarão o ninho" (CV, p. 19), na mata além da serra, onde "poderão viver entre os bichos da selva, nus poderão andar, e paz existirá porque outro homem e outra mulher não descobrirão o ninho" (CV, p. 125).

Corpo Vivo revela, assim, "uma concepção mítica do homem, condenado ao mundo de caos e violência, pressionado pelo cerco da sua própria condição com uma destinação fatal da qual só poderá evadir-se, como Cajango, através de uma solução utópica, situada em plano nitidamente religioso à luz de Amor em plenitude". Mas, aqui a fatalidade, o ódio, a vingança não são irreversíveis, "e só a eliminação da violência abrirá a perspectiva de equilíbrio. O herói chega ao máximo exemplo ao demitir-se da sua condição de fera, ao desistir da vingança e do caos, para reassumir a sua condição de ser e tentar a reconstrução do mundo" (3).

Encontramos, portanto, expressa em Corpo Vivo uma cosmovisão bem mais aberta, mais positiva e otimista que nas obras anteriores. Se em primeiro plano ainda impera o mundo primitivo, de ódio e vingança, já se dá, contudo, uma definida superação, ao final, da vingança pelo amor. Entretanto, tal abertura cosmológica ainda não atingiu sua perfeição, porque o amor de Cajango e Malva, ao tentar reconstruir um mundo novo, só será possível no isolamento total do qualquer convívio social, na selva, além da montanha intransponível, onde "outro homem e outra mulher não descobrirão o ninho".

Esses três primeiros romances de Adonias Filho constituem a chamada "trilogia do cacau", estando todos ambientados na região cacaueira do interior baiano. Em O Forte, o autor explora a ambientação urbana e, embora Bosi afirme que esta obra foi elaborada no "mesmo espírito" (4) das anteriores, pretendemos mostrar que nela a abertura de cosmovisão do autor alcançou sua plenitude.

Em O Forte patenteia-se a gradativa superação de um velho mundo, e sua conseqüente destruição, para ceder lugar a um mundo novo. Poderíamos distinguir três estágios nessa transformação.

Olegário e o Forte, inúmeras vezes identificados, representam o estágio antigo, o mundo primitivo. A identificação decorre do fato de, por um lado, o Forte aparecer bastante humanizado -

"Foi quando, e como nascendo da terra, o Forte surgiu. As torres talvez os vissem como avô e neto(...). Era como um penedo, parecendo ter sangue" (OF, p. 15), é como se apresenta o Forte no primeiro encontro com Jairo; e, ao receber a missão de destruí-lo, Jairo pensa: "...o Forte lhe pareceu um homem. Por que ele, e logo ele para destruí-lo? Era como um assassinato" (OF, p. 68) -

e por outro lado, Olegário fica às vezes reduzido quase que a um elemento material junto ao Forte -

Jairo, tendo ouvido a primeiro fragmento da narrativa de Olegário, observa mentalmente: "A voz, por vezes, parecia sair do Forte, rompendo a pedra" (OF, p. 19); noutra passagem, a semelhança é mais materializada: "Dir-se-ia, se no Forte estivesse encostado, fosse uma das suas colunas" (OF, p. 28), é a visão subjetiva de Jairo sobre Olegário.

Nesse mundo primitivo, representado por Olegário e o Forte, imperam ainda o ódio, a vingança, a guerra, a morte: Olegário pratica a violência e mata com ódio, embora a intenção seja proteger a neta Tibiti; o Forte, durante três séculos permaneceu

"vigilante em suas torres, agressivo em seus canhões, resistente em suas colunas. As guerras, as pestes, as galés. Foi trincheira, hospital e prisão", ouvindo "as pragas dos soldados, os gemidos dos doentes, os gritos dos presos" (OF, p. 135).

Trata-se, pois, de um mundo na fase ainda do caos, um mundo ambíguo.

O Forte exerce, alternadamente, as funções negativas de penitenciária para castigar o crime e de trincheira para a guerra, mesmo que essa seja de defesa, e a função de certo modo positiva de hospital, mas ainda aqui para acolher os doentes da peste ou os feridos da guerra, predominando em todos os casos o elemento destruidor da paz e da felicidade.

Até certo ponto, com Olegário acontece algo semelhante: ele também participa do velho mundo, do primitivo e da destruição, porque também ele matou, e em consequência cumpriu longa pena de reclusão no Forte, mesmo que tenha matado para defender; também ele

"frequentava os terreiros, tinha suas rezas" (OF, p. 89), também com ele "todos os terreiros se juntaram, Olegário suplicando, os pombos mortos..." (OF, p. 90),

envolvendo-se em "bruxaria", para lançar mão de forças extra-terrenas, mesmo que com isso visasse a proteção de sua neta.

Essa ambivalência, em que continua predominando o elemento negativo - vingança, morte, bruxaria - embora as intenções sejam boas, caracteriza ainda um mundo de caos e revela, portanto, afinidade com a cosmovisão dos livros anteriores de Adonias Filho. Tais afinidades de O Forte com as obras anteriores do autor se evidenciam sobretudo pela presença continuada de elementos negativos: o ódio vingativo de Os Servos da Morte, o atrativo fatal e destruidor do Vale do Ouro em Memórias de Lázaro e a educação para o ódio e a vingança em Corpo Vivo encontram ainda um correspondente nas funções negativas de Olegário e do Forte, embora já em grau atenuado, devido ao fim positivo objetivado.

Entretanto, define-se aos poucos um segundo estágio, um estágio intermediário que, participando ainda de certo modo do mundo primitivo, conserva características nitidamente negativas, mas, ao mesmo tempo, através de uma purificação e libertação, abre perspectivas para uma terceira etapa. Representativo desse segundo estágio é o par Jairo e Tibiti.

É sobretudo Tibiti que mais laços mantém com o mundo primitivo. Indiretamente ela fora a causa do crime do avô Olegário:

Tendo Damiana, expulsa por Michel, voltado com a filha Tibiti à sua casa, "a vida recomeçava, uma vida nova, quando as ameaças surgiram. Queria a menina, ele, Michel. Foi então que o procurei, desejava uma explicação". Mas, como este não atendesse e invadissem sua casa para levar a filha, "outros músculos cobriram os meus braços e as mãos se abriram como se os dedos fossem de ferro (...). As mãos tomaram sua garganta, a força do inferno apertando, a cara arroxçada, o olhar perdendo o brilho", até matá-lo, narra Olegário mais tarde a Jairo (OF, p. 26-27). E a própria Tibiti confessa a Jairo que "O avô não matasse, não matasse o meu pai, e você não seria o meu amor" (OF, p. 123).

Mais diretamente, Tibiti se entregara ao mundo degradado dos cabarés, onde imperava o amor vendido. Essencialmente metafóri-

ca é a narração feita por Tibiti desse período de sua vida:

"Um revólver atirava em minha cabeça, por dentro, ninguém para travar o gatilho. As pensões com as baratas no assoalho(...)"

"E fui sem pressa, quase madrugada, até que o piano me chamou. Mamãe tocava. Entrei, o cheiro de fumo, os homens, o primeiro cabaré(...)"

"Uma cantora, os homens em volta, todas as noites têm suas nódoas. Suor e gordura na toalha. Sentia-me bem, ganhava dinheiro, muito dinheiro para minha solidão(...)"

"Houve um momento em que a cal não limparia o meu corpo" (OF, p. 92-93).

são fragmentos da confissão de Tibiti a Jairo.

Por outro lado, tanto Jairo como Tibiti ligam-se ao mundo primitivo, do caos e da culpa, pois ambos, sem a menor consideração, abandonam seus lares, destruindo com um gesto repentino o que fora carinhosamente construído:

"- E sua mulher, Jairo, e seus filhos?" (OF, p. 70);

"- E seu marido, Tibiti, e seus filhos?" (OF, p. 71);

"- Por que odeio meu marido?" - "Por que você, Jairo, não é o pai dos meus filhos?" (OF, p. 100-101) -

são perguntas que se fazem, mas não dispõem de forças para reagir, porque o destino é quem os impele. E essas forças misteriosas, provenientes das maquinações de Olegário, atuando sobre Jairo e Tibiti, atenuam de certo modo seu grau de culpabilidade. No entanto, ambos são submetidos a intenso processo catártico, sendo necessário destruir todos os laços que os ligam ao passado, ao velho mundo, sobre tudo destruir o Forte, porque

"o Forte está atrás de tudo" (OF, p. 94),

para que possa resultar uma união definitiva de um novo Homem com uma nova Mulher.

Patenteia-se claramente essa exigência quando Jairo, antes de destruir o Forte, afastou Tibiti do local, para que ela não visse a destruição, mas pensava:

"É possível que, no momento, ela sinta no corpo o impacto como se fosse o Forte. O coração doendo, as mãos fechadas, Olegário soltando a presa. Então, quando a poeira se deitar sobre as colunas partidas e os alicerces quebrados, livre será Tibiti" (OF, p. 112).

Após essa libertação, começa a despontar uma perspectiva nova, uma paz mais sensível, embora ainda não perfeita, por não ter havido ainda a integração do novo casal com a sociedade, porque este receia (e o receio parece sintoma de culpa) que seu gesto possa ser mal interpretado pela sociedade, e por isso fecha-se sobre si:

"A ilha - ele, ela, o menino - na vastidão do mundo. Vencerão os sofrimentos e as ameaças como o Forte venceu a peste e as guerras" (OF, p. 131).

Se, ~~de~~ um lado, eles mantêm laços com o passado e com o velho mundo, ao mesmo tempo que encontram nele um exemplo de tenacidade, de outro, sentem-se interiormente livres e em paz, e por isso,

"os bonecos de cerâmica se movem, saltam do nicho, correm na sala, vêm para vê-los, o homem e a mulher que respi-ram. O quarto aquecido, como um corredor do Forte, o sol nas telhas. Poderão subir e pisar os corpos, os bonecos de cerâmica, Jairo e Tibiti não sentirão..." (OF, p.132).

Uma vez redimidos, estão acima das contingências sociais e, não havendo mais motivo de receio, poderão olhar confiantes para o futuro, para o cosmos renovado.

O terceiro estágio - o mundo novo - aparece já perfeita-mente caracterizado, embora ainda seja uma projeção mental, em vias de realização, mas ainda não concretizado: é o verdadeiro eldorado, antevisto sobre as ruínas do mundo primitivo - o menino que nasce-rá, o novo Olegário, perfeitanente integrado com o bosque, que cres-cerá no lugar do Forte:

"- Nascerá um bosque.

É preciso que venha, e venha logo, nascendo já crescido. Ambos o vêem, como se feito estivesse, árvores sombrean-do a relva. Um pouso na Bahia, para os aflitos(...). Um bosque adubado pela dor de muitos" (OF, p. 122).

Ou então, como já transparecera antes, quando pensavam quã, após a destruição do Forte,

"ninguém apontará para cima, lembrando as guerras e as pestes, virá o bosque. Árvores, pássaros, a terra dará flo-res (...). A paz chegará, virá como o bosque, é quase certeza" (OF, p. 109).

O ambiente, portanto, será verdadeiramente acolhedor, agra

dável, de flores, de sombras, de paz, "um pouso". Mais adiante, completamente a caracterização desse universo renovado:

"Nascerá o menino, nascerá com o bosque, um e outro crescendo até que se encontrem. Correndo ele vai, salta entre os canteiros, pequeno corpo livre abaixo das árvores. Não, não precisa assustar-se! O bosque ele conhece, suas plantas, a relva, os pássaros. Os caminhos de dentro, as touceiras, o vento. Entendem-se, são irmãos, o menino e o bosque. Três séculos o Forte guardou para eles aquele chão" (OF, p. 134-135).

Trata-se, como ressaltamos, de uma visão prospectiva, ainda uma projeção mental, não concretizada, mas totalmente liberta do passado, do ódio, da vingança, da guerra e da morte, para um cosmos organizado, otimista, de paz, de tranqüilidade, de acolhimento, de perfeita integração entre o homem e o ambiente. Entretanto, é um mundo novo que resultou do sacrifício, da imolação do mundo primitivo, da "dor de muitos". É, enfim, um mundo conquistado, reconstruído, refeito. E aqui caberia lembrar as palavras de Olegário - um novo demiurgo, embora ainda integrado no mundo primitivo - preparando a formação do novo mundo: "Eu estou dizendo", analogamente às palavras criadoras de Deus, repetidas no Gênesis, durante os vários dias da criação do universo: "Deus disse... E assim se fez...".

O Forte representa, segundo essa linha de considerações, a superação total daquele mundo caótico de ódio, de vingança, de loucura, de desgraça, de fatalidade. O Forte ainda contém desses elementos, mas o triunfo do amor, da bondade e da paz sobre eles é irreversível com a instauração do cosmos renovado, sobre as mesmas bases em que existira o antigo: o Forte dá lugar ao bosque e o velho Olegário cede a posição ao menino Olegário. E como o Forte e Olegário estavam intimamente unidos, quase que identificados, assim também

"entendem-se, são irmãos, o menino e o bosque" (OF, p.135).

Nesse romance, portanto, a cosmovisão de Adonias Filho atinge sua abertura máxima, com a vitória do amor e da paz sobre o egoísmo e o ódio.

Para exprimir tal cosmovisão, e visando adequar a forma ao assunto tratado e aos efeitos esperados, o autor lança mão de recursos formais diversos.

Inicialmente, chama a atenção uma convencionalização que não é original em Adonias Filho, mas que convém ressaltar para nossa interpretação. Tal como Antônio Cândido (5) desvelou a convencionalização "três" em Fogo Morto, de José Lins do Rego, também em O Forte tal artifício parece ter sido conscientemente explorado. Essa constante exploração de tríades virá confirmar nossa primeira tríade já acima apontada, quando distinguimos três estágios na transformação do universo revelado em O Forte: o primitivo, o intermediário e o renovado. Outras tríades que aparecem na narrativa: uma delas é a da existência do Forte, que durou três séculos -

"Três séculos o Forte guardou para eles aquele chão" (OF, p. 135).

Três são as personagens nucleares: Olegário, Jairo e Tibiti, às quais correspondem, por sua vez,

"as três árvores" (OF, p. 1),

que a terra sustenta, ao lado do Forte, aspecto que ainda voltaremos a comentar. Três são também as partes da estrutura exterior da narrativa, ao lado de uma introdução.

Mas, sobretudo importante é a predominância da construção sintática, composta de três sintagmas ou três partes ou três orações. Para perceber em que proporção esse recurso é empregado, basta examinar a primeira página do livro, que compreende quatorze períodos, dez dos quais estão estruturados dessa forma. Alguns exemplos elucidarão mais explicitamente a construção:

"Os degraus, levam ao silêncio, curiosidade nas paredes" (OF, p. 1).

Diversas vezes o autor emprega esse tipo de construção frasal em que, aparentemente, existe erro gramatical, pelo emprego de vírgula, separando o sujeito do verbo. Estilisticamente, porém, a vírgula, criando um período tripartido, tem o efeito de ressaltar o primeiro sintagma, através da pausa imposta, sugerindo até mesmo que esse ~~sintagma~~ sintagma "os degraus" seja o remanescente de uma oração elíptica, o que amplia o seu efeito.

"Foi quando, e como nascendo da terra, o Forte surgiu" (OF, p. 15)

É assim que se confrontam pela primeira vez Jairo e o Forte, como que em resposta à pergunta de Jairo: "Quem é o senhor?" dirigida a Olegário. A oração intercalada, interrompendo o período e dividindo-o em três partes, evidencia a grande vinculação do Forte à terra, ao mesmo tempo que cria extraordinário efeito visual, de grandeza e imponência. Devido à seqüência no contexto, o período sugere a identificação de Olegário com o Forte.

"Encontrar-se-ão, o menino e o bosque, na terra do Forte" (OF, p. 136).

Devido ao arranjo posicional, são necessárias duas vírgulas, destacando nitidamente os três sintagmas da oração, para reforçar o efeito que deverá produzir cada qual deles.

Uma vez que indicamos um elemento caracterizador do estilo do autor, ressaltamos mais alguns elementos estilísticos, adequados à linha de interpretação adequada. Além da convencionalização da construção sintática tripartida, o autor explora continuamente outros recursos de estilo, entre os quais merecem destaque: a animização, o anacoluto, a parataxe e, abundantemente, a elipse.

A animização, ou personificação, ocorre inúmeras vezes em relação ao Forte, como também abrange outros elementos:

- "Ele, o Forte, conhece os homens" (OF, p. 1);
- "O Forte deve sentir a presença de Tibiti" (OF, p. 4);
- "O Forte, respira como homem, as torres são olhos, a sombra nas próprias trevas" (OF, p. 6);
- "O Forte tem sofrido muito" (OF, p. 33);
- "O Forte sente, parece suar, assim machucado" (OF, p. 113);
- "O sol possui o corpo de Tibiti" (OF, p. 2);
- "Os casarões viram, testemunharam os postes, as lâmpadas acesas" (OF, p. 6);
- "... a dor morava no Forte" (OF, p. 56);
- "Em redor, imensa e tranqüila, a Bahia dormia" (OF, p. 58).

Assim poderíamos exemplificar à saciedade casos de personificação, que são muito frequentes na narrativa. Quanto ao anacoluto, também abundante, alguns exemplos já o caracterizam:

- "O corredor, nele avançam, os passos repercutem" (OF, p. 1);
- "A face, Jairo vê, e pensa" (OF, p. 6);
- "Ele e o negro, o calçamento, dormia a cidade" (OF, p. 17);

"A sede, pedi água, extremo o cansaço" (OF, p. 27).

Diversos exemplos desses transcritos são ao mesmo tempo casos de construções elípticas. Muitas vezes a própria convencionalização da construção sintática tripartida leva à elipse, sobretudo do verbo:

"Espécie de gás, entre as paredes, o Forte fechado" (OF, p. 1);

"Os joelhos, o ventre macio, os seios, a face"(OF, p.2);

"Suor minando na testa, os beiços grossos, a respiração difícil" (OF, p. 8);

"A cama, as grades, o coração batendo" (OF, p. 24);

"Os tambores, no ar as cornetas, a bandeira de um povo estrangeiro" (OF, p. 45);

"As picaretas, o ferro nos paredões, as bananas de dinamite" (OF, p. 68);

"As telhas vermelhas, o mar muito perto, o caminho de areia" (OF, p. 109).

