

**MARILANI SOARES VANALLI ROÉFERO**

**“JORGE AMADO E A CONSCIÊNCIA DISCURSIVA EM A *MORTE E A MORTE*  
*DE QUINCAS BERRO D'ÁGUA*”**

Trabalho apresentado à Faculdade de Ciências e  
Letras de Assis – UNESP para a obtenção do  
título de Mestre em Letras – Literaturas de  
Língua portuguesa.

**ORIENTADOR: Dr. Igor Rossoni**

**ASSIS - SP**

**2002**

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação -  
FCT/UNESP - Campus de Presidente Prudente

R621u      Roéfero, Marilani Soares Vanalli.  
              Jorge Amado e a consciência discursiva em A morte e a morte de  
              Quincas Berro D'água / Marilani Soares Vanalli Roéfero.- Assis : [s.n.],  
              2002  
              147 f.

              Dissertação (mestrado).- Universidade Estadual Paulista, Faculdade  
              de Ciências e Letras.

              Orientador: Igor Rossoni

              1. Jorge Amado    2. Enunciação    3. Teoria da Narrativa    4.  
              Consciência Retórica I. Roéfero, Marilani Soares Vanalli. II. Título.

CDD (18.ed.) 809.8

Agradeço a Deus, acima de todas as coisas... e a todos aqueles que direta ou indiretamente participaram deste processo.

Agradeço também:

Ao meu orientador Igor Rossoni, pela sabedoria, dedicação e paciência...

Àqueles que correspondem ao oceano da minha existência:

Edilson  
João Pedro  
Mileni

A minha mãe Maria Antônia, pelo ser humano sensível que é, e pelo incentivo sempre...

Àqueles professores que participando da nossa formação cultural, de modo singular, transformaram a arte poética em um verdadeiro despertar para mundos desconhecidos; para realidades interiores; ultrapassando a opacidade dos concretos...

E a AEPREVE que colaborou financeiramente para a conclusão dos estudos...

## Sumário

1. Introdução .....	5
2. Jorge Amado: breve percurso .....	8
3. Plano da História e Plano do Discurso: teoria e prática .....	17
4. Personagens Como Vetores de Ideologia: uma questão de exclusão social .....	46
5. Uma Dupla Temporalidade: tempo interno e externo .....	74
6. Carnavalização: Personagens na Percepção do Tempo .....	90
7. Abrangência Simbólica do Título .....	103
8. Considerações Finais .....	140
9. Bibliografia .....	147

## INTRODUÇÃO

O fundamento básico desta introdução é estabelecer para o receptor do texto um fio condutor que explicita os caminhos pelos quais a pesquisa se direcionará.

O propósito deste estudo se alicerça na teoria do funcionamento do narrador de Gérard Genette. Através dessa opção teórica, pretende-se demonstrar que é na enunciação, pelas manobras articuladas pelo narrador e pelas marcas por ele deixadas ao longo do tecido ficcional, que se pode observar o grau de elaboração discursiva utilizado pelo autor. Fato que o coloca – de certo modo – à frente das práticas convencionais que – costumeiramente – lhe moldam o percurso ficcional. Qual seja, o de grande contador de histórias. Assim, em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* o que se vê é o trabalho de uma consciência estruturada aos moldes do exercício da modernidade tornando o tecido ficcional fragmentário, pulsantemente interior, silenciosamente irônico: expressão da mais eficaz manifestação literária.

Pensando desta forma, o esquema metodológico adotado foi o de iniciar cada capítulo pela fundamentação teórica pertinente e, em seguida, a aplicabilidade da mesma, visando aproximar e facilitar o entendimento analítico quando da recepção.

Uma vez apresentadas estas considerações, menciona-se que os capítulos assim se constituirão: o primeiro capítulo – “Jorge Amado: breve percurso” – contextualiza o leitor e permite-lhe – de acordo com as informações – inserir o autor – bem como a escrita literária – entender desta maneira, a forma discursiva por ele empregada atendendo à exigência do momento histórico

“Plano do discurso e plano da história” – têm por premissas básicas, discutir e evidenciar que a força deste pequeno (grande) texto literário está centrada na enunciação.

Pretende-se destacar que o enunciado fica relegado a um segundo plano, por servir à enunciação como um terreno propício para o desenvolvimento dos rastros discursivos.

Já – “Personagens como vetores de ideologia” – busca-se evidenciar a minimização discursiva empregada para estes seres, no intuito de – com este recurso – embora utilizando a ideologia ali presente, fazer brilhar o texto pela enunciação. O enunciado serve de apoio para o plano discursivo, pela própria história narrada. A ironia associada ao enunciado promove um texto cômico de qualidade.

O capítulo destinado ao – “Tempo” – faz-se importante na medida em que visa dimensionar o tempo ficcional, – uma vez que – na verdade sabe-se da própria dificuldade da inconsistência do tempo real. Outro sub-item abre-se a partir daí. Busca-se nele estudar alguns processos de atuação dos personagens em função do tempo: “Carnavalização dos Personagens na Percepção do Tempo”.

Depois de buscar no discurso ficcional argumentos convincentes que justifiquem uma opção em utilizar-se – com intensidade – os recursos retóricos que o trabalho com a linguagem propicia ampliando à consistência artística do tecido ficcional em foco, voltamos atenção para o estudo do primeiro enunciado visível da obra: o próprio título. Nele se concentra a primeira pista de ambigüidade e jogo desreferencial que a obra de comparação entre coisas cai por terra ao ser implementada uma des-ordem junto ao estatuto modal dos fatos comparados. Assim, desde o princípio um universo de sugestões “dribla” o receptor, estabelecendo um jogo de encobrimento e esconderes que amplificam o teor contundente da obra.

“Abrangência Simbólica do Título” – busca evidenciar que o narrador jorgeano inverte conceitos, prioriza a morte em detrimento da vida, estabelecendo novos conceitos quer seja para a morte no plano humano ou para as mortes existentes no contexto ficcional.