Naturalmente, a exemplificação acima apontada não é exaustiva e nem pode chegar a evidenciar a abundância em que ocorre o emprego de tais recursos, mas apenas visa chamar a atenção sobre esse aspecto estilístico. Esses mesmos exemplos trazidos deverão ser suficientes, por outro lado, para evidenciar perfeitamente o predomínio da parataxe (6), da relativa independência, da justaposição dos elementos ou das orações dentro da construção sintática.

Ressaltamos essas particularidades estilísticas - a personificação, o anacoluto, a construção elíptica e a parataxe - (e "to da estrutura verbal de um texto literário que provoca uma reação no leitor é um fato de estilo"(7)), porque nos parecem perfeitamente coerentes e compatíveis entre si e porque se adaptam adequadamente à cosmovisão anteriormente analisada. Se O Forte é o romance em que Adonias Filho revela uma cosmovisão aberta e otimista ao final, a maior parte do livro apresenta ainda o mundo primitivo, do crime, da violência, da guerra, e a progressiva destruição e superação do mesmo para dar lugar a um cosmos renovado.

Nesse universo primitivo, ainda caótico, as personagens nem sempre agem conscientemente livres. Forças fatalistas atuam sobre as mesmas. A passividade muitas vezes as subjuga. Aliás, ressalte-se, a esse respeito, também a reduzida presença do diálogo, mesmo nos

momentos de grande relacionamento entre as personagens, que permanecem estupefactas, aparentemente estáticas, embora flua uma intensa atividade interior. O próprio mundo material, os objetos físicos, não raro, impõem-se às mesmas. Ora, os recursos estilísticos apontados parecem-nos caracterizar perfeitamente esse impacto do mundo inanimado ou então sua precedência valorativa impondo-se com certo domínio sobre as personagens, e a conseqüente perplexidade das personagens, pressionadas, coagidas, mas confusas e desorientadas, impulsionadas a agir mas sem entenderem o porquê desse agir. O verbo geralmente denota vitalidade, dinamismo; as orações coerente e perfeitamente construídas, bem como a explicitação dos elementos conectivos ou relacionadores entre as orações evidenciam uma consciência mais clara e equilibrada. Ora, a ausência dessas características debilita o dinamismo e diminui o grau de consciência, acarretando uma certa passividade e o domínio de um destino, força ou impulso exterior, o que acontece na maior parte desse romance, até instaurar-se o mundo novo. Tal como na construção sintática existe um certo desvio, uma certa "deficiência", uma simples justaposição, assim também no relacionamento humano predomina uma inadequação, um desajuste, um desequilíbrio, que necessitarão ser corrigidos e purificados para a redenção desse universo.

Aproveitando ainda o tratamento estilístico para explicitar a cosmovisão expressa, necessário será esclarecer algumas imagens, sempre de novo recorrentes no decorrer da narrativa.

Uma dessas imagens é a da "tábua". Desde o início:

"A mulher imóvel, os pés na tábua" (OF, p. 2),

a imagem de pisar nas tábuas é continuamente retomada. Trata-se sempre de tábuas do piso do Forte. Somente quando estão preparando a destruição do Forte é que

"não há tábuas no chão" (OF, p. 113);

e pouco antes Jairo dera a chave interpretativa das mesmas quando dissera a Tibiti que, quando o Forte cair,

"Eu e você pisaremos o chão" (OF, p. 108).

Portanto, as tábuas estão estreitamente ligadas ao primeiro estágio, ao mundo primitivo, constituindo mesmo um obstáculo, uma

barreira à passagem para o mundo novo. Por outro lado, elas constituem um elemento artificial que, ao desaparecer, oferecerá preservado e puro o chão, firme e original, pois durante três séculos o Forte,

"a fortaleza de pedra guardou o chão para o menino (1..) não permitiu que o sol ou o vento carregado do mar matasse o adubo da terra" (OF, p. 135).

E realmente, quando, após a destruição do Forte, Jairo e Tibiti visitam o lugar do mesmo, Tibiti ainda está "buscando as tábuas", mas Jairo a certifica de que

"O Forte acabou. Está morto como Olegário"; e então Tibiti "distancia-se, pisando o chão" (OF, p. 126). E logo depois, quando ela "pisa a terra nua, dura e limpa de pó", e não mais encontra "resto do Forte", então "o encontro entre ele e ela, somente agora é definitivo" e "os corpos unidos, uma só criatura, sobre o chão do Forte" (OF, p. 127).

Eliminados os obstáculos, os empecilhos que os ligavam ao passado, estão livres, como novas criaturas, um para o outro. Portanto, as tábuas representam um obstáculo artificial, ligado ao Forte e ao estágio primitivo do mundo, sendo necessária sua remoção ou destruição para cederem lugar ao chão puro, seguro e fértil, que possa ser pisado pela nova geração (e alimentar o bosque).

Outra imagem é a das "três árvores":

"A terra escura, o peso do Forte não a esmaga, sustenta as três árvores" (OF, p. 1).

Essas três árvores são "tranqüilas" e "no verão, sua sombra é pouso" (OF, p. 16). A certa altura da narrativa, Jairo e Tibiti

"abrigaram-se embaixo da árvore maior, a sombra espessa.." (OF, p. 84).

Podemos deduzir que as três árvores representam as três personagens nucleares: Olegário, Jairo e Tibiti, intimamente ligadas ao Forte, junto ao qual as três árvores cresciam. Além disso, Jairo e Tibiti dependem, em grande parte, e são protegidos por Olegário, "a árvore maior". Como as três árvores pertencem ao mesmo mundo do Forte, ao mundo primitivo, embora apresentem aspectos positivos, elas terão de desaparecer e deverão ter sido destruídas juntamente com o Forte. Assim também as três personagens, por estarem comprometidas com esse mundo do caos, da culpa, do homicídio e da desagrega

ção de lares, embora não fosse má vontade que as dominasse, elas deveerão desaparecer ou purificar-se: Olegário morrerá, enquanto que Jairo e Tibiti, após longa catarse -

"Olegário, os feiticeiros, os tambores na noite. Desapareceirão, todos, quando a pólvora explodir. Acabará ali, com o Forte, o passado que está neles" (OF, p. 109) -

serão redimidos e representarão os intermediários que proporcionarão o surgimento do cosmos renovado; mas dele ainda não participarão plenamente, porque seu sentimento de culpa os mantém marginalizados da sociedade, como que uma "ilha" (OF, p. 131). Poder-se-ia ver ainda nas três árvores, fortemente ligadas ao elemento telúrico, do qual vivem, uma analogia com a forte vinculação que existe entre as três personagens e o meio ambiente ou o próprio destino, do qual, em grande parte, dependem e pelo qual são manipulados, enquanto ainda não atingiram o estágio do Homem Novo, conscientemente livre.

Essa vinculação ao ambiente e ao destino concretiza-se sobretudo através do Forte. Se Olegário matou, não por maldade mas para defesa de sua neta, esse crime o levou a cumprir pena no Forte. E o Forte desencaixou nele os planos para o futuro: proporcionar condições melhores a Tibiti, unindo-a a Jairo. Olegário como que se identifica com o Forte, segundo já ressaltamos, estando os destinos de ambos traçados: viver em função dos outros e depois ceder-lhes o lugar. Tibiti teve seu destino decidido no Forte, com o qual mantém depois profunda vinculação e dependência:

"O Forte está atrás de tudo" (OF, p. 93).

Jairo, cujo futuro também foi planejado no Forte, teve, por outro lado, a função de destruir o mesmo Forte - que os unia, a ele e Tibiti, ao passado, ao velho mundo - para dessa forma libertá-los da vinculação ao passado, ao ambiente e ao destino.

A imagem do "vinho" e das "frutas" também perpassa a narrativa inteira. Desde que Jairo e Tibiti transpõem o portão do Forte, há

"nas mãos de Tibiti uma garrafa de vinho e as frutas nas mãos de Jairo" (OF, p. 1);

até no final, purificados, libertos, esperando o menino,

"compram as frutas e o vinho. As frutas na mão da mulher, o vinho na mão do homem" (OF, p. 134).

Sem dúvida, não se trata aqui simplesmente de alimentos com função puramente nutritiva ou gustativa, mas aos quais foi acrescentado "um aspecto simbólico ao aspecto estético"; trata-se de "alimentos portadores de um simbolismo imanente que oblitera o caráter material" ou mesmo de alimentos que podem "assumir uma certa função redentora" (8). O vinho, além de ser portador dum caráter inebriante, bem adequado ao encontro entre Jairo e Tibiti, é o elemento tradicional do ritual e do sacrifício. Desde as festas dionisíacas dos gregos até o sacrifício cristão da missa, o vinho representa um caráter altamente simbólico no ritual imolatório e expiatório, perfeitamente exigido nesse estágio intermediário, de transformação do mundo, a que pertencem Jairo e Tibiti. As frutas, além de serem um produto natural da terra, um alimento puro, simbolizam a fecundidade, que se concretizará no menino, primogênito da nova geração, iniciador do estágio definitivo do cosmos redimido.

As três imagens - a das "tábuas", a das "três árvores", e a do "vinho e das "frutas" - referem-se ao mundo físico, ao ambiente circundante, embora sempre tenham por função apontar para o mundo humano, para as personagens que dependem desse ambiente.

Já ressaltamos que a figura de Olegário representa uma espécie de demiurgo, que prepara, por trás dos bastidores, a trama que unirá Jairo com Tibiti para, através deles, originar-se o Homem Novo. Várias imagens apontam para essas maquinações ardilosas e ocultamente tramadas. Nesse sentido deve-se interpretar a passagem:

"Ela também o revê, estão ajoelhados, colete de malhas no peito enxuto" (OF, p. 84).

O "colete de malhas" resulta dum entrançado de fios, tal como Olegário procedera em relação aos destinos de Jairo e Tibiti. Logo a seguir, Jairo vê em Tibiti

"rede de pesca os cabelos soltos" (OF, p. 85).

A idéia do entrançado da "rede" é idêntica e da mesma significação do colete de malhas. Finalmente, de forma mais explícita, essa idéia aparece quando

"Olegário, na prisão, não se encontrara apenas com o Forte. Movera os bilros, fizera a teia, uma aranha" (OF, p. 90).

Aqui nítida e expressamente se declara a função de Olegário, preparando o "colete de malhas", a "rede de pesca" ou "a teia", envolvendo habilmente os destinos de Jairo e Tibiti, possibilitando dessa forma preservar ou redimir sua neta, e através dos dois vislumbrar um futuro mundo novo.

A figura de Tibiti vem marcada por duas imagens, também continuamente recorrentes na narrativa. Desde a primeira vez que Jairo a encontra, ela

"veio, os olhos de ferrugem brilhavam..." (OF, p. 83).

Essa caracterização de "olhos de ferrugem" - que muito lembra os "olhos de ressaca" da Capitu de Machado de Assis - retorna em diversas situações. Assim, quando Jairo e Tibiti conversam sobre seu passado,

"Jairo vê a ferrugem nos olhos de Tibiti e sabe que carvões se convertem em brasas" (OF, p. 71).

Mais adiante, quando os dois, já em estágio mais avançado de libertação e catarse, estão em vias de unificação, Jairo constata que Tibiti tem

"vazios os olhos de ferrugem" (OF, p. 101).

Finalmente, destruído o Forte, desaparecido o passado, libertos para uma vida nova,

"ela vem com os olhos de ferrugem cheios de paz" (OF, p. 129).

De acordo com essas, entre outras passagens, que apresentam Tibiti caracterizada com "olhos de ferrugem", podemos depreender que essa expressão denuncia a ligação de Tibiti com seu passado, com sua vida nos cabarés, com sua culpa, da qual aos poucos irá sendo purificada. Por mais que seja, no entanto, purificada, a "ferrugem" não desaparece dos olhos, porque a culpa, a mancha, existiram concretamente no passado. Entretanto, esses próprios "olhos de ferrugem" podem brilhar "cheios de paz". Essa caracterização de Tibiti remonta, mais uma vez, ao estágio primitivo, mas evolui para o estágio intermediário de purificação, evolução necessária para poder originar a nova geração.

Além desse traço distintivo, Tibiti também é marcada pelo "cheiro de alecrim". No primeiro encontro de Jairo com

ela, encontro que determinou fatal mudança em suas vidas,

"aproximou-se, muito perto agora, a chuva no telhado e o cheiro de alecrim" (OF, p. 83).

Quando visitam o Forte,

"a mulher imóvel, os pés na tábuas, o corpo cheia a alecrim" (OF, p. 2).

Mais tarde, ainda no Forte,

"o cheiro de alecrim sobe dos lençóis..." (OF, p. 66).

E a passagem mais explícita para a interpretação:

"E, dentro da própria casa, única vida em seus olhos, Tibiti ocupava o espaço inteiro. Falava, respirava, o cheiro de alecrim, Tibiti existia. Provocava nele o desejo, aquela necessidade de com ela misturar-se, carne tão dele quanto sua própria carne" (OF, p. 96).

Dessas transcrições pode depreender-se que o "cheiro de alecrim" representa o elemento de atração, de provocação, de desejo, sentido desde o primeiro encontro por Jairo, e que possibilitou a união definitiva de ambos, passando pelo estágio purificador e com probatório, para finalmente olharem junto para o futuro, à espera do menino e do bosque - do mundo renovado.

Essas três imagens - a do "colete de malhas", da "rede de pesca e da "teia de aranha", a dos "olhos de ferrugem" e a do "cheiro de alecrim" - referem-se nitidamente a personagens, mais especificamente a Tibiti, caracterizando-a e relacionando-a com Jairo.

Prosseguindo na análise interpretativa de O Forte, examinando agora a própria estrutura profunda da narrativa, ou seja, aspectos particularmente referentes às implicações da visão do narrador em relação à urdidura do enredo, imediatamente somos levados a uma constatação: se compararmos a fábula, extremamente singela, com a estrutura habilmente organizada da trama, comprova-se o extraordinário trabalho artesanal, a verdadeira "carpintaria" do autor.

Não estamos diante de uma narrativa de estrutura simples, linear, apresentada à maneira tradicional, mas de uma narrativa de estrutura complexa, ou da "narrativa terceira", na terminologia de Afonso Romano Sant'Ana, narrativa essa "que não se esforça por correr ao nível da realidade cotidiana, não pretende ser um re-

forço do ideológico, e quer ir um pouco além do mito(,,.), é uma ruptura com o mundo real, tal como o estipula a ideologia, para se desenvolver no inconsciente aflorando no imaginário-em-aberto"(9).

A estrutura temporal de O Forte, segundo constatamos, sobretudo através da mudança de narradores, da introdução de narrativas enquadradas, da variação das visões dos narradores, evidencia claramente um desvio do decorrer cronológico, linear, fisicamente mensurável, do tempo, em sequência estrita. A narrativa não é linear, não é cronológica. Aliás, a própria simplicidade da fábula, reduzida ao mínimo de elementos, revela que não são os acontecimentos exteriores que fazem a narrativa, não é a multiplicidade de ação que sobressai, mas antes a simultaneidade ou associação de acontecimentos com recordações e sensações, ou seja, a repercussão do mundo exterior no mundo interior das personagens. Não são tanto os eventos que fazem a narrativa, mas seu hábil arranjo e sua repercussão mental nas personagens. Por isso, muitas vezes, há defasagem entre o tempo do narrado e o tempo da narração. A narração desenvolve-se em ritmo uniforme, lento, porque as palavras constituem um meio deficiente para revelar a instantaneidade e simultaneidade do mundo mental, que às vezes constitui o tempo do narrado. Daí decorrem passagens aparentemente ilógicas, em que, por associação de idéias, o fluir mental tenta apresentar uma visão instantânea e globalizadora, como por exemplo:

"Afundar, descer novamente, a memória e os fatos. O pai, seu pai, e o pai de Tibiti. O médico e o morto. Corta o corpo, o sangue nas luvas, examina com cuidado. O julgamento, o depoimento do pai, ele está presente. É mais que uma criança, o pai falando, vê o homem sentado, a cabeça baixa, um negro. Olegário ergue a cabeça, também o vê. Que houve, por que aconteceu, que o pôs diante de Olegário? Sete anos, o negro no Forte, os cantadores no Terreiro de Jesus. Ele e o negro, estão juntos, sobem ao Forte. É a chuva, agora é a chuva, inunda o cérebro. Repercute dentro, atinge os nervos, os olhos enxergam. A mesa, as plantas do Forte, Tibiti de pé"(OF, p.110-111).

Tais associações instantâneas, como que num momento querendo reconstituir toda uma série de acontecimentos, são frequentes. A passagem transcrita, bem como outras às páginas 74 ou 119/120, re produzem o fluxo de consciência de Jairo.

Idêntico processo verifica-se em relação a Olegário:

"Ardiam os olhos do delegado, faróis na minha cara, cegavam-me. A pergunta: "como o senhor matou?" Queriam ouvir os que estavam na sala. Na cela, dentro do Forte, muitas vezes escutei a mim mesmo. As grades nas costas, a parede em frente, a minha confissão voltava. Estava próximo ao piano, esbofeteava Damiana, a menina no berço. Avancei, correndo, e vi Michel. Outros músculos cobriram meus braços e as mãos se abriram como se os dedos fossem de ferro..." (OF, p. 26).

Também às páginas 42 e 47 a mente de Olegário flui livremente, trazendo as mais variadas associações instantâneas.

Mesmo com Tibiti processa-se a corrente de consciência:

"No instante, retirando os dedos e abaixando os braços, ela como que enlouquece por um segundo. Em seus ouvidos, batendo, o piano de Damiana. A fala de Olegário, vem do refeitório, é um baque, a janela da torre caindo. Orquestra, sua própria voz, os aplausos. Entre os bêbados, o calor da estufa, não se sustenta de pé. O Forte, dia ou noite, aquelas torres espiando. Seria bom virar água, escorregar, entre os braços, não sentir as pancadas. O piano, a fala do avô, tem as mãos na cabeça..." (OF, p. 93-94).

O fluxo mental de Tibiti evidencia-se ainda à página 71.

Essa corrente de consciência, trazendo associações instantâneas, foge à exposição lógica, foge à linearidade da narrativa, e instala um aparente caos, procurando abarcar de uma só vez uma visão globalizadora de tudo, na tentativa de representar de forma realista e concreta o mundo mental das personagens.

Noutras passagens, ainda devido à dificuldade decorrente de a exposição narrativa depender dum fluir temporal, existe uma defasagem entre o tempo exterior da narrativa e o tempo interior da ação, tal como acontece, por exemplo, no final da introdução, quando Tibiti pede a Jairo:

"-Quero ficar sozinha. Saia um pouco e vá olhar o Forte" (OF, p. 10).

Depois transcorre toda a primeira parte e somente no início da segunda parte dá-se continuidade ao tempo interior, da ação, quando Tibiti diz:

"- Você demorou muito" (OF, p. 66).

Evidentemente existe aqui uma substituição do transcurso cronológico linear por um tempo subjetivo, psicológico, associativo, que, em poucos instantes, pode deixar fluir inúmeras idéias. Assim, em outras passagens, suspende-se por instantes o desenvolvimento da ação exterior, para deixar aflorar o mundo mental, de forma fragmentada, ora segundo a visão de uma personagem, ora de outra, muitas vezes independentemente de causalidade ou logicidade, evidenciando que o enredo, a trama, foi estruturada não linearmente, não organicamente, mas segundo uma visão globalizadora, originada por predomínio do tempo psicológico ou associativo.

Sob esse aspecto merece ser lido o segmento de páginas 69 a 73, em que Jairo e Tibiti se indagam mutuamente sobre suas famílias, seu passado familiar e social, ocasião em que às perguntas não segue resposta, mas sim flui o mundo mental de cada um, trazendo as associações despertadas pelas perguntas.

Quanto à identificação do narrador ou dos narradores, não será necessário acrescentar muito, após o extenso levantamento do corpus. Embora Olegário assuma diversas vezes a função explícita de narrador, servindo-se da técnica de primeira pessoa, e mesmo constituindo-se Tibiti em narradora, quer utilizando a técnica de narração direta em primeira pessoa, quer a indireta, de "refletora de consciência", o narrador central, mesmo que nunca assuma explicitamente essa função, é Jairo. É sobretudo "com" Jairo, fluindo através de sua consciência, ou coordenada por ele, que nos chega a narrativa. É essa técnica de narração indireta, de visão "com" mas em terceira pessoa, de onisciência seletiva, que moderniza a narrativa e tem suas implicações específicas, segundo podemos depreender desse comentário de Romberg:

"A exploração do fluxo de consciência é talvez o mais importante desenvolvimento no romance moderno e sua representação de seres humanos; mas isso significa que abandonamos o anterior tipo de caracterização psicológica íntima, sustentada pela autoridade que o "Eu" narrador confere à história. O que aconteceu é que os ambiciosos e compreensivos experimentos que durante as primeiras décadas do século XX lançaram os fundamentos do romance moderno sucederam às funções do tradicional romance em primeira pessoa; a moderna prosa

narrativa tem seu ponto de partida em grande parte no problema da autoridade e não mais evidencia tão ardente solicitude em verificar seus fatos na procura da ilusão de realidade; mas aprofundou e enfocou mais agudamente o estudo da mente ou mentes que formam o centro na história" (10).

A partir desse depoimento de Romberg compreende-se que a preocupação e intencionalidade central de O Forte não seja diretamente "mimética" (11), isto é, voltada para a imitação, para a criação de ilusão de realidade, embora em muitas passagens esta ilusão seja palpável, mas a intenção seja antes "poética" (12), orientada para a criação imaginária, subjetiva, centralizada em imagens mentais, o que faz de O Forte um "romance lírico" (13), cujo par amoroso assemelha-se sob certos aspectos ao lirismo "proibido" mas vivido por Jorge e Renata em A Ladeira da Memória, de José Geraldo Vieira (14), embora neste romance uma força conservadora faça respeitar os convencionalismos e a tragédia frustrar a união definitiva.

Em O Forte verificamos realmente o predomínio do "plano formal sobre a ação e a transformação do cenário numa "textura de imagens mentais". As próprias personagens, criando ou transformando seu mundo, vivem uma intensa subjetividade. As imagens caracterizadoras de Tibiti, sobretudo os "olhos de ferrugem" e o "cheiro de alecrim", retratam uma figura mais poética do que realista. O caráter poético, conotativo, da linguagem é permanente:

"Pescavam, em mar alto, os saveiros dançando. A brisa coçava a água cor de chumbo(...). Saveiros pequenos nadando como peixes enormes, os braços nos remos, os olhos na linha da terra. O sol mostrou os contornos, os perfis das montanhas, a brisa enxugando o suor. A Bahia foi um presépio aparecendo, dois patamares, e depois o porto..." (OF, p. 43).

Tal é a descrição poética do mar e dos saveiros, justamente no momento em que se verifica o assalto dos estrangeiros à Bahia. Passagens como essa, em que a poesia sobrepuja o retrato descritivo, encontram-se com frequência, como por exemplo, quando Olegário recorda sua infância (OF, p. 53), quando Jairo imagina como será a Bahia sem o Forte:

"Falta sentirão os baianos, o pico da montanha sem a for-

taleza escura, a relva nascerá entre as pedras. A chuva não escorrerá, paredes abaixo, cantando. Ninguém apontará para cima, lembrando as guerras e as pestes, virá o bosque. Árvores, os pássaros, a terra dará flores" (OF, p. 109);

ou então na descrição do bosque que substituirá o Forte (OF, p. 122) e sobretudo na integração do menino com o bosque:

"Nascerá o menino, nascerá com o bosque, um e outro crescendo até que se encontrem. Correndo ele vai, salta entre os canteiros, pequeno corpo livre abaixo das árvores. Não, não precisa assustar-se! O bosque ele conhece, suas plantas, a relva, seus pássaros. Os caminhos de dentro, as touceiras, o vento. Entendem-se, são irmãos, o menino e o bosque" (OF, p. 134-135).

Essa descrição do novo cosmos transcende, sem dúvida, a realidade pura e simples, atingindo o poético.

A predominância da visão "com", indiretamente exposta em terceira pessoa, do ponto de vista da onisciência seletiva, confirma a sensação, durante a maior parte da narrativa, do desaparecimento, do artifício de ocultar-se do autor e mesmo do narrador. Jairo não se apresenta explicitamente como narrador e muito menos o autor se insinua através dele. Por isso, a narrativa parece apresentar-se muito direta e imediatamente, predominando a cena viva. Essa é a razão por que a narrativa ainda consegue atrair o leitor a tal ponto de oferecer-lhe uma ilusão de realidade, uma inersão na ação, embora a imitação da realidade não seja tão diretamente intencionada, nem a ação exterior seja o elemento predominante.

Somente nas passagens de narrativa enquadrada, narradas em primeira pessoa, quer seja por Olegário, quer por Tibiti, é nitidamente perceptível e consciente a presença do narrador, como um mediador entre os eventos e o leitor. Jairo não é um narrador consciente de sua função, mas Olegário, e Tibiti na introdução, têm nítida consciência de estarem narrando fatos a alguém, aproximando-se, sobretudo no caso de Olegário, da narrativa épica.

Por isso, a veiculação das informações dá-se de maneiras diferentes: num caso, ela é transmitida em primeira pessoa, pressupondo um ouvinte a quem ela é dirigida de forma consciente, enquanto que no outro ela é transmitida em terceira pessoa, sem ter-se a

sensação de mediação ou narração consciente, sem pressupor ouvinte ou receptor direto, embora se possa chegar a atribuir a alguém definido as palavras cu a visão da realidade expressa.

Quanto ao privilégio maior ou menor de conhecimentos de que gozam os narradores, liga-se este bastante ao ângulo de visualização e aos distarciamentos. O narrador mais privilegiado é Olegário, gozando duma gama de conhecimentos que, ao menos da forma em que são transmitidos, não são estritamente realistas e naturalmente percebidos. Mas, o ângulo de visualização e o distanciamento de Olegário, em relação à matéria narrada, é variável, e de acordo com essa variabilidade, sua visão é mais ou menos privilegiada.

Olegário é, ao mesmo tempo, uma personagem autônoma, avô de Tibiti, e também é o Forte, com quem se identifica. Como personagem autônoma, Olegário é um narrador representado na narrativa, que visualiza os fatos que narra a seu respeito de uma posição central, sem mediação e, portanto, sem praticamente nenhum privilégio especial de visão ou conhecimento.

Contudo, na medida em que Olegário é o Forte, e narra a história deste, há um privilégio bem acentuado, mas disfarçado através das "vozes". Aqui o ângulo de visualização não é mais diretamente centralizado, sendo-o, contudo, indiretamente, através das "vozes". Enquanto Olegário narra a respeito de si mesmo, existe um certo distanciamento temporal entre o eu narrador e o eu vivenciador (15). O que ele narra de si mesmo já aconteceu há um certo tempo, existindo, pois, certa distância temporal, embora o eu do narrador seja o mesmo eu do vivenciador. Quando Olegário se identifica com o Forte, narrando a história deste, o autor recorre ao artifício das "vozes" para diminuir o distanciamento, sobretudo o temporal. Aqui, embora Olegário aparentemente se identifique com o Forte, há uma defasagem entre o sujeito de enunciação e o sujeito do enunciado. Existe, nessa medida, maior distância entre o narrador e a matéria narrada, embora essa distância tenha sido diminuída pela implícita sugestão de identificação entre Olegário e o Forte. Por outro lado, existe implícito um grande distanciamento temporal entre o ato de narrar e o próprio acontecer dos eventos, relacionados à vida do Forte. Contudo, também esse distanciamento reduziu-se a ser implícito,

porque, na realidade, os vários episódios vivenciados pelo Forte, no decorrer dos três séculos, são narrados "de dentro", como que no próprio momento ou época em que aconteceram, graças ao recurso das "vozes" que ressoam através de Olegário.

Tibiti, seja quando narra em primeira pessoa, seja quando seu pensamento é revelado indiretamente, não goza de maiores privilégios. Quando narra em primeira pessoa, não experimenta ângulo especial de visualização, porque sua narrativa, em parte, já é de segunda mão, recebida do avô. O que existe é um relativo grau de distanciamento temporal, entre o acontecer desses eventos em sua infância, e o momento de narrá-los, como adulta e companheira de Jairo.

Jairo, o contador central da narrativa, tem uma visão limitada, praticamente sem privilégios, a não ser rápidos relances de visão prospectiva, de "flash-forward". Seu ângulo de visualização é sempre bastante central, próximo dos eventos que fluem através de sua mente, embora não seja um ângulo privilegiado, mas limitado. Jairo não é onisciente, mas sobretudo um observador que vê, ouve, imagina e deduz. Por isso, é um narrador bastante digno de confiança, embora envolvido nos eventos. É ele um mediador que não provoca a sensação de mediação, é um narrador que não deixa perceber que narra. Dessa forma, o modo indireto de Jairo narrar é responsável por um dos aspectos que modernizam a narrativa, ou seja, o da sensação de desaparecimento não só das insinuações diretas do autor, mas também do próprio narrador como tal, donde a impressão de cena imediata, viva, dramática, que a leitura deste romance, O Forte, provoca no leitor.

Mesmo tendo certeza de não serem exaustivas nossa análise e interpretação, e de existirem outros caminhos, outras abordagens da obra focalizada, julgamos ter procedido a uma leitura analítico-interpretativa que, ao mesmo tempo que evidenciasse o hábil artesanato e "carpintaria" do autor, ao nível formal, permitisse vislumbrar, ao nível do conteúdo, uma crescente abertura de cosmovisão, uma gradativa superação do universo primitivo, caótico, de ódio, vingança e fatalidade, por um cosmos renovado, otimista, onde reinam o amor, a paz e a fraternidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LIMA, Luís Costa. Op. cit. p. 473.
- (2) Embora Nelly Novaes Coelho reconheça uma crescente abertura espiritual na sucessão dos vários romances de Adonias Filho, e Assis Brasil admita uma acentuação na feição lírica sobre a trágica, a maior parte dos estudiosos da obra ficcional de Adonias Filho, segundo vimos na Parte II, qualifica-a como um mundo negativo. Senão recapitulemos: Luís Costa Lima fala desse mundo como "uma vida trágica e enclausurada", onde imperam "as desgraças, a fatalidade e a loucura"; Litrento estuda a obra de Adonias Filho sob o título: "O satanismo como estruturalismo ficcional"; Bosi aponta "o telúrico, o bárbaro, o primordial como determinantes prévios do destino" nesse universo trágico; Afrânio Coutinho caracteriza "...seu mundo, movido por um violento sentimento trágico..."; e J.M.Parker reconhece nele um "retrato horrendo da brutalidade e insuficiência humana".
- (3) PROENÇA FILHO, Domício. Um Romance de Adonias Filho - Uma Leitura de Corpo Vivo. Florianópolis, Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Livre-Docente em Letras - Especialidade Literatura Brasileira, 1974, (Texto Mimeografado) , p. 145.
- (4) BOSI, Alfredo, Op.cit. p. 481 (Cfr. nota 12 da Parte II).
- (5) CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida & GOMES, Paulo Emílio Sales. A Personagem de Ficção. p. 62.
- (6) Luft define o verbete "Parataxe" como "construção sintática em que duas ou mais orações se seguem no mesmo nível, ou independentes, enquanto unidades construídas(...). A parataxe predomina na língua falada. Na língua escrita, sobretudo naquela mais reflexiva, racional e sofisticada, tende a predominar a hipotaxe, i.é, as construções subordinadas" (Cfr. LUFT, Celso Pedro. Dicionário Gramatical da Língua Portuguesa. 2ª ed. 1ª impr. Porto Alegre, Globo, 1971, p. 147.
- (7) RIFFATERRE, Michael. Estilística Estrutural. São Paulo, Editora Cultrix, 1973, p. 173.
- (8) CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária. 3ª ed. rev. São Paulo, Editora Nacional, 1973, p. 66-67.
- (9) Afonso Romano reconhece que "é possível a fixação de dois modelos interpretativos da narrativa em qualquer época": a "narrati

va de estrutura simples" mais "ligada ao mítico e ao ideológico", à qual pertencem a "narrativa primeira", cujo melhor exemplo é a epopéia, e a "narrativa segunda", representada pelo romance ou novela, sobretudo o romance-folhetim; e a "narrativa de estrutura complexa", constituindo a "narrativa terceira", que "é uma ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário-em-aberto". É a narrativa centralizada em si mesma situando-se no pólo da conotação e do significante" (Cfr. SANT'ANA, Afonso Romano. As Narrativas de Estrutura Simples e Complexa. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol.VIII, Ano IV, nº 190, 28/ago/71.

- (10) "The exploitation of the stream of consciousness is perhaps the most important development in the modern novel and its representation of human beings; but this means that we have left behind the earlier type of intimate psychological characterization supported by the authority that the narrating "I" gives to the story. What has happened is that the ambitious and comprehensive experiments which during the first decades of the twentieth century laid the foundations of the modern novel have taken over the functions of the traditional first-person novel; modern narrative prose has to a great extent departed from the issue of authority and no longer shows such an ardent solicitude to verify its facts for the sake of the illusion of reality; but has deepened and brought into sharper focus the study of the mind or minds which form the centre in the story". (Cfr. ROMBERG, Bertil, Op. cit. p. 100).
- (11) A teoria mimética é sobretudo originária de Aristóteles, para quem "o mito (e poderíamos falar hoje em narrativa) é imitação de ações" (Cfr. ARISTÓTELES. Poética, Cap. VI, 30. In: Pensadores, Vol. IV, São Paulo, Abril Cultural, 1973, p. 448 (Tradução de Eudoro de Souza).
- (12) O termo "poiesis", que significava no original grego "arte, maneira, modo de fazer, de criar algo", e que, portanto, implicava na idéia de agir, de fazer, de criar, foi definido mais precisamente em sua abrangência por Paul Valéry: "O nome de "Poética" nos parece convir-lhe, entendendo-se essa palavra de acordo com a sua etimologia, vale dizer, como nome de tudo quanto diga respeito à criação ou composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio - e não no sentido restrito, de coleção de regras ou de preceitos estéticos referentes à poesia" (Apud: TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. p. 16).

Aliás, o próprio Aristóteles, que ainda falou em poesia como imitação, já tinha consciência de que poesia representava características mais profundas, como se depreende da passagem em

que compara poesia e história, afirmando que "não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade (...). Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere a aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal", entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu" (Cfr. ARISTÓTELES, *Op. cit.* Cap. IX, 50, p. 451).

- (13) Para Ralph Freedman, "o conceito de romance lírico é um paradoxo. Os romances estão usualmente associados à narração de histórias: o leitor procura personagens com quem ele possa identificar-se, ação em que ele possa tornar-se engajado, ou idéias e escolhas morais que ele possa ver dramatizadas. A poesia lírica, por outro lado, sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos. Combinando traços de ambos, o romance lírico desvia a atenção do leitor dos homens e eventos para um plano formal. O cenário usual da ficção torna-se uma textura de imagens mentais, e as personagens aparecem como "personae" para a pessoa(...). Um romance lírico assume uma forma única que transcende o movimento causal e temporal da narrativa dentro da construção ficcional. Ele é um gênero híbrido que utiliza o romance para abordar a função de um poema" (p. 1).

("The concept of the lyrical novel is a paradox. Novel are usually associated with storytelling: the reader looks for characters with whom he can identify, for action in which he may become engaged, or for ideas and moral choices he may see dramatized. Lyrical poetry, on the other hand, suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns. Combining features of both, the lyrical novel shifts the reader's attention from men and events to a formal design. The usual scenery of fiction becomes a texture of imagery, and chaacters appear as "personae" for the self(...). A lyrical novel assumes a unique form which transcends the causal and temporal movements of narrative whithin the framework of fiction. It is a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem" (p. 1).)