O resultado do percurso executado pelo condutor do discurso vem facilitar a justificativa geral desta pesquisa. A proposta principal pauta-se na sugestão de que *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* se constitui numa obra diferenciada de tantas outras deste autor, classificadas como “best sellers”. Para tanto o universo ficcional de Berro D'água abre-se à reflexão e guarda consigo uma literariedade a ser desvestida, e assinalada.



## **Jorge Amado: breve percurso**

### **1.<sup>a</sup> Fase: Literatura Comprometida**

Em 1931 – coincidindo com a revolução liberal – o amigo e editor Schmidt publica *O país do carnaval*, o primeiro romance de Jorge Amado. O livro exprime a transição entre duas décadas: a República velha agonizante e o novo governo, o primeiro Modernismo e o neo-regionalismo que surge e evidencia o carnaval como a maior festa do país. É possível perceber, desde então, pelas marcas do discurso coloquializante, uma tendência popular.

Aos 19 anos já é escritor respeitado no rol dos regionalistas, com uma literatura que parece perguntar qual a cara do Brasil – um país com diferenças, um povo miscigenado e com graves problemas sociais.

Depois da publicação de *O país do carnaval* (1931), Jorge Amado se filia ao partido Comunista. Junto a esta participação e militância ativas surge – no cenário brasileiro – outro romance: *Cacau* (1933). Ao optar pelo discurso da utopia socialista, o texto revela claramente o intuito de fazer da escrita um gesto político. Com a opção de enunciados simples, de colorido popular, Jorge Amado indica um novo rumo para a narrativa: o romance popular. *Cacau* tem destaque bem maior que o livro anterior no que diz respeito à venda: uma edição de 2.000 exemplares esgota-se em 40 dias. O romance fala dos embates na zona cacauzeira, em Itabuna. Destaca as leis de exploração a que eram submetidos os trabalhadores naquelas fazendas. O resultado é a configuração de um laço mimético com o real. Deste modo, pela prática de uma escrita popular, exercita a representação da realidade em diferentes matizes.

Sobre este estilo, Fábio Lucas (1989, p. 105) menciona “A prosa de Jorge Amado, pontuada de oralidade, constitui um desafio à tradição artística herdada no século passado, de feição lusitana, propensa a estilo elevado”. Sabe-se da força da influência da literatura portuguesa na brasileira pelas condições históricas de colonização. Jorge Amado, nacionalista extremado, distancia-se do fazer literário rebuscado. Assim, por valorizar tudo o que é nacional, Amado investe numa escrita coloquial, por estar compatível ao contexto histórico vigente no país, e elabora a obra de forma coerente para o propósito a que se destina. Em conformidade a tudo isso, observa-se o comentário de Sussekind (1984, p. 34-5): “[...] exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambigüidades, conotações... E à linguagem coubesse o papel de simples “objetividade”, o ser apenas denotação, transparência e fissura [...]”.

Outro problema para a literatura parece ser a temática regionalista denunciativa. Adonias Filho, em seu estudo fundamental para a compreensão da ficção erudita brasileira, estabelece a ligação do romance com a matéria oral folclórica acentuando que:

[...] Os movimentos temáticos que o concretizam, em torno da matéria ficcional e das constantes literárias advindas da oralidade, têm suas raízes nas próprias raízes do complexo cultural brasileiro: o indianismo, o escravismo, o sertanismo, o urbanismo. Esses movimentos temáticos, a partir da epopéia, embora ultrapassados o indianismo e o escravismo em consequência da mudança que atinge o complexo cultural brasileiro – caracterizam ainda hoje, através do sertanismo e do urbanismo, o nosso romance. Temos que atentar bem nisso: na interferência da oralidade, fluxo ininterrupto que atua desde o século XVI, é tão flagrante na moderna novelística sertanista, por exemplo, quanto o fora nos autos e nos contos populares do século XVIII. E, se fosse possível ampliar a afirmação, diríamos que a terra não era literariamente virgem no instante da descoberta. Os contos e os autos populares, através do sincretismo luso-indígena-africano – e posteriormente brasileiro – já denunciavam a vocação documentária do romance brasileiro como suas únicas matrizes e raízes autênticas. (FILHO, 1969, p. 210, apud COUTINHO, 1977, p. 270-1).

Por sua vez, Afrânio Coutinho revela:

[...] A região nordestina prestava-se à maravilha para a valorização das tradições culturais, daí a força como o movimento regionalista se difundiu por toda a região, da Bahia ao Ceará e mais ao Norte. A fórmula era buscar no ambiente social, cultural e geográfico os elementos temáticos, os tipos de problemas, os episódios que seriam transformados em matéria de ficção. A técnica era realista, objetiva, os escritores buscando valer-se de uma coleta de material *in loco*, à luz da história social ou da observação de campo, tornando seus romances verdadeiros documentários ou painéis descritivos da “situação” histórico-social. Não foi difícil, num momento de intensa propaganda de reforma social e mesmo de revolução, como a década de 30, que os livros do grupo constituíssem uma literatura *engagée*, de participação política, no sentido de “expor” as mazelas do estado vigente como premissa à necessária transformação revolucionária. Muitos desses escritores tornaram-se até militantes políticos, vindo a constituir uma verdadeira literatura de esquerda (COUTINHO, op.cit, p. 278).

Parece que para referir-se às verdadeiras raízes, conforme disseram Adonias Filho e Coutinho, é necessário estabelecer – na temática – painéis descritivos das raízes brasileiras com uma linguagem voltada à oralidade, porque é na temática que a circulação oral penetra verticalmente na ficção, com o intuito de transmitir-lhe o inconsciente popular, costumes, crenças, tradições.

*Cacau* enquadra-se no modelo de romance engajado. A epígrafe diz: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?” (AMADO, 1986, p. 6). Talvez com um misto de sinceridade e ingenuidade esta epígrafe tenha estigmatizado Jorge Amado por toda a vida.