"O romance lírico, pelo contrário, procura combinar homem e mundo numa forma estranhamente interior, todavia artisticamente objetiva(...). Em lugar de encontrar seu Gestalt na imitação

duma ação, o romance lírico absorve inteiramente a ação e a readapta como um padrão de imagens mentais" (p. 2).

("The lyrical novel, by contrast, seeks to combine man and world in a strangely inward, yet aesthetically objective form (...). Rather than finding its Gestalt in the imitation of an action, the lyrical novel absorbs action altogether and refashions it as a pattern of imagery" (p.).)

"Os romances líricos são determinados não por alguma forma preordenada mas por manipulação poética de tipos narrativos que os escritores encontraram já confeccionados ou construíram dentro de uma tradição existente do romance" (p.3).

("Lyrical novels are determined not by preordained form but by poetical manipulation of narrative types which writers have found ready-made or have constructed within an existing tradition of the novel" (p.3).

(Cfr. FREEDMAN, Ralph. The Lyrical Novel - Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf. Third printing, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971, p. 1-3).

(14) VIEIRA, José Geraldo. A Ladeira da Memória. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

(15) A terminologia inglesa correspondente é: "narrating I" e "experiencing I"; Leo Spitzer fala em "erzählendes Ich" e "erlebendes Ich", enquanto que Hans Robert Jans usa a terminologia "erinnernde Ich" e "erinnerte Ich".

(Cfr. ROMBERG, Bertil. Op. cit. p. 95).

CONCLUSÕES

1. Através da análise das visões do narrador, principalmente em O Forte, mas também nos romances anteriores de Adonias Filho, podemos concluir que o ponto de vista ou a visão do narrador constitui um dos elementos de técnica literária consciente e variadamente explorado para a estruturação da narrativa.

2. A visão predominante no autor, de acordo com as categorias de Pouillon, é a visão "com", que assume diversas modalidades: coincidindo com a técnica de primeira pessoa verbal, a visão "com" apresenta-se através do protagonista-narrador em Memórias de Lázaro, ou através de narrações de personagens secundárias, nos vários romances; adaptando-se à técnica de terceira pessoa, a visão "com" possibilita a exteriorização do mundo mental, em visão limitada, nos demais romances, à exceção de Memórias de Lázaro.

3. O autor recorre muitas vezes, nos diversos romances, à técnica de "narrativa enquadrada" ou "narrativa-dentro-da-narrativa", caracterizada pela criação de um narrador e de um público para a narrativa deste. Esse expediente literário é sistematicamente utilizado para esclarecimentos sobre o passado ou reconstituição mesma de cenas do passado, evitando, assim, o lugar comum da onisciência autoral que tudo explica e ordena.

4. O tratamento da matéria ficcional, sobretudo em relação à visão do narrador, revela em Adonias Filho um sensível caráter visual, aproximando-se da técnica cinematográfica.

5. Nas narrativas de Adonias Filho surpreendemos uma progressiva utilização da técnica do fluxo de consciência, que subverte a cronologia temporal, substituindo-a por uma temporalidade subjetiva ou psicológica, e rompe a linearidade tradicional do enredo,

substituindo-a por um enredo globalizador. Tais prerrogativas colocam o autor entre os ficcionistas mais renovadores da arte literária no Brasil de hoje.

6. A estruturação dos elementos e cenas que compõem as narrativas de Adonias Filho tende a evitar sistematicamente a linearidade e temporalidade progressiva perfeita, para aproximar-se mais da estruturação circular, quer seja esta perfeita, como em Corpo Vivo, quer seja parcial, como nos demais romances analisados.

7. Em relação à construção romanesca de O Forte, constatamos, por uma parte, a extrema simplicidade ao nível da fábula, e por outro, a requintada urdidura e complexa estruturação profunda, ao nível da trama, comprovando sensível consciência criadora e domínio artesanal.

8. Esse romance manifesta função mimética na medida em que revela uma realidade profundamente ligada à demarcação regional baiana. Ultrapassa, porém, a motivação regionalista, atingindo o poético, num plano que transcende as contingências do real para desenvolver-se no ideal, no universal e absoluto.

9. Ao nível de estilo, evidencia-se em O Forte e outros romances de Adonias Filho um experiente manejo do material linguístico, através da exploração dos seguintes recursos estilísticos: a construção frasal tripartida, a metáfora e as imagens vigorosamente expressivas, a recorrência contínua da animização, do anacoluto, da elipse e da parataxe.

10. Em termos de gênero, os três primeiros romances do autor evidenciam um acentuado predomínio do trágico, enquanto que O Forte denota uma acentuada visão lírica da realidade revelada, permitindo classificá-lo como "romance lírico".

11. Em termos de cosmovisão revelada nos quatro primeiros romances, constatamos que o autor evidencia uma crescente abertura espiritual, uma gradativa superação do estágio primitivo de um mundo dominado pela fatalidade, pela loucura, pelo ódio e pela vingança, para ceder lugar a um cosmos renovado, onde reinam a paz, o amor e a fraternidade. Nesse sentido, O Forte representa o final de uma trajetória, iniciada com o ódio vingativo que domina o mundo tragicamente enclausurado de Os Servos da Morte, e que alcança nesse romance a libertação plena do domínio de influências exteriores negativas, sobretudo do domínio do passado.

12. Considerando esses aspectos, Adonias Filho avulta como uma das mais lúcidas e vanguardistas consciências criadoras da Literatura Brasileira Contemporânea, dentro da qual sua obra assume decisiva representatividade e validade literária, embora se trate de uma experiência literária ainda em processo.

B I B L I O G R A F I A

1. TEORIA DA LITERATURA

1. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Teoria da Literatura. 2ª ed. revista e aumentada, Coimbra, Livraria Almedina, 1969.
2. ALLOTT, Miriam. Novelists on the Novel. London, Routledge and Kegan Paul Ltd. 1968.
3. AMORA, Antônio Soares. Teoria da Literatura. 7ª ed., revista, São Paulo, Editora Clássico-Científica, 1967.
4. _____. Introdução à Teoria da Literatura. 2ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1973.
5. ARISTÓTELES. Poética. In: Pensadores, Vol. IV, São Paulo, Abril Cultural, 1973.
6. ATAÍDE, Vicente. A Narrativa de Ficção. Curitiba, Editora dos Professores, 1972.
7. AUERBACH, Erich. Mimesis. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
8. BAKHTINE, Mikhail. La Poétique de Dostoievski. Paris, Editions du Seuil, 1970.
9. BARROS, Zilma Gomes Parente de. Estudo da Visão do Narrador em W. Borchert. Florianópolis, Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Grau de Livre Docente em Alemão, 1974 (Texto Mimeografado).
10. BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo, Editora Cultrix, 1971.
11. _____. Crítica e Verdade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
12. _____. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: _____ et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.
13. _____ et alii. Literatura e Semiologia. Pesquisas Semiológicas. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1972.
14. BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ et alii. Os Pensadores, Vol. XLVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1975.

15. BOOTH, Wayne C. Distance and Point-of-view - An Essay in Classification. In: STEVICK, Philip. The Theory of the Novel. New York, The Free Press, 1967.
16. CASTAGNINO, Raúl H. Análise Literária. São Paulo, 2ª edição, Editora Mestre Jou, 1969.
17. _____. Que é Literatura? Natureza e Função da Literatura. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1969.
18. CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária. 3ª ed. revista, São Paulo, Editora Nacional, 1973.
19. _____. A Personagem do Romance. In: _____. ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. A Personagem de Ficção. São Paulo, Fac. Filosofia, Ciências e Letras USP, 1964 (Boletim 284 - Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 2).
20. COHEN, Jean. Estrutura da Linguagem Poética. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
21. DAIX, Pierre. Crítica Nova e Arte Moderna. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1971.
22. DANZIGER, Marlies K & JOHNSON, W. Stacy. Introdução ao Estudo Crítico da Literatura. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
23. DUBOIS, J. et alii. Retórica Geral. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
24. ECO, Umberto. Obra Aberta. 2ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
25. EHRENZWEIG, Anton. A Ordem Oculta da Arte - Um Estudo Sobre a Psicologia da Imaginação Artística. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
26. FORSTER, E. M. Aspectos do Romance. Porto Alegre, Editora Globo, 1969.
27. FREEDMAN, Ralph. The Lyrical Novel - Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf. Third Printing, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1971.

28. FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction - The Development of a Critical Concept. In: STEVICK, Philip. The Theory of the Novel. New York, The Free Press, 1967.
29. FRYE, Northrop. Anatomia da Crítica. São Paulo, Editora Cultrix Ltda. 1973.
30. GARCIA, Othon M. Comunicação em Prosa Moderna. 2ª ed. 4ª tiragem, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1973.
31. GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland, et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.
32. GREIMAS, A. J. Semântica Estrutural. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
33. HAYAKAWA, S. I. A Linguagem no Pensamento e na Ação. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1963.
34. JENS, Walter. Statt einer Literaturgeschichte. Fünfte erweiterte Auflage, Neske, 1962.
35. KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária - Introdução à Ciência da Literatura; Coimbra, Arménio Amado, Editor, Sucessor, 5ª edição portuguesa novamente revista pela 12ª edição alemã, 1970.
36. KOGAN, Jacobo. El Lenguaje del Arte. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1965.
37. LAMMERT, E. Bauformen des Erzählens. Dritte unveränderte Auflage, Stuttgart, J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.
38. LEITE, Dante Moreira. Psicologia e Literatura. 2ª ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1967.
39. LUBBOCK, Percy. A Técnica da Ficção. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
40. MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1963.
41. MENDELLOW, Adam Abraham. O Tempo e o Romance. Porto Alegre, Editora Globo, 1972.

42. MERQUIOR, José Guilherme. Formalismo & Tradição Moderna - O Problema da Arte na Crise da Cultura. Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
43. MOISÉS, Massaud. A Criação Literária - Introdução à Problemática da Literatura. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1967.
44. _____. Guia Prático de Análise Literária. 3ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.
45. _____. Dicionário de Termos Literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
46. MONTEIRO, Adolfo Casais. O Romance (Teoria e Crítica). Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1964.
47. MUIR, Edwin. A Estrutura do Romance. Porto Alegre, Editora Globo, s.d.
48. PERRINE, Laurence. Story and Structure. New York, Harcourt Brace & World, Inc. 1959.
49. PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Novo Romance Francês. São Paulo, DESA - Col. Buriti vol. 13, 1965.
50. PICON, Gaëtan. O Escritor e sua Sombra - Introdução a uma Estética da Literatura. São Paulo, Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1970.
51. PORTELLA, Eduardo. Teoria da Comunicação Literária. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1970.
52. FOUILLION, Jean. O Tempo no Romance. São Paulo, Editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
53. PRETI, Dino. Sociolinguística: Os Níveis da Fala - Um Estudo Sociolinguístico do Diálogo Literário na Literatura Brasileira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1974.
54. RAMOS, Maria Luíza. Fenomenologia da Obra Literária. 2ª ed. Rio de Janeiro, Companhia Editora Forense, 1972.
55. RÉGIO, José. Três Ensaios sobre Arte. Lisboa, Portugalíia Editora, 1967.
56. RIFFATERRE, Michael. Estilística Estrutural. São Paulo, Editora Cultrix, 1973.

57. ROMBERG, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1962.
58. ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio. A Personagem de Ficção. São Paulo, Fac. Filosofia, Ciências e Letras USP, 1964 (Boletim 284 - Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 2).
59. _____. Texto/Contexto. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
60. ROUSSET, Jean. Forme et Signification. Troisième Tirage, Paris, Librairie José Corti, 1967.
61. SANT'ANA, Afonso Romano. As Narrativas de Estrutura Simples e Complexa. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol.VIII, Ano IV, nº 190, Porto Alegre, 28/ago/71.
62. STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais de Poética. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1972.
63. STEPHENSON, Ralph & DEBRIX, Jean R. O Cinema como Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1969.
64. STEVICK, Philip. The Rhetory of the Novel. New York, The Free Press, 1967.
65. TODOROV, Tzvetan. Littérature et Signification. Paris, Librairie Larousse, 1967.
66. _____. As Estruturas Narrativas. 2ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
67. _____. Estruturalismo e Poética. 2ª edição, São Paulo, Editora Cultrix, 1971.
68. _____. As Categorias da Narrativa Literária. In: BARTHES, Roland et alii. Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.
69. _____. Poétique de la Prose. Paris, Éditions du Seuil, 1971.
70. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura - Formalistas Russos. Porto Alegre, Editora Globo, 1971.
71. WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. 2ª ed. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.

2. HISTÓRIA E CRÍTICA LITERÁRIA

72. BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. 4ª impressão, São Paulo, Editora Cultrix, 1975.
73. BRASIL, Assis. A Nova Literatura (História Crítica da Literatura Brasileira: I Romance). Rio de Janeiro, Editora Americana, 1973.
74. _____. Um Novo Romance de Adonias Filho. Jornal de Letras Ano XXVII, nº 298, Rio de Janeiro, out/75.
75. COELHO, Nelly Novaes. O Ensino da Literatura. São Paulo, Editora F.T.D. S.A. 1966.
76. _____. Literatura e Linguagem - A Obra Literária e a Expressão Lingüística. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
77. COUTINHO, Afrânio (dir.). A Literatura no Brasil. Modernismo. 2ª ed., Rio de Janeiro, Sul Americana S.A. 1970, Vol. 5.
78. _____. Introdução à Literatura no Brasil. 5ª ed. Rio de Janeiro, Editora Distribuidora de Livros Escolares, 1968.
79. _____. A Tradição Afortunada. O Espírito da Nacionalidade na Crítica Brasileira. Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
80. _____. Introdução. In: FILHO, Adonias. Os Servos da Morte. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
81. DICK, Hilário. Um Baiano Esmagado. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol. XI, Ano VI, nº 254, Porto Alegre, 16/jan/73.
82. _____. Rompimento com o Passado. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol. XI, Ano VI, nº 255, Porto Alegre, 13/jan/73.
83. _____. A História de Cajango. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol. XI, Ano VI, nº 256, Porto Alegre, 20/jan/73.
84. _____. Léguas de Promissão. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol. XI, Ano VI, nº 257, Porto Alegre, 27/jan/73.
85. FARIA, Octávio de. Adonias Filho. In: FILHO, Adonias. O Forte. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
86. FILHO, Adonias. Experiência de um Romancista. Conferência pronunciada no Simpósio de Literatura Brasileira em Brasília, promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal - VIII

Encontro Nacional de Escritores, 1973. Minas Gerais, Suplemento Literário. 9/fev/74.

87. GORGA FILHO, Reny. Adonias Filho Tem Toda a Ficção Ancorada na Bahia. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Vol. IV, Ano II, nº 93, Porto Alegre, 16/ago/69.
88. LIMA, Luís Costa. Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio (dir). A Literatura no Brasil, 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Sul Americana S.A., 1970, vol. 5.
89. LITRENTO, Oliveiros. Apresentação da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército-Editora; Forense Universitária Ltda, 1974.
90. LORENZ, Günter W. Brasil e Brasilidade. O Romance Corpo Vivo de Adonias Filho. Humboldt nº 14, Ano 6, Hamburgo, 1966.
91. LUFT, Celso Pedro. Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira. Porto Alegre, Editora Globo, 1969.
92. MELO, Maria Amélia. Na Ficção, Reflexos Nítidos da Realidade. Jornal de Letras, Ano XXVI, nº 288, Rio de Janeiro, Nov/74.
93. PAES, José Paulo & MOISÉS, Massaud. Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1967.
94. PARKER, J.M. Rumbos de la Novela Brasileña Contemporanea:1950-1970. Revista de Cultura Brasileña nº 38. Madrid. Diciembre 1974.
95. PORTELLA, Eduardo. Ética e Heroicidade. In: _____. Dimensões III. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965.
96. POZENATO, José Clemente. O Índio Interior de Adonias Filho. Correio do Povo, Caderno de Sábado, Porto Alegre, 8/mai/71.
97. PROENÇA FILHO, Domício. Estilos de Época na Literatura. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro, Editora Linceu, 1969.
98. _____. Um Romance de Adonias Filho. Uma Leitura de Corpo Vivo. Florianópolis, Tese submetida à Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Grau de Livre Docente em Letras, Especialidade Literatura Brasileira, 1974.
100. ZAGURY, Eliane. Léguas de Promissão. Cadernos Brasileiros nº 46, Rio de Janeiro, Mar-Abr/68.

3. F I C C Ã O

101. ALENCAR, José de. O Guarani. São Paulo, Editora Ática Ltda, Série "Bom Livro", 1971.
102. _____. Guerra dos Mascates (Crônica dos Tempos Coloniais) Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966.
103. _____. Alfarrábios: O Garatuja - O Ermitão da Glória - A Alma do Lázaro (Crônicas dos Tempos Coloniais). Rio de Janeiro Edições de Ouro, 1966.
104. AMADO, Jorge. Jubiabá. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d. - Edição Comemorativa dos Dez Milhões de Exemplares Vendidos dos Livros de Jorge Amado.
105. _____. Os Velhos Marinheiros. São Paulo, Livraria Martins Editora, s.d. - Edição Comemorativa dos Dez Milhões de Exemplares Vendidos dos Livros de Jorge Amado.
106. ANDRADE, Carlos Drummond de. Seleta em Prosa e Verso. 3ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
107. ANDRADE, Mário Raul de Moraes. Os Contos de Belazarte. 6ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1973.
108. ANJOS, Cyro dos. O Amanuense Belmiro. 8ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.
109. ASSIS, Machado de. Quincas Borba. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora, 1968.
110. _____. Dom Casmurro. São Paulo, Abril Cultura, 1972.
111. _____. Memorial de Aires. São Paulo, Ed. Cultrix, 1961.
112. AZEVEDO, Álvares de. Noite na Taverna. São Paulo, Editora Três, 1973.
113. BALZAC, Honoré de. Eugênia Grandet. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
114. BOCCACCIO, Giovanni. Decamerão. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
115. BRONTE, Emily. O Morro dos Ventos Uivantes. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
116. CAMUS, Albert. O Estrangeiro. São Paulo, Abril Cultural, 1972.

117. CARDOSO, Lúcio. Diário Completo. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio; Instituto Nacional do Livro, 1970.
118. CARVALHO, José Cândido de. O Coronel e o Lobisomem. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964.
119. DICKENS, Charles. As Aventuras do Sr. Pickwick. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
120. DOSTOIEVSKI, F. Pobre Gente. Porto, Editora Livraria Progredior, 1964.
121. _____. Recordações da Casa dos Mortos. Porto, Editora Livraria Progredior, 1951.
122. DOURADO, Valdomiro Autran. A Barca dos Homens. 2ª ed. Texto Definitivo, Revisto pelo Autor, Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura, 1973.
123. FERRAZ, Geraldo. Doramundo. 3ª ed. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1975.
124. FIELDING, Henry. Tom Jones. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
125. FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
126. FILHO, Adonias Aguiar. Os Servos da Morte. (3ª) Edição, Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
127. _____. Memórias de Lázaro. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
128. _____. Corpo Vivo. (9ª) Ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.
129. _____. O Forte. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
130. _____. Léguas de Promissão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
131. _____. Luanda Beira Bahia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
132. _____. As Velhas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
133. FITZGERALD, Francis Scott. O Grande Gatsby. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

134. GOETHE, Johann Wolfgang. Werther. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
135. HEMINGWAY, Ernest. Os Bandidos. In: BUP. Contos Norte-Americanos. Rio de Janeiro, Biblioteca Universal Popular, 1963.
136. HUGO, Victor. O Corcunda de Notre Dame. Rio de Janeiro, Editora Três, 1973.
137. HUXLEY, Aldous. Contraponto. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
138. JAMES, Henry. Lady Barberina - Outra Volta do Parafuso. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
139. JOYCE, James. Retrato do Artista Quando Jovem. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
140. KIERKEGAARD, Søren Aabye. Diário de um Sedutor. In: Pensadores, Vol. XXXI, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
141. LACLOS, Choderlos de. As Relações Perigosas. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
142. LIMA, Jorge de. Guerra Dentro do Beco. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1959.
143. LINS, Osman. O Visitante. 2ª ed. revista pelo autor, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1970.
144. LISPECTOR, Clarice. Laços de Família. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965.
145. _____. Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro. Editora Sabiá Ltda. 1971.
146. MACHADO, Aníbal M. A Morte da Porta-Estandarte e Outras Histórias. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1965.
147. MELVILLE, Herman. Moby Dick ou A Baleia. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
148. NAVA, Pedro. Bau de Ossos. Rio de Janeiro, Editora Sabiá Ltda, 1972.
149. PROUST, Marcel. No Caminho de Swan. 2ª ed. 3ª impressão, Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
150. QUEIRÓS, Eça de. A Cidade e as Serras. Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Editora; Instituto Nacional do Livro, 1971.

151. RAMOS, Graciliano. Angústia. 16ª ed. São Paulo, Livraria Martins; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973.
152. _____. Insônia. 5ª ed. São Paulo, Martins Editora, 1961.
153. REGO, José Lins do. Menino de Engenho. 16ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1971.
154. _____. Fogo Morto. 11ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora; Instituto Nacional do Livro, 1972.
155. ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 4ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1965.
156. SALES, Herberto. Dados Biográficos do Finado Marcelino. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1965.
157. SOUZA, H. Inglês de. O Missionário. 3ª ed. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1967.
158. TELLES, Lygia Fagundes. O Jardim Selvagem. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três, 1974.
159. _____. Antes do Baile Verde. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, José Olympio/MEC, 1971.
160. TOLSTOI, Leão. Ana Karênina. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
161. TREVISAN, Dalton. Cemitério de Elefantes. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
162. _____. Os Mistérios de Curitiba. In: _____. O Vampiro de Curitiba. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
163. _____. Desastres do Amor. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
164. VERÍSSIMO, Érico. Incidente em Antares. 5ª ed. Porto Alegre, Editora Globo, 1972.
165. _____. Solo de Clarineta (1º Volume). 5ª ed. Porto Alegre, Editora Globo, 1974.
166. VIEIRA, José Geraldo. A Ladeira da Memória. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

A N E X O I

ANÁLISE SUMÁRIA DAS VISÕES DO NARRADOR EM OS SERVOS DA MORTE

O primeiro romance de Adonias Filho, concluído em 1943, mas só publicado em 1946, está estruturado em três partes: A primeira compreende uma introdução e três divisões; a segunda, igualmente, compõe-se de uma introdução e três divisões; e a terceira consta de uma introdução e duas divisões apenas. Seguiremos essa disposição no estudo das visões do narrador.

Primeira Parte: INTRODUÇÃO

"A colher na mão, formou o bolo no fundo do prato, e não teve coragem de levá-lo aos lábios. Largou a colher, apanhou o pão, e sentiu os dentes cortando, triturando a massa de milho. Quis engoli-la, esforçou-se mesmo para isso, mas deixou-a ficar na boca. Agora, ela descia pelos beijos. Desviou o rosto, cuspiu tudo aquilo no chão de tijolos. Voltou novamente o rosto para a mesa e, com as mãos, apalpou os olhos apagados..." (SM, p. 19).

O livro abre com essa passagem imediatamente dramática, essa "cena imediata", que revela nítida visão de câmara cinematográfica, focalizando Paulino Duarte, em primeiro plano e em "close-up", já idoso e cego. Depois a câmara se afasta e permite um plano geral da mesa, com os filhos ao redor. E, aos poucos, a visão vai se tornando mais onisciente, apresentando a cena vista "por detrás".

Mas, na página seguinte:

"Levantou-se, tornou a taramela da porta, e parou no batede. Em baixo, a lagoa quieta, de água parada..." (SM, p. 20),

Já revela visão "com" uma personagem, Quincas, conservando, porém o foco cinematográfico, de câmara alta. Mais adiante, a visão "com" parece ser múltipla:

"Os quatro irmãos, como um só corpo, tiveram o mesmo gesto de espanto, o mesmo pensamento confuso. A viagem, aquela viagem repetida de todo inverno..." (SM, p. 20).

Parece uma visão em bloco, em conjunto, através do uso do discurso indireto livre; revela, contudo, um narrador onisciente, arranjando a, "por detrás". Depois a visão restringe-se a Paulino:

"Não, ainda não estava perdida. Cláudia, ela viria como o próprio remorso vivo..." (SM, p. 22),

e traz uma previsão, uma visão prospectiva. Continua a mesma visão:

"Mas, dissociando-se, fragmentando-se inexplicavelmente, as palavras desapareceram e, na sua mente, crescendo como uma nuvem, surgiu a figura de Elisa" (SM, p. 22).

É a sobreposição de uma nova imagem, uma fusão cinematográfica, preparando para o retrospecto da primeira divisão.

Primeira Parte: DIVISÃO I

Inicia essa divisão com interferência da visão onisciente, "por detrás", orientando e coordenando as passagens de visão limitada, "com" alguma das personagens.

Após uma descrição ambiental, feita "por detrás", a visão "com" Paulino Duarte introduz a cena, reveesando-se com passagens "por detrás", e passagens "com" Elisa. Caracteriza-se, então, claramente o retrocesso, o "flash-back", aberto no final da introdução, através da mente de Paulino. Mas, como poderemos constatar, não pode tratar-se de uma recordação de Paulino, mas sim de uma verdadeira retomada do passado, porque muitos acontecimentos apresentados não podem ser atribuídos ao conhecimento e visão de Paulino.

Paulino e Elisa já estão casados há alguns anos, tendo quatro filhos, ainda crianças. Quando Paulino exige uma explicação do ódio que Elisa sente por ele, o foco da visão passa a ser "com" Elisa (SM, p. 25 ss), embora sempre continue a técnica de terceira pessoa verbal.

"Com" Elisa aparece o passado recordado: uma viagem com a irmã Helena, na qual conhecera Anselmo e ouvira falar de Paulino (SM, p. 26 ss). Através dela ouvimos a narração de Helena sobre as origens de Paulino Duarte, filho de Miguel Duarte e da parda Lica (SM, p. 29-34). Observe-se, aqui, as mediações: a narrativa nos é apresentada pela recordação de Elisa, mas narrada por Helena, que a ouvira de Juca Pinheiro. Ainda no passado, "com" Elisa, sabemos de sua atração sentida por Paulino Duarte e, momentaneamente (SM, p. 35),

ela sente sua situação presente, mas o passado volta a destilar por sua mente: os anos no Colégio, dos 10 aos 18 anos, a volta para casa, o encontro com as dificuldades da família e o pensamento de entregar-se a Paulino (SM, p. 36 ss).

A cena com Augusto Padeiro (SM, p. 40) volta a introduzir, por um momento, a situação presente; mas, novamente "com" Elisa re-memorando, conhecemos como ela procurara e provocara Paulino Duarte e com ele se casara (SM, p. 42 ss).

Os filhos a despertam para o presente (SM, p.45), neles o mesmo sangue brutal do pai. De novo a mente conduz Elisa ao passado, a partir do casamento (SM, p.47 ss): os primeiros tempos de casados, até o incidente em que Paulino paga as dívidas do pai de Elisa. Depois, ainda na visão "com" Elisa, vieram os filhos: Rodrigo, Antônio, João e Quincas, um cada ano. Entrementes houvera alguns encontros com Anselmo, a morte da mãe, Mariana, e Paulino apossando-se da fazenda. Então:

"Elisa abriu os olhos com dificuldade, exausta pelo esforço feito em recordar a vida..." (SM, p. 57),

e ela volta a sentir o presente e o pressentimento da morte.

Numa rápida síntese crítica, poderíamos dizer que essa divisão, portanto, está praticamente toda dominada pela visão "com" Elisa, o que elimina a possibilidade de tratar-se de uma simples recordação de Paulino.

Observamos, em várias situações e dentro de várias visões, interferências do exterior, quase sempre claramente destacadas. Assim, quando Elisa se recorda da irmã Helena:

"A irmã, então, fitando a gravura da parede (uma pequena choupana, a chaminé alta, na paisagem de neve), com a voz de tédio contou-lhe tudo" (SM, p. 29).

A visão é limitada "com" Elisa, mas a explicação entre parentes parece provir de outra perspectiva mais ampla. Logo a seguir, durante a narração de Helena, há uma interrupção:

"(Helena calou-se, por um momento e, com a mesma voz de tédio, prosseguiu)", (SM, p. 29-30),

atribuível à relatora atual, Elisa. Ainda "com" Elisa, recorda a chegada à casa de Paulino, após o casamento:

"Fora, próximo à casa, pequena floresta de grandes árvores (que seria destruída após a sua morte, na velhice de Paulino, muitos anos depois)..." (SM, p. 47),

evidencia uma observação proveniente de visão não contemporânea à ação relatada.

Ou ainda, sempre na visão "com" Elisa:

"Vestiu o capote, o mesmo capote que ela usaria uma manhã, anos depois, e saiu sob a chuva" (SM, p. 49),

denota outra interferência clara, agora do tempo atual do sujeito de enunciação sobre o tempo do sujeito do enunciado. Interferência idêntica ocorre em outra passagem ainda:

"No dia seguinte, Helena viajou para Ilhéus, indo residir com a tia, a mulher do doutor Castro, no Pontal. Não mais saberia notícias da irmã, ela jamais lhe escreveria" (SM, p. 57).

Tratando-se de recordação de Elisa, ela introduz, nessas passagens, observações do presente em meio ao desenrolar do passado. São essas algumas observações que se poderia fazer em relação às visões do narrador nessa primeira divisão.

Primeira Parte: DIVISÃO II

Inicia na visão predominantemente "com" Paulino, sendo às vezes "por detrás". Paulino assiste à doença de Elisa e reflete sobre seu passado. O tipo de visão não é muito nítido, porque por vezes parece que uma câmara registradora acompanha Paulino, e por vezes é o solilóquio ou o discurso indireto livre que caracteriza a visão "com" Paulino, onisciência seletiva, revelando seu íntimo.

Num encontro entre Paulino e Emílio, em que este anuncia o desejo de vingança de Elisa sobre Paulino, predomina a visão "por detrás", onisciente (SM, p. 62-64). Depois a visão restringe-se a ser "com" Paulino, que recorda como Emílio viera até ele. Nessa recordação, incrusta-se a narração de Emílio, em primeira pessoa, sobre o seu passado e o dos pais de Paulino (SM, p. 65-72). A visão retorna a Paulino e, por um momento, refaz-se o presente - Paulino vê Elisa em febre (SM, p. 75) - mas de novo sua mente traz a carga do passado: a infância.

Quando volta a predominar o tempo presente (SM, p. 76), há

manifesta interferência "por detrás", sobre o restabelecimento de Elisa, passando depois a visão a ser "com" Elisa. Nas cenas entre esta e Emílio e entre ela e Paulino, em que ela lhe atira no rosto o candeeiro (SM, p. 78-80), há presença de um narrador "por detrás".

Dali por diante, talvez porque tanto Elisa como Paulino estivessem bastante perturbados interiormente, incapazes de conduzirem seguramente a linha da história, a visão predominante é a de onisciência. Somente nos momentos em que Elisa está sozinha, a visão é "com" ela. Mas, quando Paulino a reconduz, depois se tranca em casa e Elisa vê as crianças com sarampo (SM, p. 81-83), a visão é "por detrás", ampla. Quando Elisa sai à procura de Anselmo, para realizar sua vingança (SM, p. 83 ss), a visão é "com" ela, mas o encontro com Anselmo (SM, p. 86) é apresentado "por detrás", como acontece também com sua volta para casa e conversa com Emílio.

Ao sentir chegar a hora de dar à luz o filho de Anselmo (SM, p. 90-91), a visão restringe-se "com" Elisa. Mas é um narrador onisciente que acompanha a hora do nascimento do menino e a morte de Elisa, bem como o retorno de Paulino da floresta (SM, p. 92). Paulino, então, passa a assumir a condução dos acontecimentos: os cuidados com o menino, a morte de Emílio, o enterro de Emílio e de Elisa, a volta do menino Ângelo e com ele o ódio de Elisa. Portanto, da página 93 à 101, fora raras observações "por detrás", a visão condutora está "com" Paulino.

Nessa segunda divisão existem observações que nem sempre parecem plenamente verossímeis e adequadas às visões. Numa conversa entre Paulino e Emílio,

"Emílio contraiu os lábios num ricto nervoso, os músculos tesos, e verificou que Paulino ocultava, naquela aparência de força, um temperamento impressionável" (SM, p. 63).

Mesmo que a observação parta do narrador onisciente, teria Emílio capacidade para uma tal constatação? Em outra passagem:

"Paulino Duarte verificava, no diálogo martido na varanda, que Emílio possuía, ao lado da covardia e do medo, um extraordinário senso das coisas, uma intuição verdadeira--mente invulgar" (SM, p. 73).

Poderia o rude e inculto Paulino Duarte chegar a uma tal verificação? E mais outra passagem:

"Coisas existem, na nossa vida, infalíveis como a própria morte. Tarde ou cedo, acabam por chegar um dia. Precisamos aguardá-las com insensibilidade, quase com desprezo, para vencê-las ou por elas sermos vencidos"(SM, p. 65).

Seria coerente e adequado que Emílio, conturbado e atormentado, iniciasse duma forma tão filosófica e lúcida sua narração a Paulino Duarte?

Primeira Parte : DIVISÃO III

No início dessa divisão predomina a visão "por detrás", percebendo-se bem a presença de um narrador onisciente que, por vezes, cede lugar à visão "com" Paulino. Quando Paulino e os quatro filhos mais velhos viajam para a fazenda de Canavieiras (SM,p.111), Ângelo fica só na Baluarte por três meses, e a visão será limitada "com" ele. Após a volta dos que viajaram (SM, p.113), a visão é em grande parte "por detrás", coordenando as passagens de visão "com" Paulino, atormentado pela presença de Ângelo e sentindo perder a vista aos poucos, e a visão "com" Ângelo, dominado pela doença, alucinações e imaginações mórbidas.

A partir do momento em que Quincas foi vender o cacau (SM, p. 124) e combina casamento com Cláudia - o que viria exacerbar o ânimo de Paulino - a visão é, em grande parte, "com" o mesmo Quincas e às vezes "com" Paulino.

Nessa divisão temos, pois, a predominância da visão onisciente plena, "por detrás", entremeada de visões "com" Paulino, Ângelo e Quincas.

O final dessa divisão coincide com o início do livro, com a introdução, fechando a estrutura circular dessa primeira parte.

Segunda Parte : INTRODUÇÃO

A introdução inicia com o foco em Ângelo, mas a visão não é pura, e sim mescla de visão "por detrás" e visão "com" Ângelo, mentalmente perturbado. Clareando mais sua consciência, a visão passará a ser mais nitidamente "com" ele. Também há a visão "com" Paulino Duarte, e pela primeira vez "com" Rodrigo, recordando a cena do casamento de Quincas-Cláudia, nesse dia (SM, p. 137-138).

Volta a visão "com" Ângelo, constatando a presença da mu-

lher em casa, e presenciando a briga de Quincas com Paulino, por causa dela (SM, p. 138-141). Cada vez mais concentrado em suas alucinações e divagações mórbidas, o foco sempre acompanha Ângelo (SM, p. 141-142), mas a visão torna-se mais "por detrás", para confirmar a impossibilidade de Ângelo conduzir a narrativa, devido à sua perturbação mental. Ao recuperar a lucidez (SM, p. 142-143), a visão é mais "com" Ângelo, odiando agora Quincas.

Segunda Parte : DIVISÃO II

Na cena inicial, em torno da preocupação com a colocação das flores na sepultura de Elisa (SM, p. 144-150), predomina a visão "por detrás", com o narrador onisciente dirigindo e coordenando tudo, mas cedendo passageiramente a visão a Paulino, Ângelo ou Quincas.

O mesmo acontece na cena entre Ângelo e Cláudia (SM, p. 150-153). Depois o foco acompanha Cláudia, no seu desespero ante a constatação da maldade de todos, levando-a a sair de casa e encontrar-se com Anselmo (SM, p. 153-157).