O pronunciamento de Assis Duarte referenda que:

[...] o mínimo de literatura foi logo interpretado como desleixo formal e forneceu munção aos adversários do modernismo, que abriram suas baterias contra a linguagem rude de Cacau, no que foram prontamente imitados pelos literatos de direita, inconformados com o novo rumo da ficção amadiana. No entanto, toda a

polêmica radica na polissemia do termo. Amado pretendeu, efetivamente, utilizar-se do sentido *baixo* vigente à época, pelo qual *literatura* equivalia a literatice inverossímil e “bem escrita”, segundo o critério de perfeição anterior ao Modernismo. [...] O “mínimo de literatura” expressa, antes de tudo, oposição à retórica da pompa da circunstância, ao falar difícil característico das classes dominantes e da tradição bacharelesca herdada do império. Acoplado ao “máximo de honestidade”, soa como declaração de guerra à tradição ficcional idealizadora da vida do campo e porta-voz da ideologia do latifúndio. Uma ficção que propagava as imagens do *bom senhor* e do escravo *contente*, vivendo num “paraíso” de fartura e de inocência, livre de sofrimentos, longe das contradições. O universo de *Cacau* nada tem desse mundo “harmônico”, onde pobreza era vista como “natural” pelo trabalhador subserviente e conformado com seu destino (DUARTE, 1995, p. 57-8).

Desta forma, a linguagem de *Cacau* aproxima-se o máximo possível da fala rude do homem do campo e dos erros gramaticais cometidos – pela oralidade – em relação à norma culta. É a literatura que dá conta da vida do homem simples, do trabalhador explorado, de milhares submetidos a esse regime de escravidão. Uma escrita literária naturalista que inclui e oportuniza voz a esses brasileiros marginalizados pelo sistema. Por apresentar todos esses aspectos de tendência denunciativa, o romance é censurado e apreendido pela polícia.

Jorge Amado trabalha em jornais e editoras. Torna-se tradutor de importantes autores da América Latina. Mas é com a publicação de *Jubiabá* (1935) que se incrementa a ponta mais visível e menos sutil da pendência para a literatura de caráter “populista”, libertária e de matiz social, motivada pela transparência da linguagem neste sentido. O protagonista do romance é um valente líder grevista em Salvador, e o primeiro herói negro do romance brasileiro a derrotar o oponente: branco e dominador.

É importante salientar que na literatura brasileira, especificamente Jorge Amado não se desvia de seus propósitos e fica fora do comentário apresentado por Sússekind, (1984, p. 36) que declara “difícil perceber idêntica e ansiosa busca de fidelidade documental à “paisagem”, à “realidade” e ao “caráter” nacionais [...] meio espelho, meio fotografia; é numa

busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional, que se costuma definir a literatura no Brasil”.

O autor, no período, vê-se diante da necessidade de representar o país numa obra literária coerente, movido pela exigência do contexto. É interessante notar a lucidez do escritor com a fidelidade ao país: desde a seleção de personagens simples até a opção por uma linguagem de predominância coloquial demonstram a busca ansiosa de retratar uma paisagem verdadeiramente nacional. Pela manutenção e coerente exposição de idéias, Jorge Amado trabalha na contramão do que diz Sússekind (1984, p. 36) “quanto mais longe a identidade e a nacionalidade que busca, tanto maior a exigência que se faça da linguagem apenas mediadora “invisível” de uma viagem impossível. Mediadora de uma “tal literatura brasileira” que procura um “Brasil”, uma “verdade”, uma “nacionalidade” que possa reproduzir de modo fiel”. Esta definição não cabe a Jorge Amado. Quem sabe, se na tentativa de ter mantido extrema fidelidade às questões nacionais, o resultado tenha sido o estereótipo de literatura menor.

Algum tempo depois, publica um novo romance: *Mar morto* (1936). E neste ano, é preso pela primeira vez por causa da Intentona, tentativa de tomada do poder liderada por Luiz Carlos Prestes. Desde então, Jorge Amado pode ser considerado um escritor visionário, que jamais traiu a utopia socialista, sempre guiado pelo desejo de escrever para as grandes massas. Configura-se assim a primeira fase do autor, reconhecida como neo-realista ou neo-regionalista:

[...] que compreende os modernos ciclos da ficção brasileira: os ciclos da seca, do cangaço, do cacau, da cana-de-açúcar, do café, do sertão, do pampa, etc. O homem é dominado pelo quadro, devorado amiúde por ele, e esse grupo se liga a toda uma tradição que através de Gustavo Barroso, Mário Sette, vai até José do Patrocínio, Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo, Flanklin Távora, Bernardo Guimarães e Alencar. Ainda pertencente a essa tendência, há o grupo do Neonaturalismo socialista, que fundamenta sua visão da realidade em postulados

de ideologia política, fazendo da ficção arma de propaganda e ação revolucionária. É o caso entre outras, de *parte* da obra de Jorge Amado (COUTINHO, 1997, p. 276, grifo nosso).

É possível destacar que não há como considerar essa fase do movimento modernista como algo inovador, com novas tendências, explorações temáticas e/ou psicológicas diferentes. As raízes do estilo estão plantadas no passado, revisitando estilos literários e tendo na repetição, a diferença.

É com esse comportamento de escrita engajada que muitos escritores, em especial Jorge Amado, são duplamente discriminados: primeiro pela opção política; e segundo por ser um escritor das massas. Apesar de realizar uma obra literária vasta, coerente, adequada ao contexto social e movida pelos mesmos ideais, a crítica literária o encobre com o manto do silêncio. Pensando desta forma, vê-se um escritor que tem como objetivo escrever para um grande número de leitores e libertar a literatura do domínio das elites.

Em 1940, principia o *ABC de Castro Alves* e em seguida *O cavaleiro da esperança*, romance biográfico sobre a vida de Luís Carlos Prestes, um verdadeiro manifesto pela anistia deste líder. Foi publicado na Argentina e vendido clandestinamente e no Brasil através de contrabando. Jorge Amado é preso novamente e ao ser libertado, escreve: *Terras do sem fim* (1947).

Logo em seguida, edita *São Jorge dos Ilhéus* (1948).

Candidata-se a deputado e é eleito com votação estrondosa. Darci Ribeiro (1997, p. 27) tece o seguinte comentário: “Jorge é o romancista mais fértil do Brasil, entre os bons. É o melhor deles, por sua invejável capacidade de sintonizar seus textos com o gosto das mulheres das classes médias, que formam a maioria dos leitores brasileiros”.

O ano de 1948 revela-se sombrio na vida do escritor. A guerra fria e a farsa democrática que encobrem o país proporcionam a expulsão do Partido Comunista da Câmara

Federal. Diante de tal situação, Jorge Amado – filiado e militante ativo – exila-se em Paris. Lá convive com personalidades famosas: Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Pablo Picasso e Camus.

Como resultado das pressões da Guerra Fria entre Washington e Moscou, sente-se obrigado a mudar para a Tchecoslováquia. No período escreve *O mundo da paz* (1950) conseguindo êxito. Posteriormente, resolve escrever uma trilogia sobre a dura tragédia que é o Estado Novo: “Os ásperos tempos”, “Agonia da noite” e “A luz no túnel” sob o título *Subterrâneos da liberdade* (1951). Nesse mesmo ano, recebe o prêmio Stalin, o Nobel dos soviéticos. Pode-se perceber a valorização no cenário internacional, embora desvalorizado e exaustivamente criticado no Brasil.

Sai do Partido Comunista em 56, decepcionado com as atrocidades cometidas por Stalin. Prefere, no entanto, evasiva e discretamente comentar o fato “Mas na realidade deixei de militar politicamente porque esse engajamento estava me impedindo de ser escritor” (AMADO, 1997, p. 51).

## **2.<sup>a</sup> Fase: Literatura Carnavalizada**

Após muitas viagens ao exterior, quando volta ao Brasil, escreve em 58 *Gabriela, cravo e canela*. Os 20 mil exemplares do livro esgotam-se em duas semanas e mais de 50 mil em menos de quatro meses. A partir desse romance aparentemente despolitizado, sutilizando a evidência dos pressupostos ideológicos, Jorge Amado promove mudança na escritura: inicia-se no humor, nos prazeres do corpo e do intelecto. Percebe-se mudança de estilo.

Em 59 publica *Os velhos marinheiros*. Duas novelas compõem o livro: “As aventuras do comandante Vasco Moroso Aragão” e “A morte e a morte de Quincas Berro D’água”. Nesta última, percebe-se um diferenciado trabalho de linguagem, focalizações variadas,

conflitos binários de vida e morte, inversões axiológicas, velocidade narrativa proporcionando comentários positivos, como aparece em:

[...] duas novelas compõem o livro. *Os velhos marinheiros*, que segue o ciclo começado a traçar por Gabriela. Sendo as duas, excelentemente bem realizadas, talvez a primazia caiba a *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Há uma evolução bastante acentuada dos primeiros romances do então escritor adolescente até a composição de *Os Velhos Marinheiros*. Naquelas, era um autor desajeitado em lidar com a frase e a ficção. Quanto a “*Os Velhos Marinheiros*”, é em primeiro lugar, uma obra de linguagem, um saber de palavras, tenso e plástico. Como em Gabriela, os personagens não são tirados brutos da matéria da vida, mas sim refinados e elaborados segundo uma concepção do homem sadio e heróico na sua oposição à falsidade da honesta vida burguesa. Quincas Berro D'água é uma figura inimaginável a não ser na ficção. O que não significa que seja irreal. Ele é apenas mais rigoroso que a realidade, pois que ela não se concentra em tantas riquezas e capacidade de imprevisto em uma só criatura. Depois de longa trajetória, Jorge Amado entende o papel da ficção e o realiza (COUTINHO, 1997, p. 384 - 5).

As palavras de Coutinho, embora conscientes, estigmatizam a figura do autor: ... “um autor desajeitado em lidar com a frase e com a ficção”, um estereótipo que carrega por vinte e oito anos consecutivos. Parece haver sempre depreciação a fazer, como a identificar o nome à pecha de “best seller” ou ainda de subliteratura. Porém, na plenitude da fase em destaque, o quadro de opiniões se altera, como se pode observar pelo reconhecimento do próprio crítico:

[...] A novela excelente, reitera, no entanto, os limites de Jorge Amado, posto que, no antigo dilema entre a alegria do baiano e a efetiva miséria da sua vida, o autor resolve-se definitivamente ser cantor da primeira, com o que se lhe escapa metade da realidade. Daí, que tendo em vista os dois últimos livros analisados, não seria impróprio traçar um paralelo com o Eça de Queirós que de *O crime do Padre Amaro* chegaria ao bucolismo de *A cidade e as serras*. O paralelo não é perfeito, no entanto a retratação política e a superioridade estilística o tornam válido [...] (COUTINHO, op. cit, p. 386).



Em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, há um visível abandono dos heróis exemplares por uma súcia de malandros, adotando por ideologia o amor à vida, a luta contra o preconceito burguês. Portanto, tem-se nesta nova abordagem a carnavalização no acontecimento textual. Numa atitude de certa premonição, adianta o que se têm por Realismo Fantástico brasileiro.

Conforme menciona Candido:

[...] na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa [...] o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade num conjunto [...] um elemento importante da experiência picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada (CANDIDO, 1970, p. 68-9).

O uso da carnavalização como estilo vai mostrar um enredo que lida com a dinâmica das relações pessoais. DaMatta aponta que:

[...] a originalidade desta fase de Jorge Amado é que, ao sério, ele responde com o carnavalesco; ao normativo e ao partidário ele contrapõe o pessoal, o singular e o milagroso; ao materialismo formalista e retórico, ele ataca com a informalidade e com a religiosidade; à vida definida como fórmula econômica, ele apresenta o mundo com uma complicada teia de relações pessoais que sustenta a esperança nas boas amizades e se celebra a relação pela relação (DAMATTA, 1993, p. 128).

E, na medida do possível, pela investigação que se inicia.

## **Plano da História e Plano do Discurso: teoria e prática**

### **Plano da História**

Grande parte instigante na constituição do complexo universo diegético que contempla *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959) é a polêmica instaurada no que diz respeito às várias versões de morte de Quincas e também às dúvidas que essas versões suscitam em torno da personagem protagonista. É a manutenção da dúvida e dos mistérios por se desvendar que intensificam o estímulo à leitura e incrementam a expectativa do enredo.