Tem lugar então uma verdadeira "narrativa enquadrada", sendo Cláudia a ouvinte e Anselmo o narrador (SM, p. 157-167): falando em primeira pessoa, Anselmo cientifica Cláudia da maldição que pesa sobre a fazenda Baluarte.

Terminada a narrativa enquadrada, a visão por um momento é "com" Cláudia, pensando sobre o que ouvira, para voltar a ser "com" Anselmo, pensando em Ângelo (SM, p. 167-169). Abre-se um diálogo entre Anselmo e Cláudia, em que este se denuncia como pai de Ângelo, revelação captada por visão "por detrás" (SM, p. 169-170).

A seguir a visão "com" Cláudia revela seu íntimo perturbado por todas as revelações recebidas (SM, p. 170-172), até ser surpreendida por Quincas, que a leva para casa, onde dialoga com Ângelo e procura Paulino (SM, p. 172-175). Quando a perturbação íntima de Cláudia atinge o máximo, a visão recua a ser "por detrás", para registrar a revelação, por parte de Cláudia, de que Ângelo não era filho de Paulino, e as reações dos ouvintes (SM, p. 176-179), retornando então a visão "com" Cláudia (SM, p. 179). Depois há um misto de visão "com" Ângelo e visão "por detrás", para terminar sendo "com" Cláudia, sentindo repulsa, mas entregando-se ao marido.

Segunda Parte : DIVISÃO II

A visão "por detrás", ampla e onisciente, abre a divisão, para ambientar a situação: após cinco meses tranquilos, voltou a perturbação à casa de Paulino Duarte, através da notícia da loucura de Anselmo (SM, p.183-184). Limita-se, então, a visão a ser "com" Paulino, atormentando-se com o plano de matar Ângelo (SM, p.184-186). Mas, na medida em que Cláudia interfere no fluir do seu pensamento, a visão se torna "por detrás" (SM, p.187-190). Passageiramente Cláudia detém a visão (SM, p.190), para voltar a ser "por detrás", no registro do encontro entre ela e Ângelo (SM, p.190-192), onde ela revela que Ângelo é filho de Anselmo. Passagem mais longa apresenta a visão "com" Cláudia, remoendo interiormente as desgraças e sendo martirizada por Quincas (SM, p.192-198). Assume, então, o narrador onisciente, "por detrás", para narrar o espancamento dela por Quincas, seguindo-se várias visões, como se fossem simultâneas, do mesmo fato: "com" Rodrigo, doente (SM, p.198-199), "com" Paulino (SM, p.199), "com" Ângelo (SM, p.199-200), e uma espécie de coletiva "com" Antônio e João (SM, p.200), pela única vez.

A seguir, há uma visão ampla da cena, "por detrás" (SM, p.200), cedida logo a Quincas, o causador da mesma (SM, p.201-203), para voltar a ser "por detrás" (SM, p.203-206). Paulino assume a visão, sentindo aproximar-se a vingança (SM, p.206-207). Mas, a cena da agressão ineficaz, da fuga de Ângelo e de seu refúgio com Anselmo é apresentada "por detrás" (SM, p.207-215). Então o foco volta para Cláudia, recuperando sua consciência, após o espancamento (SM, p.215). Passa a predominar a visão "por detrás", na partida de Luís Maurício e João de Paiva (SM, p.216), cedida por um momento a ser "com" Ângelo (SM, p.216-217). A cena da morte de Paulino exige uma visão mais ampla e onisciente, "por detrás" (SM, p.217-222), com interferência de visão "com" Rodrigo, "com" Cláudia e uma última vez "com" Paulino, revendo sua vida. Depois da morte deste, o foco acompanha Ângelo, como que renascido e liberto de suas obsessões, mas em visão "por detrás" (SM, p.222-223).

Nessa divisão, para coordenar a variedade de visões, há necessidade da presença acentuada de onisciência, de visão "por detrás".

Segunda Parte : DIVISÃO III

O enterro de Paulino é visto "por detrás" (SM, p.224). A seguir domina a visão "com" Ângelo, pensando se os outros vão aceitar e compreender sua libertação (SM, p.225). Mas, quando fala com Cláudia (SM, p.226-227), e com Rodrigo (SM, p.228-230), há o narrador onisciente coordenando as cenas. Volta a visão "com" Ângelo, odiando a mãe, Elisa, que tanto o subjugara (SM, p.230-234). Na conversa entre Ângelo e Rodrigo sobre a mísera condição humana de servos da morte (SM, p.235-237), de novo a visão é "por detrás". Quando Ângelo sai da Baluarte e vai à fazenda de Anselmo (SM, p.237-241), a visão é "com" Ângelo. (Note-se o expressivo efeito aliciador dos verbos no infinitivo, na página 237).

A volta de Ângelo à Baluarte, o enterro de Raimundo e a inútil procura de Anselmo (SM, p.241-245) são apresentados mais "por detrás". Dali até o final dessa divisão (SM, p.245-251), predomina a visão "com" Ângelo: preocupado com Rodrigo, desejando a volta de Celita, vendendo a fazenda herdada de Anselmo, mas sentindo-a profanada pelo novo morador.

Nessa divisão, portanto, o grande detentor da visão é Ângelo, o sobrevivente do triângulo central do livro: Paulino Duarte, Elisa e Ângelo.

Terceira Parte : INTRODUÇÃO

Durante a introdução, o foco está sempre em Rodrigo, dominado pela doença e pela obsessão mórbida de matar Lisinha e também a si mesmo (SM, p. 255-261).

Terceira Parte : DIVISÃO I

Inicia ainda na visão "com" Rodrigo, decidido a revelar seus planos diabólicos a Cláudia, para libertar-se (SM, p.252). A conversa entre os dois é vista "por detrás" (SM, p.263-265). Passa a visão a ser "com" Cláudia, protegendo a filhinha e pensando na maldade de todos (SM, p.265-267). Ângelo procura Cláudia, e "com" ele conhecemos seu desejo mórbido por ela (SM, p.267-268). A cena em que ele tenta possuí-la é narrada "por detrás" (SM, p.268-269): Cláudia defende-se e, pronunciando o nome "Elisa", reduz novamente Ângelo à impotência. Volta a visão "com" Ângelo, desorientado em sua anorma-

lidade, pensando em usar Rodrigo para vingar-se (SM, p.270-272). A conversa entre os dois é apresentada em visão mista: "por detrás" e "com" Ângelo (SM, p. 272-273).

A seguir há nitidamente um panorama geral da situação na casa, fornecida por um narrador onisciente, "por detrás", mas ainda entremeada da visão "com" Ângelo (SM, p.273-275). Na visão "com" Cláudia (SM, p.276), ela faz uma espécie de previsão:

"Ângelo morreria à míngua, faminto, sedento - ela bem o pressentia" (SM, p. 276),

o que denota certa interferência onisciente. A seguir, ela recebe de Quincas a proposta para irem estabelecer-se em Canavieiras (SM, p. 277). O foco então passa a Ângelo, em visão ora "com" ele, ora "por detrás", quando ele procura Rodrigo para influenciá-lo ao crime (SM, p.277-280).

Embora a introdução tenha focado unicamente Rodrigo, nessa divisão o centro condutor voltou a ser Ângelo, o continuador natural da maldição da fazenda Baluarte.

Terceira Parte : DIVISÃO II

Continua a cena entre Ângelo e Rodrigo - o incitamento e a execução do crime - Rodrigo seqüestra Lisinha e, ainda incitado por Ângelo, desaparece (matou-se?) (SM, p.281-286). Essa cena é apresentada ora "por detrás", estabelecendo os relacionamentos, ora "com" Ângelo, e rapidamente "com" Rodrigo. Depois a visão restringe-se mais claramente "com" Ângelo, trazendo seu pensamento voltado para as consequências do ato de Rodrigo e, ao ver Cláudia enlouquecida, pensa recuperar-se através da vingança sobre ela (SM, p.286-293).

Visão mais ampla e onisciente descreve a chegada de Quincas e dos outros, chamados para cuidarem de Cláudia (SM, p.293-296), interferindo a visão "com" Quincas, pensando em libertar-se de tudo (SM, p.296-298). Finalmente, num misto de visão "por detrás" e "com" Ângelo, este aparece derrotado, vagando alienado e só, debatendo-se ante a morte, tendo todos fugido, com medo dele (SM, p.298-300).

Ainda nessa divisão é Ângelo quem domina, sugerindo - se, no final, a realização da previsão de Cláudia. Ângelo, como os demais personagens nucleares - Paulino Duarte e Elisa - estava preso à maldição da fazenda Baluarte, e ali deveria finir-se, não havendo outra saída ou salvação para ele.

A N E X O I I

ANÁLISE SUMÁRIA DAS VISÕES DO NARRADOR EM MEMÓRIAS DE LÁZARO

O segundo romance de Adonias Filho, Memórias de Lázaro, apareceu em 1952. Sua estrutura aparente, exterior, compreende: um Prólogo Geral; Primeira Parte, composta de Introdução e uma Divisão; Segunda Parte, compreendendo uma Introdução e uma Divisão; Terceira Parte, integrada por uma Introdução e uma Divisão; Quarta Parte, formada por uma Introdução e duas Divisões.

PRÓLOGO GERAL:

"Infinita é a estrada com suas curvas, suas colinas e suas árvores. Não é uma estrada como outra qualquer, com pássaros e ladeada de grama, mas uma linha sinuosa no chão avermelhado e seco. Onde começa, ninguém sabe. Onde termina, ninguém sabe também..." (ML, p. 3).

É o início do romance, no qual notamos imediatamente uma visão bastante ampla, generalizada, impessoal, embora não seja onisciente, mas de observador, como se depreende dos dois últimos períodos. Essa visão impessoal, torna-se, aos poucos, mais identificada:

"Para nós, gente do vale, que a limpamos todos os dias com os nossos pés (...) é o mundo que liga a nossa vida..." (ML, p. 3).

Temos ainda uma visão generalizada, mas já identificável - atribuída à gente do vale em conjunto. É o Vale do Ouro, caracterizado sobretudo pela estrada e pelo vento, que aparece vivo, humanizado, dominador sobre seus habitantes.

No final do Prólogo, a visão se individualiza:

"Além, perdido na distância que o olhar não alcança, talvez exista, com o fim da estrada, o verdadeiro mundo a que se referia Abílio, meu pai. Meu pai e o grande amigo de Jerônimo." (ML, p. 5).

Somente aqui a visão se torna específica, aparece um "eu" a subscrever, de certo modo, a visão do Prólogo, que inicialmente aparecia desindividualizada.

Primeira Parte : INTRODUÇÃO

"No fundo da cavidade aberta na rocha, em sombrio relevo o corpo inteiro, Jerônimo fala. Vejo-o, nitidamente, como anjos..." (ML, p. 9).

A partir daqui a visão é particularizada - trata-se de Alexandre, o "lázaros", narrando, em primeira pessoa, sua volta ao vale e seu reencontro com Jerônimo. E explica:

"- Eu não voltei, Jerônimo. Trouxeram-me" (ML, p. 10)

"... não consigo evitar o domínio que o vale exerce sobre todos..." (ML, p. 11).

O narrador deixa, depois, a caverna de Jerônimo e peregrina pelo vale, qual duende, à procura de sua antiga casa. Ao constatar que esta foi destruída, imagina, em visão limitada, como o povo a teria incendiado (ML, p. 13). Nessa peregrinação sente a necessidade de amparo, e por isso há frequentes apelos:

"Sigam-me, por favor. Sigam-me e não perguntem" (ML, p.12)

"Querendo, poderão recuar..." (ML, p.13), mas novamente,

"Venham, venham depressa, que lhes mostrarei" (ML, p. 13).

Sentindo que "sobrevive ainda, aprisionado, um mundo que ignoro possa novamente ser meu" (ML, p.13), "penso em fugir", mas, irremediavelmente derrotado e batido", dominado pelo "desejo estúpido de apertar o passado", sabendo "que tudo está perto do fim", percebe-se que "há tempo ainda para que o passado se aproxime. Tempo bastante para que repercuta, como um eco, no fundo do vale" (ML, p. 14). O narrador prepara, assim, o caminho para desfazer o mistério dessa sua aparição, voltando ao passado, fazendo a narrativa reviver a sua existência.

Primeira Parte : DIVISÃO I

Em continuidade à Introdução, Alexandre está nas ruínas de sua antiga casa, dominado por extrema confusão, vendo-se reduzido ao "único destroço vivo", devido à lepra. Contemplando suas "mãos monstruosas", relembra "o sofrimento de Rosália" (ML, p.18) e esse nome o transporta ao passado, quando construía essa casa para nela morar com Rosália. Instala-se, então, quase insensivelmente, a situação passada, tornada viva e presente através da memória de Alexandre. A visão condutora será, pois, "com" Alexandre, rememorando.

Instalado o "flash-back", Jerônimo trabalha com Alexandre na construção da casa deste, e fala-lhe de seu pai, Abílio. A convite de Alexandre, introduz-se uma "narrativa enquadrada" de Jerônimo sobre o pai de Alexandre, Abílio: viera de Ilhéus e no Vale conheceu Paula, de quem nascera Alexandre (ML, p.19-24). A visão aqui é "com" Jerônimo, embora nos venha através da memória de Alexandre. O narrador é sincero, limitando sua visão por expressões como "não sei", ou "ignoro", e por outro lado, apresentando ao próprio Alexandre sua mãe como "doente", "idiota" e "repulsiva" (ML, p.23).

Com o nascimento de Alexandre, interrompe-se a "narrativa enquadrada", e volta a visão "com" Alexandre, analisando-se com base nas suas origens. Obsessionado pelo passado, e "impossível arrancar de Jerônimo novas palavras, idealizava por minha própria conta o absurdo período da infância..." (ML, p.25). Inicia-se, então, novo segmento entre aspas, outro fragmento da narrativa sobre o passado, mas agora na visão "com" Alexandre, "uma criança de três meses" (ML, p.26), portanto, visão idealizada, imaginada. Essa reconstituição do passado por Alexandre dá-se, inicialmente, como que assimilando a visão "com" Abílio, tentando salvar a mãe de Alexandre, depois identificando-se com visão "por detrás", onisciente: "A criança, porém, crescia..." (ML, p.27), e torna-se cinematográfica, como que "de fora", ao descrever a caverna de Jerônimo, que acolhe Alexandre, para tornar-se, então, propriamente "com" Alexandre, já menino, ao morrer Abílio, e crescendo para conhecer o vale, nele encontrando Rosália (ML, p.29). Estava então reconstituído o passado remoto, até o momento em que iniciara a narrativa do passado mais próximo, também já em "flash-back".

Aqui a narrativa assume a visão plena "com" Alexandre para apresentar Rosália; cedendo, por um momento, a visão a ela: "órfã de mãe, única mulher em casa...", mas indiretamente, porque a visão narrativa é "com" Alexandre. E apresenta uma previsão:

"No vale, diria Jerônimo um pouco mais tarde, os homens vivem eternamente prevenidos..." (ML, p.32),

para justificar sua atitude para conseguir Rosália, contra as resistências da família: a conversa com Canuto e a cena com Felício Santos, sendo aqui limitada sua visão, não podendo descrever como se salvou das mãos deste, enfurecido (ML, p.35-36).

No segmento seguinte, após uma reflexão generalizada, proveniente de uma visão mais objetiva e distanciada, retoma Alexandre a narração de como saíra da casa de Felício e procurara Jerônimo, que o acompanhara de volta à casa de Felício, onde recebera, por conquista, Rosália.

Pronta a casa - "finalmente, ia começar a viver" (ML, p.40) - Jerônimo traz-lhe Rosália. Mas, ela está fraca e diferente, e, ao constatar que "nas coxas e na cintura as feridas já eram chagas" (ML, p.41), Alexandre espera uma explicação.

Em nova "narrativa enquadrada" Rosália narra a Alexandre a cena em que matara o pai para salvá-lo, sendo depois castigada e violentada por Roberto, o irmão. (ML, p.42-44).

Retorna a visão "com" Alexandre, junto da mulher ferida. Interfere seu presente sobre o passado: "Sei agora, tanto tempo depois..." (ML, p.45). E numa visão mais generalizada, há uma reflexão sobre o vale e o que há além do vale. Por um momento, Alexandre é tentado, mas convence-se de que "devia permanecer" ali, onde Jerônimo era "a sua luz" (ML, p.47).

Segunda Parte : INTRODUÇÃO

"Não me abandonem agora, quando em mim tudo domino..."
(ML, pp 51),

é novamente a visão "com" Alexandre, no tempo presente do narrador, como leproso que voltou à sua antiga casa, e nas ruínas

"procurando alguma lembrança de Rosália" (ML, p.51).

Sempre necessitado, volta a suplicar:

"Não me abandonem agora, eu suplico" ou

"Venham mais perto..." (ML, p.52),

porque constata sua irremediável solidão, na contemplação do que já não existe. A angústia da consciência o domina, ao relembrar:

"- E se a irmã tiver um filho do irmão?" (ML, p.53),
estabelecendo assim um elo com o final da Primeira Parte.

Segunda Parte : DIVISÃO I

Na visão "com" Alexandre, narrando em primeira pessoa, tem seqüência a Primeira Parte: Alexandre ainda ao lado da mulher, pensando no que ela lhe contara de Roberto. Quando, ao tentar possuí-la,

ela se nega, ele sente-se "mutilado" sem Jerônimo, e vai procurá-lo. Enquanto vai, "inutilmente procurando convencer-me de que nada aconteceria a Rosália" (ML, p.59), há uma espécie de previsão ou prevenção, que denota uma interferência de visão totalizadora, mais ampla e posterior. Volta com Jerônimo "seguro e forte" (ML, p.61).

Encontram a porta aberta e "eu pensava em Roberto. Ele estivera ali" (ML, p.61), parece confirmar-se a previsão, mas Rosália diz que lá estivera Gemar Quinto, o leproso, que ela enxotara. Nesse momento:

"Desci o olhar(...) e vi os pés de Jerônimo se movendo, andando, pesados e abertos, sem unhas as cabeças dos dedos" (ML, p. 62).