A história começa com a última frase que Quincas teria dito enquanto “estava vivo”: “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há” (Frase derradeira de Quincas Berro D'água, segundo Quitéria que estava ao seu lado) (AMADO, 1959, IX). Por esta afirmação, pode-se perceber que algo inusitado se anuncia.

Quincas Berro D'água é o herói, ou melhor dizendo, o anti-herói protagonista da história. Como explica Reis ; Lopes:

[...] a peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Neste aspecto, o estatuto anti-herói estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói, [...] banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro eivado de defeitos e limitações, constitui também um fator de desvalorização que há de ter em conta (REIS ; LOPES, 2000, p. 192).

O leitor sente o convite prazeroso da leitura quando se vê envolto nas possibilidades de mortes que a personagem vivencia. A primeira diferença entre romance e realidade é que o narrador tem um olhar totalizador – a narrativa acontece por causa da morte. A trajetória só se completaria com a morte, pois é a partir dela que se tem a possibilidade de criação de arte. Sem o elemento “morte” não haveria história ou, pelo menos, se caso existisse, não

concentraria aí o teor ficcionalizante. Portanto, o conteúdo do romance para Lukács (1920, p. 85) é “a história dessa alma que vai pelo mundo para aprender a conhecer-se, procura aventuras para nelas se testar e, por essa prova, atinge a sua medida e descobre a sua própria essência”.

O narrador constrói o discurso diegético instaurando as dúvidas com elipses narrativas, pausas descritivas, analepses e prolepses, velocidade mais acelerada e mais lenta de acordo com a necessidade, ordem temporal dos eventos narrados sendo apresentada de forma invertida, trazendo o final para o começo da narrativa, todos esses elementos e muitos outros mais que instigam a curiosidade do leitor, baseando-se consistentemente nessas incertezas.

Em síntese, todo o conflito narrativo fica alicerçado em torno das mortes e só é depois delas, que passa a existir a criação da obra de arte.

A história principia com a dúvida que existe sobre a existência de versões apresentadas da morte de Quincas: duas por parte da família e uma por parte dos amigos de cachaça.

Quincas foi por vinte e cinco anos Joaquim Soares da Cunha, funcionário público, bem vestido, de boa índole, caseiro, totalmente controlado pela mulher e filha e sem liberdade alguma em seu próprio lar. Sempre fora pressionado e manipulado e nunca fez por demonstrar a insatisfação.

Cansado de toda aquela situação que o constrangia e incomodava, deu um basta: abandona a casa e a família e vai viver livremente a vida nas ruas da Bahia.

Logo arranja amigos fiéis de botequim e deles não mais se separa. Fica muito afeiçoado de todos: bêbados, prostitutas, da gente simples da “cidade baixa”. Lá, sente-se livre. Com vida, por estar longe de qualquer tipo de controle. Por ir e vir, sem horário algum a obedecer.

Transforma-se em Quincas Berro D'água porque desde o dia em que saiu de casa, nunca mais havia tomado água, somente aguardente.

A família (Vanda e Leonardo), envergonhada, decide omitir a informação para os netos de que o avô está vivo. Para as demais pessoas – vizinhos e outras do âmbito familiar – embora soubessem que Quincas estava vivo, negavam-se em tê-lo como membro e a ele nem sequer faziam menção. Portanto, era conveniente que fosse tido como morto socialmente.

Um dia, pela manhã, aparece um santeiro na casa de Vanda, para contar em detalhes que Quincas fora encontrado por uma preta-velha, no quarto em que morava, morto. Apresenta todos os detalhes porque acredita haver interesse por parte deles em saber dos momentos finais daquele que pertencera à família. Com pouca paciência eles escutam a versão do santeiro. E logo em seguida reúnem-se para decidir o que fariam e como dividiriam as despesas.

Estando morto na cama, quando a filha chegou para comprovar-lhe a morte, deparou-se com o cadáver do pai sujo, desleixado, dedo saindo pelo furo da meia, e no rosto um sorriso cínico. Isto mesmo: ele parecia sorrir o tempo todo de tudo. Fora arrumado em paletó e gravata pela funerária, como se, vestindo-o, a filha estivesse recuperando a dignidade e o controle perdidos. Durante o tempo em que Vanda ficou com ele, sentiu no semblante do pai o riso permanente e até parecia ouvi-lo dizer: “jararacas”.

Uma notícia inesperada corre pelas ruas da Bahia: a morte de Quincas Berro D'água. Em pouco tempo, quatro amigos são informados do falecimento. Assim que a notícia ganhou repercussão nas ruas da cidade, o entristecimento foi geral. Houve comoção geral.

Nos saveiros de velas arriadas, os homens do reino de Iemanjá não escondiam a decepcionada surpresa: como pudera acontecer essa morte num Tabuão, como fora o *velho marinho* desencarnar numa cama?

Quincas muitas vezes dissera que jamais morreria em terra, e que só um túmulo era digno de sua picardia: o mar banhado de lua, as águas sem fim? Ninguém haveria de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! Isso não! Exigiria quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo.

Assim que, um a um, seus amigos ficaram sabendo da triste notícia da morte de Quincas, iam espalhando para toda a cidade baixa e junto com a notícia, a tristeza.

Quitéria do Olho Arregalado, sua apaixonada e amante, estava inconsolável e em luto.

Os amigos de Quincas diziam que o encontraram num quarto quente da funerária, todo “reformado” dentro do caixão, vestido de terno, gravata e sapato, impecavelmente vestido em trajes sociais. Os amigos de Quincas chegam ao local em que ele estava sendo velado. Chegam entristecidos, amargurados com a notícia do falecimento, embora duvidassem da morte. A família não agüentando aquela condição de velório se retira, deixando Quincas aos cuidados dos amigos de cachaça e de Eduardo, seu irmão.

A narrativa, a partir de então, caminha para o rumo do realismo fantástico, quando os amigos começam por tirar a roupa com a qual está vestido. Dividem entre eles, por acreditarem que depois de morto não precisaria mais de uma roupa boa para ser enterrado, e também porque não reconhecem o amigo naqueles trajes.

Eduardo, dono de um modesto comércio, fica com a responsabilidade de velar durante toda noite o morto. Cansado também, decide ir e pede aos amigos de Quincas para velar por ele.

Deixa dinheiro para que comprem cachaça, no intuito de distraírem-se durante a noite. Como ganham o dinheiro, saem para comprá-la e ao retornarem oferecem-na ao falecido.

Como Quincas não toma outra bebida a não ser aquela, sabem antes mesmo de oferecer que não a recusaria. Levados pela comoção, tentam rezar, porém não sabem nenhuma oração inteira. Um misto de sonho e realidade passa a predominar na história intensificada pela aguardente que culmina em total embriaguez.

Acreditam na possibilidade de Quincas estar vivo e que por motivo até mesmo de zombaria recusava parte da bebida oferecida. Como o quadro de morte parece ter se alterado para vida, decidem comemorar a “ressurreição” e o levam para a rua, para festejar.

“A cidade baixa”, quando sabe da morte, toma um ar de tristeza e os bares até aumentam o preço da cachaça em homenagem à partida. As prostitutas não trabalhariam naquela noite em respeito à morte do amigo. O luto impera. Porém, quando os amigos de Quincas aparecem com ele, tudo se modifica. Passeiam pelas ruas da Bahia carregando-o nos ombros. As pessoas que o têm por morto, quando o vêem embriagado, decidem comemorar. O festejo é geral.

Eles, junto com Quincas, fazem aquilo que havia sido combinado antes da notícia da morte: bebem bastante e depois disto comeriam moqueca de arraia com Mestre Manuel, no cais da Bahia.

Todas as pessoas na rua, nos bares, as amigas prostitutas recuperam a alegria e mudam de comportamento ao perceber que ali está o velho Quincas e recebem de novo como o grande amigo que em tão pouco tempo se tornara.

Quando os bêbados chegam com Quincas ao cais para comer a moqueca, um temporal se arma. Raios cortam o céu iluminando a bela praia baiana. Eles entram na embarcação e nela navegam. Pouco tempo depois, um raio muito forte, conjuntamente com os balanços do mar provocados pelo temporal, podem ter sido os responsáveis por jogar Quincas Berro D’água nas profundezas do mar. A tempestade e a noite escura atrapalham a visão das pessoas que estão na embarcação. Portanto, muitas dúvidas ali pairaram.

Não se tem certeza se Quincas cai ou se joga no mar. Um grande temporal assusta a todos, raios cortam o céu da Bahia e todos pretendem salvar-se. Diante desta situação, os amigos de Quincas que ali estão têm dificuldade em ouvir o que, possivelmente Quincas tenha

dito nos momentos finais antes de ter caído ou se jogado no mar. Para tanto, há versões variadas e uma delas é:

[...] No meio da confusão  
Ouviu-se Quincas dizer:  
- Me enterro como entender  
Na hora que resolver. Podem guardar seu caixão  
Pra melhor ocasião.  
Não vou deixar me prender  
Em cova rasa no chão.  
E foi impossível saber  
O resto da sua oração. (AMADO, 1959, p. 95-6)

### **Plano do Discurso**

O exercício literário coloca em ação uma série de signos motivados, que tem por função específica gerar efeitos de sentido polivalentes, traduzindo-se em processo que tende para a afirmação de princípios axiológicos em recorte ideológico. Dada a natureza do advento literário, as marcas produzidas pelo condutor do discurso – quando da composição da história que narra – apresentam-se como indicadores das estratégias selecionadas por ele, com o fito de promover a construção de uma determinada seqüência narrativa, que por sua vez, impressiona os sentidos de modos os mais variados. Daí concebermos no discurso literário a necessidade de uma releitura, para se desvendar as marcas estruturantes da linguagem nos significantes simbólicos articulados. Deste modo, pode-se observar – dada a natureza do advento literário – que são dois os planos que estão em ordem direta com a formulação do advento narrativo: o que se refere ao que se conta (plano da história) e outro que se abre para o como se conta o que se conta (plano do discurso). Melhor dizendo, que a história que se narra e a organização específica que se opta para contar essa história mantêm entre si diálogo constante, evidenciando prerrogativas adequadas para tal manipulação. Neste sentido, tem-se

que a comunicação entre as partes, mantêm entre si mais que uma relação, implicando numa correlação.

De acordo com Cintra:

[...] Vale dizer: chamamos de enunciado o texto que não faz referência ao seu aparecimento enquanto produção lingüística; e de enunciação o texto que no seu transcorrer é assumido por um emissor específico em certas circunstâncias de caráter espacial e temporal [...] (CINTRA, 1981, p. 51).

Um fator relevante a destacar é o de que dependendo das condições em que seja efetuada a enunciação, muda-se pragmaticamente o sentido do enunciado. O enunciado pode limitar-se, mas esse sentido pode ser gerado pela enunciação, dependendo do contexto em que se insira. Mas para que tais conexões de compreensão entre enunciação e enunciado sejam estabelecidas, é preciso que narrador e narratário estabeleçam entre si o mesmo código.

Na observação de Reis ; Lopes tem-se que:

[...] para que a comunicação narrativa integralmente se concretize, é necessário que o elenco de códigos que estruturam a narrativa seja comum ao narrador e ao narratário , ou passem a sê-lo pela atividade “pedagógica” do primeiro: pode ocorrer que, dado como adquirido pelo narratário o conhecimento do código lingüístico e dos códigos narrativos (p. ex., procedimentos de organização do tempo ou de representação de pontos de vista), o narrador se esforce por impor um código de incidência semântico-pragmática como o ideológico, usando para isto estratégias adequadas, de índole persuasiva e argumentativa. Tudo isso, como é óbvio, sob a égide dessa que é a aptidão basilar de que todo o narrador carece para que a comunicação narrativa se estabeleça e se prolongue: a capacidade de sedução do destinatário, baseada no suscitar do seu interesse e curiosidade, capacidade de um modo geral relacionada com a vertente pragmática (v.) da comunicação narrativa (REIS ; LOPES, 2000, p. 21-2).