É perfeita a visão de câmara, em "close-up", revelando ao mesmo tempo o vazio, o apagamento de toda consciência em Alexandre. E ao ouvir o relincho de cavalos, domina-o a visão de uma cena ocorrida na infância: é a cena, vista a partir de Alexandre criança, em que Jerônimo com os irmãos Luna se divertem com a matança cruel dum cavalo.

Desfeita a recordação remota e retornado o passado próximo rememorado, Jerônimo manda Alexandre ficar cuidando de Rosália ferida. Jerônimo, junto a eles, narra casos: sobre o pai Abílio, e sobretudo reconstituindo, em "narrativa enquadrada", o passado de Gemar Quinto (ML, p.66-67). "Com" Alexandre, revelam-se as quaias de Rosália, que sente o filho no ventre a separá-la de Alexandre.

Retribuindo o auxílio recebido de Jerônimo, Alexandre vai trabalhar com ele. Ao voltarem,

"Rosália não nos esperava" (ML, p.70),

e ao arrombarem a porta, numa verdadeira e minuciosa visão cinematográfica, encontram-na morta. Alexandre, em visão imaginativa, pensa como e porque ela se matou:

"Matei-me para vencer a dor", é o que pensa.

Enterram-na e Alexandre volta com Jerônimo à caverna, sempre acompanhado da imagem de Rosália, decompondo-se.

Outra "narrativa enquadrada", como que tempos depois, traz a reconstituição, feita por Jerônimo, do período em que Alexandre, após a morte de Rosália, andou alienado, e passara a ser odiado como "uma ameaça" pelo vale (ML, p.75-77).

Perguntado por Jerônimo: "Que pretende fazer, agora?", sente levantar-se a imagem (cinematográfica) de Roberto e Rosália. Depois, pressionado por exigência interior, prevê o futuro:

"Sem carne, sem água, sem qualquer voz humana nos ouvidos, resistiria então a tudo o que surgisse"(ML, p.79).

Quando sai para procurar refúgio, "tangido por uma obsessão", fica sabendo que Gemar Quinto está morto e "confundi por um instante, diante da cabana de Gemar Quinto, homens e árvores" (ML, p.79), mostrando sua confusão íntima. Sempre dominado pela "imagem de Rosália", vai até sua casa e dentro "um outro que não eu - talvez mais Jerônimo que eu próprio - se debruçou, com as mãos abertas, querendo cavar" (ML, p.82) - já sua consciência quase se apagou. Há toda uma cena em que a obsessão o domina e que revela uma visão de certo modo imprópria, porque não poderia ser reconstituída logicamente depois, devido à perturbação mental.

Saindo, e depois de dormir, volta para Jerônimo. Então,

"De Jerônimo para mim a distância era mínima. Mas de mim para Jerônimo a distância já era enorme, talvez maior que o próprio vale"(ML, p.84),

o que revela uma visão totalmente subjetiva, deformada. Jerônimo então lhe fala da inocência de Roberto, e o leva para este.

Enquanto isso, pensando em Roberto, Alexandre revê mentalmente a imagem da cena descrita por Rosália, e por um momento duvida de Rosália. Mas espera a palavra de Roberto para esclarecer tudo.

Terceira Parte : INTRODUÇÃO

O tempo, como nas outras introduções, é o presente do narrador: Alexandre está em sua casa - "eu o único ser a respirar no orvalho" (ML, p.91) - de noite e só, confrontando-se com o lugar onde estava enterrada Rosália. Sente então que "...sei que desperto" e suplica: "Não se vão ainda, eu peço" (ML, p.92), lutando com a terra - "Entre ela e eu(...) a luta que se trava é a da insensibilidade contra a humana vontade de um louco" (ML, p.92).

Pressionado pelo transcorrer do tempo, "afasto-me, temendo que o tempo desfaça a noite, já receando me possam ver..." (ML, p.92), quando ouve um "grito exasperado de um homem" (ML, p. 93), como uma bofetada em sua alucinação.

Terceira Parte: DIVISÃO I

Inicia pela "narrativa enquadrada", preparada no final da Segunda Parte: Roberto assume diretamente a narração, contando a Alexandre a perversidade de Rosália, como se violentara para acusar o irmão, como atraíra Gemar Quinto para transmitir a lepra a Alexandre, como, afinal, ele, Roberto, a matara para salvar o que ainda era possível (ML, p. 97-103).

Terminada a narrativa de Roberto, retorna a visão "com" Alexandre, mas muito esfumada, não clara - "Apenas os ouvidos percebiam..." (ML, p.103). Aos poucos, sua visão torna-se mais clara, revendo a imagem de Rosália, e dúvida de Roberto. Mas, sentindo "a minha alucinação" (ML, p.104), ampliando-se a "minha perturbação", até que, "já desaparecidos todos os pensamentos", quando pensara "violentar a morte" (ML, p.105), "compreendi que tudo seria inútil" (ML, p. 106), pois Rosália estaria decomposta, mas ainda crê nela. Avançando sobre Roberto, como "um ser desgarrado de tudo naquele instante, sem qualquer instinto represado, absolutamente livre. Espontâneo, o impulso que, firmando a minha mão, desceu a faca" (ML, p.107) e matou Roberto. Toda essa cena, de alucinação e quase inconsciência, como poderia ser narrada posteriormente de forma lógica por Alexandre?

Jerônimo então o leva para a caverna e cuida dele, "já então dominando a si mesmo" (ML, p.109). Jerônimo o informa de que é um homem condenado pelo ódio do vale. Quando Jerônimo o arrasta para fora da caverna, há nítida visão cinematográfica, de câmara baixa, de Alexandre para Jerônimo (ML, p.110). Perseguido pelo povo, Jerônimo o leva até a montanha.

Sozinho, Alexandre inicia a penosa ascensão da montanha, o seu calvário para a fuga ou a redenção. A consciência vai desaparecendo, fisicamente está quase exausto, as alucinações e a memória o açoitam. Reduzido a tal estado, como poderia reconstituir, posteriormente, tudo o que passou?

Quarta Parte: INTRODUÇÃO

"Escutem, eu peço", é a súplica, antes "que o passado se esgote", pois há necessidade de terminar a narrativa. É novamente o lázaro, no presente do narrador, agora "talvez novamente um ser humano" (ML, p.123), depois daquilo que foi. Há pouco, estava "fora

do vale, ainda longe de mim próprio." "Não sei se inteiramente morto", aprisionado pelo "abandono, a insegurança e, pela primeira vez, o medo", até que alguém falou por mim aos meus ouvidos: "Você se chama Alexandre. Está ouvindo bem? Alexandre, que veio do vale" (ML, p. 124).

Quarta Parte: DIVISÃO I

Retomando o final da Terceira Parte, perdido e extenuado na mata, "forcei violentamente a memória", "mas a ansiedade que me fazia surgir, para mim próprio, como um ser imaginário", trouxe uma voz que dizia: "já não sou eu mesmo" (ML, p.127). "Entre os dois" eus "havia a morte, eu sabia" (ML, p. 128).

Depois, "como surgindo da nada", volta "a pulsação da vida" e "recomecei a andar", convencido de que "vivía, sem a menor dúvida", porque "redescobria o mundo". Então "imprevistamente, uma sorte de alegria(...) se apossou de tudo o que pudesse ser eu" (ML, p. 128).

Após dormir, "lembrei-me de Abílio, meu pai", "sem assistência de Jerônimo". "Ele se fora para o vale, foragido. E, foragido do vale eu vinha". Encontrou a primeira casa e homem - "como eu próprio, tinha os cabelos crescidos, a barba nos peitos..." (ML, p. 129). Lá é muito bem acolhido pelo "homem milagroso, Terto" (ML, p. 131). Sobre a visão do narrador nessa parte toda, vale a observação do final da parte anterior: seria possível reconstituir verossimilmente aquilo que foi vivido de modo muito mais inconsciente do que consciente?

Em nova "narrativa enquadrada", Terto narra a Alexandre seu passado, destacando a ganância que destruíra seu avô Timóteo (ML, p. 131-133).

Terminada essa narrativa, enquanto Alexandre medita: "Ele possuía terras, estava ajudando a melhorar o mundo com seus braços" (generosidade x ganância), e o compara consigo, filho do vale, Terto comenta: "Você não se parece com a gente", "acho que você somente ontem chegou ao mundo". Alexandre demora a explicar-se, mas afinal fala do Vale do Ouro. Então,

"A imagem conjunta do vale - toda a aridez, os cactos, o lodo do canal, Jerônimo e os cavalos selvagens, minha casa, o calor, a estrada, Canuto, a caverna, o doido ven

to - líquida como lágrimas, congestionou-me os olhos" (ML, p. 134).

É a imagem cinematográfica sobrepondo-se. Terto o consola dizendo: "Você delira, homem", "na aldeia, Alexandre, você melhorará"; mas para Alexandre "esquecer impossível. A estrada se impunha" (ML, p.135) à sua mente ocupada pelo Vale.

Alexandre declara que veio do Vale do Ouro, mas Terto afirma que este não existe,

"não passa de uma alucinação. Uma alucinação provocada pela mata. A mata devora a alma dos homens. Ela cria pesadelos e, muitas vezes, homens são devolvidos às aldeias como bagaços" (ML, p. 136).

Considerando a incultura de Terto, evidencia-se, sem dúvida, a interferência autoral, "por detrás", permitindo-lhe uma visão tão lúcida e esclarecida. Vão à aldeia Coaraci, onde encontram Erlindo, desgraçado pela mata, com "o mundo interior perdido" (ML, p. 138).

"A aldeia descobriu-se lentamente, dia após dia" para Alexandre que se convence de sua alucinação: "Ao certo, de onde viera, não sabia. O Vale do Ouro, porém, era uma miragem. A dolorosa miragem gerada pela mata" (ML, p.139). Mas, não se adapta, e quando Terto retorna à mata, Alexandre emprega-se com Rodolfo. Ali as chamas de fogo "reavivavam a caverna de Jerônimo" e "transportava-me, definitivamente, para o vale" (ML, p. 140).

Sendo "impossível minha adaptação", "o morto que estivera sepulto em si mesmo tanto tempo, e vagarosamente recuperara a vida, encontrou finalmente a oportunidade para a posse total de si próprio" (ML, p. 141), frustrando a redenção.

Isso aconteceu quando Alexandre agrediu o ferreiro, fugindo depois para a mata: "Não me perseguiram (...). Deixaram-me submergir ainda mais no meu delírio fantástico..." (ML, p.142). A visão é de Alexandre, mas como que colocando-se na posição do povo da aldeia. Desorientado e indefeso na mata, sente Jerônimo assisti-lo e relembra cena com Jerônimo, quando tinha quatro anos.

Descobrindo vestígios humanos, reanima-se e,

"O panorama constante estacou e a paisagem que se iniciava era como uma fronteira. Sobre a terra preta, fundia-se o verde suave no amarelo violento" (ML, p. 145).

A visão reveste-se duma notável plasticidade, nessa saída da mata para os cacauzeiros. Anseia novamente encontrar gente e "talvez - e quem sabe? - esquecer o Vale do Ouro" (ML, p.145). Mas, o problema seria Jerônimo - "poderia eliminar Jerônimo?" (ML, p.146). Encontra uma casa e o dono, de noite: "Revejo-o agora, sólido, vivo, como naquele momento" (ML, p.146) - é a visão atual do narrador interferindo no relato rememorado. Bem recebido, "tratava-me a mim, a quem via pela primeira vez, como a um filho". E a saudação, ao descansar - "Seja de justo o seu sono" (ML, p.147) - traz ressonância bíblica. Tudo parece possibilitar redenção.

Muito tempo Alexandre desfruta da bondade de todos:

"Preocupou-me bastante, durante o largo tempo que entre eles passei, o que o velho não faria se ao Vale do Ouro chegasse. Dominaria o vale, talvez. Extinguiria a cólera daquelas criaturas exasperadas, tão-somente com o seu olhar cheio de compaixão. Ensinaria a beleza" (ML, p.149).

É a visão da situação vivida em certa libertação, mas sempre ainda associada ao vale. Essa associação sempre volta e traz o confronto entre Natanael e Jerônimo e, "apesar de tudo", "eu preferia Jerônimo. Difícil explicar, quase impossível apresentar razões, mas preferia Jerônimo (ML, p. 150). Isso porque "sua bondade se opunha ao vale. Mas o vale estava em minha carne..." (ML, p. 150).

Quando Alexandre surpreende, de noite, Mano no quarto de Orlandina, pensa reencontrar o mal e "talvez se repetisse, fora do vale, o que eu julgara só no vale pudesse acontecer" (ML, p. 151), mas tudo é encarado com naturalidade por Natanael.

Realiza-se o casamento de Mano com Orlandina, ao qual Alexandre não foi assistir.

"Enquanto aguardava o regresso, à mercê do passado que se fazia mais agudo, tentava compreender se o Vale do Ouro mais se afastara ou se permanecia vivo em mim mesmo, como uma atração sinistra" (ML, p. 153).

É uma tentativa de enfrentar objetivamente sua condição; mas o pensamento de sua terra o domina. Retrata, então, como era esperado, "como uma dádiva", o nascimento da criança e, "nascendo a criança - eu pensava - o vale morreria" (ML, p. 155). É sua visão, ainda esperançosa, de redenção e libertação.

Na hora do nascimento, "eu, como sempre acontecia em qualquer emoção mais forte, pensava em Jerônimo" (ML, p.155) e, em "flash back", recorda a cena em que acompanhara Jerônimo para assistir o parto da mulher de Gabino. Escuta chamá-lo e depara com "o que pudesse ser uma criatura humana" (ML, p.156), mas na realidade um monstro. Então, "não vi mais coisa alguma(...) mudo, surdo e cego, novamente desgarrado de tudo e de todos, o que me reapareceu como um facho sinistro, violento e estranho, foi o Vale do Ouro". E sai da casa, "já deslumbrado pela visão do vale, indomável e áspero, que me esperava (...). Era como se atrás de mim não ficasse ninguém". O regresso ao vale é apresentado de um salto só, porque só "aflorava a lucidez, em raros momentos", pois na realidade restava "eu, um fantasma, sem carne, sem sangue, sem vida" (ML, p.157). Chega ao vale de noite: "A noite, o vento, eu, o vale seria isso". Na cabana de Jerônimo, a pergunta: "Por que você voltou?" (ML, p.158), é que estabelece a união com o início da narrativa, fechando a estrutura circular perfeita da mesma, até esse ponto.

Quarta Parte: DIVISÃO II

Diferenciando-se das demais partes, esta apresenta uma segunda Divisão, como que fora da estruturação total, fora do círculo perfeito, fechado no final da primeira Divisão desta Parte.

"Desfaça-se, no fundo do vale, este eco que já não me pertence" (ML, p. 161).

É o presente do narrador, tal como nas introduções. Esgotou-se o tempo da "memória"; por isso, "fujam todos", e até mesmo Jerônimo, eu sei, chegará muito tarde". Resta "agora, unicamente o maravilhoso caminho (...) que se abre, aos meus olhos, pela mão de Abílio, meu pai" (ML, p. 161). Seguindo-o, fatalmente, caído no lado do canal, "tudo se vai fechando aos poucos, com serenidade e imensa quietude" (ML, p. 162), trazendo finalmente o descanso, longo e total, como nunca fora possível em vida.

Aqui, mais do que em qualquer outra parte da narrativa, é preciso ter consciência da ficcionalidade para não qualificar de inverossímil a visão do narrador, narrando seu próprio apagar-se na morte.

A N E X O I I I

ANÁLISE SUMÁRIA DAS VISÕES DO NARRADOR EM CORPO VIVO

O romance Corpo Vivo, publicado em 1962, completa a trilogia ambientada na zona cacauzeira. Compõe-se de quatro partes, cada uma delas compreendendo uma introdução e apenas uma divisão. Quanto à visão geral da narrativa, podemos dizer que predomina uma visão "com" João Caio, embora a técnica seja de terceira pessoa e se trate de uma visão que envolve maior distanciamento, por trabalhar com matéria de memória deste. Há, contudo, variação de visões, sendo a "com" João Caio uma espécie de linha condutora, cedendo por vezes lugar a outro narrador, que narra em primeira pessoa passagens ou acontecimentos de que participou. João Caio, ao contrário, não fala em primeira pessoa, mas em terceira. Trata-se, pois, de um ponto de vista de onisciência seletiva, às vezes ainda quase onisciência limitada. A onisciência de João Caio nunca será plena, mas limitada e por vezes assimila a visão de outras personagens. Vamos por etapas:

Primeira Parte: INTRODUÇÃO

"Encontrarão o ninho, é o que pensa(...). Imagem nos olhos, enquanto anda, João Caio sabe que ali o homem e a mulher encontrarão o ninho. Tudo, em seus olhos, se aloja" (CV, p. 19).

Temos aqui caracterizada a narrativa em terceira pessoa; mas a indicação clara de visão limitada à memória de João Caio, expressa sobretudo no último período. Quanto à distância temporal, trata-se de um tempo muito mais próximo, isto é, após a volta da perseguição a Cajango. Embora a visão seja "com" ou a partir de João Caio, percebemos um narrador onisciente (embora limitado), ordenando a narrativa. Uma indicação prepara a mudança de narrador:

"...É a voz que sobe, como nascendo do sangue, a voz de padrinho Abílio" (CV, p. 20),

preparando a compreensão do início da divisão seguinte.

Primeira Parte: DIVISÃO I

"Tudo começou no sábado..." (CV, p. 21),
é como padrinho Abílio inicia sua narração em primeira pessoa, "nar

rativa enquadrada", como participante ou então como observador indireto dos acontecimentos, já distantes, que narra: o massacre da família do "compadre Januário", "na fazenda dos Limões", narrado através dos resultados que presenciara, tendo escapado somente o afilhado do Cajango, de 11 anos, que ele conseguira salvar e decidira levar para o tio Inuri, no Camacã. O narrador se caracteriza por "meus braços de lavrador" (CV, p. 23), indicando a distância:

"A mulher, hoje, não vive para confirmar" (CV, p. 23) ou "Os anos foram muitos, é verdade, mas ainda vejo o espanto de Alonso..." (CV, p. 24).