Diante das considerações apresentadas, tem-se convicção de que a premissa básica seja partilhar de um código comum para que se realize a comunicação entre narrador e narratário. Mas, só partilhar da interação de um mesmo código não é o suficiente para



prender o receptor à obra. Conhecendo esta realidade “a narrativa não cessa de se afirmar como modo de representação literária preferencialmente orientada para a condição histórica do Homem, para o seu devir e para a realidade em que ele se processa, no sentido de sublinhar tal orientação” (Reis ; Lopes, 2000, p. 68).

Deste modo, pode ser que através de um discurso poético dobrado em si mesmo pelas articulações instituídas pelo narrador no terreno textual, associado à história que se comporte como verossímil, são os elementos responsáveis por proporcionar a avidez de uma leitura que pode espelhar ou confirmar a vida em plenitude de representação.

Percebe-se que, para a construção ficcional, alguns elementos importantes da narrativa são acionados para comporem a estrutura textual. É ao conjunto e ao efeito dessa união que se chega ao texto propriamente dito.

A complexidade na instância narrativa é posta em ação para que se configurem aos olhos do leitor uma visão imagética textual de um quadro ímpar. O plano da história encarrega-se de dar conta da apresentação de cenas conflituosas; da caracterização dos personagens; da ilustração de cenários sociais atravessados pelos discursos dos personagens ou do narrador; os tratamentos temporais que o desenrolar exige; comporta motivos que sugerem uma análise que ultrapasse o domínio da sucessividade e concatenação dos eventos que a integram. Para que o estudo analítico esteja completo, chega-se ao plano do discurso. Neste, a complexidade vem reforçada pelas relações estruturais possibilitadas pelos recursos retóricos da linguagem, no domínio da construção do próprio discurso, como por exemplo: tempo de voz selecionada e junto com ela a focalização pertinente, as pausas descritivas, sumário, elipse, etc. Leva-se em consideração também que esses elementos acionados no texto servem como marcas enuncivas que o narrador deixa no enunciado, exigindo do leitor – para compreensão efetiva do objeto literário – competência na recepção. Deste modo, a exigência instaurada é de uma competência comunicativa conjunta: de um lado, o narrador

com a ativação de um código veiculador de uma determinada mensagem impregnada de símbolos; e do outro lado o leitor que pretende e necessita entendê-la como tal.

Neste sentido para Genette:

[...] uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o num tecido de relações estreitas entre o ato narrativo e seus protagonistas, as suas determinações espacio-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. As necessidades da exposição constringem-nos a essa violência inevitável pelo simples fato de o discurso crítico, não mais que qualquer outro, não conseguir dizer tudo ao mesmo tempo. Consideraremos, pois sucessivamente, aqui também, elementos de definição cujo real funcionamento é simultâneo, religando-os no essencial, às categorias do tempo da narração, do nível narrativo e da “pessoa”, ou sejam, as relações entre o autor e o narrador – eventualmente o seu ou os seus narratários - e a história que conta (GENETTE, 1972, p. 214).

Os planos da história e do discurso completam e interpenetram-se na estrutura complexa em que se constitui a narrativa. Desvendar os sentidos fundamentais que neste tecido ficcional se revelam, depende única e exclusivamente de uma síntese interpretativa consumada pelo narratário. Portanto, relacionar, mesmo que sem comprovação teórica, as implicações a que estão submetidos todos os elementos que fazem parte da narrativa, exige do leitor uma competência tal para que se viabilizem as dominantes ideológicas que o texto pretende veicular.

Sabe-se que toda narrativa empenha-se em retratar uma história de mudanças, que há a necessidade de rupturas quer sejam: espaciais, temporais, de personagens, etc... Essas rupturas podem afetar seres humanos individuais ou coletivos. Para tanto, uma das seleções a serem efetuadas dentro da diegese, é a escolha adequada de personagens que veiculem o propósito das idéias que estarão à disposição na instância textual. Para se chegar aos personagens, há o

elemento narrador, que é aquele que se incumbirá de trabalhar – numa manobra fantástica – a presença ou ausência mais acentuada de um ou outro personagem.

O narrador tem papel essencial no que diz respeito a esta distribuição geradora de sentidos que permitirão ao leitor – a partir de então – constituir a diegese de acordo com as tendências que ele pretende destacar. Para intermediar este espaço existente entre o leitor e a narrativa, aparece em cena a figura do narrador. Para que isso aconteça, pressupõe-se que todo enunciado necessite de pessoa/voz que exerça o domínio da fala na ficção: um autor/narrador. O estudo da narrativa evidencia certa polêmica acerca dessas figuras.

Para Genette, o narrador é o responsável pelo processo da narração no campo da ficcionalidade, e o autor, aquele ser empírico responsável pela criação de tudo que faça parte da diegese.

O narrador é:

[...] de fato uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genético, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes: ironia, aproximação parcial, construção de um alter ego etc [...] (REIS ; LOPES, 2000, p. 62).

Percebe-se, então, pelas evidências, a responsabilidade que recai sobre a figura do narrador dentro do mundo da narrativa.

A partir dos posicionamentos elencados, acredita-se pairar menos dúvidas envolvendo estes termos, e ampliar a certeza de que pertencem a níveis diferentes: o autor, ser verídico e real, e o narrador, ser ficcional instaurado pelo autor para conduzir o advento literário.

A voz, – tanto quanto modo e tempos narrativos – bem como as implicações dentro da instância narrativa, engloba dois protagonistas básicos: o narrador e o narratário. Para tanto, explica-se que:

[...] a voz tem que ver com um processo e com as circunstâncias em que ele se desenrola; o processo é o da enunciação narrativa, quer dizer, o ato da narração de onde decorre o discurso narrativo propriamente dito e a representação diegética que leva a cabo; as circunstâncias são as que envolvem esse processo, circunstâncias de ordem temporal, material, psicológica, etc. que condicionam o narrador de forma variável, projetando-se indiretamente sobre o discurso enunciado e afetando mais ou menos o narratário [...] compreende-se assim que a voz abarque três domínios fundamentais para a caracterização da voz narrativa: o tempo em que decorre a narração, relativamente àquele em que ocorre a história, o nível narrativo em que se situam os intervenientes no processo narrativo e aquilo sobre o que este versa e a pessoa responsável pela narração [...] (GENETTE, 1972, p. 76).