Reassume o narrador em terceira pessoa, na visão "com" João Caio, para situar os ouvintes da narrativa de padrinho Abílio: três tropeiros, entre os quais se inclui ele, João Caio, albergados num rancho, estando perto Dico Gaspar. Em meio à conversa:

"... os tropeiros se recordam do que ouviram em suas andanças pelos povoados e vilas. Os episódios retornam, narrados por vozes diferentes, e estão nos ouvidos de João Caio" (CV, p. 27-28).

Três segmentos entre aspas, relatados por cada um dos tropeiros, apresentam relatos sobre Dico Gaspar, sua coragem e fama (CV, p. 28-32). São, pois, três relatos em primeira pessoa, três "narrativas enquadradas", em visão "com" cada um dos tropeiros, inclusive João Caio, dando a conhecer a figura e fama de Dico Gaspar.

Esses três relatos situam-se no momento em que Dico Gaspar entra no rancho, juntando-se aos três tropeiros e padrinho Abílio. Terminados estes, reassume a terceira pessoa, comentando:

"Aquele, ao lado de padrinho Abílio, é Dico Gaspar" (CV, p. 32), como se os relatos não fossem concretizados no momento, e sim permanecessem na memória dos tropeiros, apenas recordados nesse momento em que conheceram o herói dos mesmos. Essa entrecena, em terceira pessoa (CV, p. 32-33), reconstitui a cena viva no rancho, preparando para que Abílio possa completar sua narrativa.

E, de fato, padrinho Abílio reassume a narrativa, em primeira pessoa, para informar como fora com Cajango procurar Inuri, no Camacã, entregando-lhe o menino para educá-lo (CV, p. 33-36).

Prossegue a ação da narrativa, em terceira pessoa, a partir de João Caio. Padrinho Abílio e Dico Gaspar haviam partido. Os três tropeiros também levantam pouso, conversando sobre as lutas de

Cajango. Enquanto isso,

"... João Caio, que acende o pito de palha, e força a memória. Revê a ladeira..." (CV, p. 37),

introduz-se uma recordação da infância, em que o pai fala a João Caio da vida de Cajango na selva. Separam-se depois os tropeiros, e o fio condutor da narrativa segue com João Caio, que chega a Itapitanga, lá encontrando os jagunços. Consegue livrar da morte um velho, que saberá ser da tropa de Cajango e caíra prisioneiro (CV, p. 36-40). Partem da cidade, João Caio e o prisioneiro libertado, Lourenço Dias que, juntamente com o negro Setembro, fora um dos auxiliares de Januário nos Limões. Introduzida a personagem (CV, p.40-42), esta assume a visão e narra:

"Era uma casa alegre, fique você sabendo..."(CV, p. 42) - inicia o relato de Lourenço Dias, em primeira pessoa, sobre seu passado como agregado da fazenda dos Limões. Dá a conhecer a vida do herói antes do massacre: a infância de Cajango, aprendendo com o negro Setembro. Acrescenta também o que o negro lhe contara sobre o massacre e como, depois, procuraram padrinho Abílio, indo juntar-se a eles também um assassino, o Alto (CV, p. 42-46).

Retornando a narração em terceira pessoa, "com" João Caio, este, após ouvir o relato de Lourenço Dias, sente que

"tem que caminhar na direção de Cajango. É um homem que não pode escolher" (CV, p. 47).

É o momento de decisão para o engajamento no grupo de Cajango. Lourenço Dias o leva então a Ibitupã, onde tem um encontro com o Alto.(CV, p. 47-50). Novamente, apresentada a personagem, esta assume a narração, trazendo mais alguns fatos para compor o grande painel entrelaçado do destino de Cajango.

Na visão "com" o Alto, este narra como vira Cajango já crescido, após oito anos de estadia com Inuri: agora era um homem da selva, e estava em condições de assumir o comando das ações. E a sua primeira ordem fora formar um grupo de seis homens que haviam avançado sobre a fazenda dos Limões, matando tudo, só sobrando Tonho Cuminho, para levar a notícia. O relato de o Alto caracteriza-se pela vivacidade, pelo caráter cinematográfico, como que tornando suas palavras imagem para os olhos (CV, p. 50-54).

"O risco é pequeno, João Caio pensa" (CV, p. 54),

inicia outro segmento, na visão "com" João Caio, narrado em terceira pessoa, estando agora os três - Lourenço Dias, o Alto e João Caio - a caminho para encontrarem-se com Cajango. Na realidade, embora o início indique visão "com" João Caio, esta é muito mais "com" o Alto, assimilada, de certo modo, por João Caio. Ou então, revela-se uma onisciência mais ampla, uma visão "por detrás", em que João Caio penetra nos pensamentos de o Alto. Encontram Inuri, ao qual João Caio é apresentado (CV, p. 54-56). O final do segmento "com" João Caio prepara para a mudança de visão no segmento seguinte:

"Inuri está dizendo como criou Cajango" (CV, p. 56).

Inuri assume, então, a narrativa, em primeira pessoa:

"Afastei-me, dando as costas a padrinho Abílio..." (CV, p. 57) - inicia seu relato, como se estivesse continuando diretamente o de padrinho Abílio (CV, p. 36). Conta como recebera Cajango, educara-o para a vingança, endurecendo seu coração, até tê-lo, agora, pronto para a guerra (CV, p. 57-59).

Reassume a visão "com" João Caio, em terceira pessoa: partem para o Camacã. A memória de João Caio reproduz narração de Lourenço Dias sobre um ataque de 50 jagunços ao Camacã, lá morrendo to dos estes. Chegam à caverna de pouso, onde encontram o Sangrador (CV, p. 59-63).

A figura deste provocará nova narrativa direta: Lourenço Dias narra como Chico das Bonecas trouxera o Sangrador, e explica quem é Chico das Bonecas (CV, p. 63-65).

Retorna a narrativa na visão "com" João Caio:

"O tropeiro, ao abrir os olhos na manhã seguinte, vê o Sangrador dentro da gruta. Sopra as brasas, acocorado..." (CV, p. 65).

Observe-se a perfeita visão cinematográfica, a força da imagem viva. Levantam o pouso, agora acompanhados também por o Sangrador. A visão "com" João Caio torna-se bastante ampla e onisciente, projetando inclusive o futuro. No terceiro pouso, descansam:

"O tropeiro tem os ouvidos abertos e enquadra no olhar aquele que se chama Cludo" (CV, p. 66).

Note-se novamente a nítida visão de câmara cinematográfica, ressaltada pelo verbo "enquadra". Nesse momento também se revela uma onisciência limitada de João Caio a respeito do passado de Cludo. Finalmente, chegam ao pouso final, que é guardado por Pereira e seu filho Leonel (CV, p. 65-68).

Pereira, pai de Malva, também terá sua narrativa a apresentar, narrando a João Caio seu passado em Arataca e o massacre de sua família pelos jagunços. Mas, tendo chegado Cajango, pai e filho com este se engajaram, deixando a filha Malva em Itabuna com a tia. Fora o primeiro encontro de Cajango com Malva:

"E, sobre o fogo debruçada, com o abano na mão, estava Malva. Voltou-se e eu vi quando seus olhos pararam nos de Cajango..." (CV, p. 69),

o que já insinua que o encontro não foi em vão (CV, p. 68-69).

Retorna a narração em terceira pessoa, na visão "com" João Caio (CV, p. 69-72). Estão acampados no pouso guardado por Pereira e Leonel: João Caio, o Alto, Lourenço Dias, Inuri, o Sangrador e Cludo. No outro dia, junta-se Dico Gaspar. Este vem com a missão de ir aos Limões, devendo levar mais três homens. Escolhe Leonel, Cludo e João Caio. Partem logo, e na viagem João Caio, despertado pelas palavras de Pereira, pergunta se Dico Gaspar conhece Malva:

"A chuva silenciou de tal modo os pássaros que o ruído mais forte é o dos pés na lama. Estacam, com firmeza, os pés de Dico Gaspar. Seu olhar pára como os pés e fixa a cara de João Caio..." (CV, p. 71-72).

É a reação expressa através de imagem viva, de cena imediata. Assim, tudo está preparado para mais uma narrativa direta:

Dico Gaspar explica então que Cajango vingara o ataque dos jagunços a Pereira, por causa da filha deste, Malva.

"Seu nome é Malva, está em Itabuna, mas Cajango tem ela nos olhos" (CV, p. 72-73).

Apesar da educação que Inuri lhe imprimira, há ainda ternura em Cajango; e, tendo havido "a ferroada no peito" (CV, p. 73), um dia Cajango irá buscá-la (CV, p. 72-73).

O último segmento dessa parte apresenta, na visão "com" João Caio, como chegaram à fazenda dos Limões e, cautelosos, tudo examinaram, mas não encontraram ninguém lá.

Nessa primeira parte, portanto, uma série de narrativas diretas, "narrativas enquadradas", a partir da visão diversificada de diferentes personagens-narradores, compõe um painel completo sobre a figura de Cajango.

Segunda Parte: INTRODUÇÃO

"É de repente que tudo recomeça. A voz de padrinho Abílio morre e renasce. As imagens retornam aos olhos, cobrindo os quadros em frente, enquanto anda" (CV, p. 77).

Trata-se novamente de um ponto de vista onisciente, embora limitado, isto é, da visão "com" João Caio. O tempo, como na introdução da primeira parte, é mais recente, ou seja, o tempo da recordação de João Caio e não do recordado. João Caio está no grupo de Bem-Bem.

Segunda Parte: DIVISÃO I

Nessa segunda parte não ocorrerão mais narrativas diretas, em primeira pessoa, como na primeira. O ponto de vista fundamental será sempre o de onisciência limitada, de visão "com" João Caio, cuja memória refaz os acontecimentos.

No primeiro segmento dessa parte (CV, p.79-86), João Caio, já integrado ao bando de Cajango, está a caminho, com a missão de trazer Malva para Cajango. Acompanha-o, durante parte da viagem, Dico Gaspar. Inicialmente a visão parece nitidamente "com" Dico Gaspar, narrando como Leonel, encarregado de trazer a irmã, Malva, para Cajango, fora morto. O pai, Pereira, que se opusera, também fora morto por o Sangrador que, por sua vez, recebera a morte por o Alto, no acampamento de Cajango. Aos poucos percebemos que isso está sendo narrado por Dico Gaspar a João Caio durante a viagem, estabelecendo-se insensivelmente a visão "com" João Caio. Restringe-se completamente a visão "com" João Caio a partir do momento em que ele viaja só, chega a Jussara donde parte no dia seguinte, sempre relembrando o passado e sua missão (CV, p.86-88). Chegando a Itabuna, vê, de noite, "as mulheres do terno" e entre elas Malva. Fala-lhe e combina a saída (CV, p. 88-89). No dia seguinte, parte com ela:

"Em cada palmo de estrada podendo sobreviro perigo" (CV, p.90) é a preocupação que sente. Viajam calados. Por vezes são os pensamentos de João Caio, por vezes como que os de Malva, que afloram, numa onisciência mais ampla, seletiva, aproximando-se quase da visão "por detrás", sobrepondo-se à "com" João Caio. Chegam à antiga casa de Malva, onde se encontram Chico das Bonecas e Dico Gaspar. Enquanto lá descansam, impõe-se uma visão "com" Malva, embora indireta:

"Em Itabuna, todos os dias, tinha seu nome (o de Cajango) nos ouvidos. Meninos matara, mulheres endoidecera, homens enforcara..." (CV, p.90);

Não é possível que João Caio pudesse perceber o pensamento, o raciocínio de Cajango. Chegando ao acampamento, defrontam-se com Inuri, que sempre se opusera a Malva, e este lembra a Cajango a família morta, esperando vingança. Padrinho Abílio tenta interferir mas Inuri quer partir sozinho para a selva (CV, p.106-111).

Cajango então o desafia: "Um de nós morrerá aqui"(CV, p. 111). Malva inutilmente procura evitar o duelo em que Cajango mata Inuri. Embora a cena seja assistida por João Caio, a visão ainda é "por detrás", pois só uma onisciência plena poderá penetrar os pensamentos de outrem (CV, p.111-112).

Decide-se o destino de Cajango: ele ficará com a mulher. Quando Dico Gaspar pede demissão do grupo, Cajango diz que poderá partir quem quiser. Aqui a visão já é mais limitada, tornando - se admissível a visão "com" João Caio (CV, p.112-115).

No dia seguinte só restam: o Alto, Abílio, João Caio e o casal Cajango-Malva. Imaginando que os poderiam trair aqueles que haviam partido, decidem ir para o norte, para a Serra, como dissera Inuri (CV, p.116-117). A visão ainda é "por detrás".

Nessa retirada, encontram os corpos de Lourenço Dias, Chico das Bonecas e Dico Gaspar, mortos de emboscada. Ao pretenderem enterrá-los, também caem em emboscada. Contudo, o Alto e padrinho Abílio rompem o cerco atirando (e entregam suas vidas), para Cajamgo, a mulher e João Caio conseguirem salvar-se na selva. (CV, p. 117-120). Sempre ainda há interferências oniscientes, embora também haja acentuada visão de câmara cinematográfica.

A salvo na mata, Cajango diz que indicará caminho para João Caio sair livre e continuar sua vida. Este ganha a estrada, sozinho, deixando na selva Cajango com a mulher (CV, p.120-122). Já é perfeita aqui a visão estrita "com" João Caio.

Quarta Parte: INTRODUÇÃO

A visão é limitada "com" João Caio, que está no grupo de Bem-Bem, mas sabendo que Cajango está salvo na selva. A mesma situação das demais introduções se repete.

Quarta Parte: DIVISÃO I

O foco narrativo agora acompanha só João Caio. A visão é "com" ele. Chegando a um povoado, lá se hospeda como mateiro. Quando

"Desenvolvera-se o corpo nos banhos dos córregos que testemunharam a formação dos seios. O primeiro desejo - carne doendo e mãos procurando o homem - foi em pleno campo..." (CV, p.92);

"A mulher escuta, escuta e pensa: "A conversa deles"..." (CV, p. 93).

Considerando que se trata de matéria de memória, a visão, para permitir o conhecimento por João Caio do íntimo de Malva, deve ser "por detrás", de onisciência plena. Estritamente considerada, relevando o discurso indireto livre, é visão "com" Malva (CV, p.89-94).

Finalmente, à noite, chega Cajango. Esse segmento (CV, p. 94-96) apresenta relamente uma visão não limitada, embora aparentemente esta seja "com" João Caio. Trata-se de uma espécie de onisciência dramática, em que se revela sucessivamente a consciência, o mundo interior agitado de cada um. Em última análise, será visão onisciente, "por detrás"; ou múltipla onisciência seletiva.

Terceira Parte: INTRODUÇÃO

Valem as mesmas observações das demais introduções: visão "com" João Caio, acompanhando o grupo de Bem-Bem, pensando em Cajango com a mulher na serra. O tempo continua sendo o da recordação, passado mais próximo.

Terceira Parte: DIVISÃO I

Embora o livro todo seja matéria de memória de João Caio, no início da terceira parte há uma nítida visão "por detrás", revelando um narrador plenamente consciente a descrever o encontro de Cajango com a mulher, Malva: tendo os outros saído, Cajango e Malva passam a noite juntos, sozinhos, sendo narrado o que acontece nesse encontro com conhecimento pleno, "por detrás" (CV, p.101-104).

No segmento seguinte, já volta uma certa visão "com" João Caio. Enquanto aguardam o casal, Chico das Bonecas diz a João Caio que agora Cajango será outro. Quando Cajango chega com a mulher, todos se embrenham na mata, para regressarem ao acampamento. Aqui, mais uma vez, a visão torna-se "por detrás", plenamente onisciente, (para João Caio), ou então deverá ser considerada "com" Cajango:

"Não conseguindo deter o pensamento, mesmo a memória, Cajango deixa-se levar pelo raciocínio que se move aos troços..." (CV, p.106).

quer comprar gado na feira, os jagunços invadem o povoado e o prendem (CV, p. 127-129).

Interrogam-no, espancando-o, para saberem onde está Cajango. Confessa, finalmente, que Cajango foi para a serra, levando a mulher. Obrigam-no, então, a conduzir os jagunços, pois Bem - Bem quer a cabeça de Cajango (CV, p. 129-134). Chegando à serra,

"João Caio ergue a braço, os lábios trancados, e mostra a serra que parece sem fim no caminho do céu. É a montanha estúpida, que sobe torcendo e se retorcendo..." (CV, p. 133).

É novamente a visão cinematográfica, de câmara baixa, impondo-se. Os jagunços reconhecem sua derrota - e por um momento a visão é "com" Bem-Bem: lá só Cajango poderá viver. Inútil a corda que "era para enforcar Cajango" (CV, p.134). Assim também para os jagunços a função de João Caio terminara:

"Você regressará com a gente. Poderá depois ir em paz" (CV, p. 134).

Difícil é para João Caio voltar, afastando-se da serra, onde Cajango e a mulher "descobrirão as cavernas, examinarão os fossos, encontrarão o ninho" (CV, p.135).

Essa frase, que encerra a narrativa, coloca o último elo da estrutura perfeitamente circular da mesma, coincidindo com a primeira: "Encontrarão o ninho, é o que pensa" (CV, p.19).

É nesse momento que parece começar a narrativa de João Caio. Como tudo é matéria de memória deste, e esta se aviva, ao que dão a entender as introduções às várias partes, enquanto ele volta da serra com o grupo de Bem-Bem, então a narrativa da memória de João Caio realmente parece começar depois da última ação, acima apresentada, empreendendo um longo "flash-back" reconstitutivo dos acontecimentos vividos.

Constatamos que o tratamento da visão do narrador é bastante diversificado em Corpo vivo. A parte mais ricamente elaborada é a primeira, em que uma série de micro-narrativas se encaixam perfeitamente, formando um grande painel, um mosaico completo sobre Cajango. Nas demais partes, a mudança de narrador e de visão é menos acentuada. Observe-se ainda que as diversas visões são marcadas por um profundo caráter cinematográfico, imprimindo maior plasticidade à narrativa e conferindo-lhe a qualidade de cena imediata, viva, dramática.