Partindo-se do pressuposto que voz, modo e temporalidade constroem o discurso, é possível descortinarem-se duas situações essenciais. A primeira, as conexões estreitas que envolvem simultaneamente o plano da história e o plano do discurso. E a segunda, a relevância que este domínio detém dado o fato de sua grande complexidade.

Em nosso caso específico de análise – *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* de Jorge Amado, a intenção da escolha adequada com o tempo da voz posterior, pode ser um elemento facilitador na estratégia de se trabalhar com os rastros narrativos geradores de sentidos no enunciado, a tentativa de se demonstrar que as rupturas no campo textual e as conseqüências por elas trazidas não se constituem numa atitude inócua, e sim carregada de significação e conseqüencialidade criativas. Isso vai ocorrer – uma vez que – tradicionalmente – este é o tempo de voz utilizado pelo tratamento clássico do desempenho literário. Nesta obra, e pela estratégia praticada, Jorge Amado vai transgredir o sentido tradicional valendo-se dele para gerar um jogo contundente de imagens e performances, que fazem deste pequeno discurso um grande acontecimento artístico e – levando-se em conta a história do autor – por que não revolucionário.

Trabalhar com tais elementos implica em muitos fatores. Para tanto, esta seleção exige clareza e lucidez para demonstrar com pertinência a carga de valores que a narrativa pretende veicular.

Toda e qualquer manobra utilizada pelo narrador precisa ser entendida como um elemento artístico no tecido ficcional que se configure como item de reflexão, pois pode traduzir a articulação dialética para a fundamentação de vetores ideológicos.

Pensando no tempo vinculado à ordenação dos eventos narrados na história de Quincas Berro D'água, tem-se uma inversão da ordem, pois é pelo final da história que a intriga principia. O narrador bem articula esta inversão. Utiliza-se de um alcance considerável, e instaura, a partir da antecipação da conclusão da história, a dúvida geradora de todo o conflito.

Alcance vem a ser um domínio usado pelo narrador que apresenta ao leitor informações do futuro (prolepse) ou passado (analepse) que se façam necessárias ao bom entendimento da diegese. Em algumas partes, o narrador sente a necessidade de interromper momentaneamente a história para se valer deste recurso.

Percebe-se na articulação do narrador esta atitude denominada “alcance” – na condição de prolepse externa e interna. Prolepse é um domínio que, exerce dentro da narrativa, exerce a função de antecipar fatos para o leitor, numa atitude quase que preditiva. É externa quando ultrapassa, neste futuro, os limites ficcionais da narrativa primeira; e interna quando se proceder o contrário.

Trabalhando de mãos dadas, alcance e amplitude de uma anacronia no exemplo a seguir a prolepse externa, vem demonstrar respectivamente a distância que se projetará no futuro e quanto o narrador vai utilizar de discurso para dar conta deste signo naquilo que deseja falar. Como no exemplo:

1. 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 [...] (AMADO, 1959, p. 1)

[...]

2. (Como escreveria um jovem autor de nosso tempo) (AMADO, op.cit, p. 2)

[...]

3. [...] de agora em diante já não seria a memória de um aposentado funcionário da Mesa de Rendas Estadual perturbada e arrastada na lama pelos atos inconseqüentes do vagabundo em que ele se transformara em vida. Chegara o tempo do merecido descanso. Já poderiam falar livremente de Joaquim Soares da Cunha, louvar-lhe a conduta de funcionário, de esposo e pai, de cidadão, apontar suas virtudes às crianças como exemplo, ensiná-las a amar a memória do avô, sem receio de qualquer perturbação [...] (AMADO, op.cit, p. 7)

Esses dois primeiros exemplos podem ser considerados típicos de prolepse externa. Mesmo que desconheça esse domínio, o leitor é aquele que concretiza, no momento da leitura, a atualização da manutenção da dúvida. É possível perceber a habilidade do narrador que se utiliza do leitor para ampliar cada vez mais o alcance obtido com este efeito. Se o alcance atinge grandes proporções de distância do fato narrado, isto já não acontece, neste exemplo, com a amplitude. Os exemplos mencionados demonstram que o narrador se vale de poucas linhas, ou até mesmo de poucas palavras, para consegui-lo com plenitude.

Se a prolepse tem a função de antecipar para o leitor fatos futuros, a analepse encarrega-se de fazer um movimento temporal retrospectivo, destinado a contar eventos anteriores ao presente da ação (analepse interna), e em alguns casos, num alcance maior, anteriores ao início da diegese (analepse externa). O exemplo a seguir se constitui em analepse interna:

[...] em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguira que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo como morto para a sociedade. Dele falavam no passado quando, obrigados pelas circunstâncias, a que a ele se referiam. Infelizmente de quando em vez, algum vizinho, um colega qualquer de Leonardo, amiga faladeira de Vanda (a filha envergonhada), encontrava Quincas ou dele sabia por intermédio de terceiros. Era como se um morto se levantasse do túmulo para macular a própria memória [...] (AMADO, op. cit, p. 6).

Esses signos de incidência temporal instaurados na rede da intriga são meticulosamente articulados pelo narrador.

Explorando ainda os domínios do tempo na narrativa, a anisocronia que se constitui em um discurso, que pode desenvolver-se num tempo mais prolongado do que o da história, tem sua força depositada na elipse. Elipse é toda forma de expressão de lapsos temporais mais ou menos longos, uma supressão de elementos discursivos suscetíveis de serem recuperados pelo contexto em determinado momento da diegese:

[...] cometendo uma injustiça, atribuem a esses amigos de Quincas toda a responsabilidade da malfadada existência por ele vivida *nos últimos anos*, quando se tornara desgosto e vergonha para a família. A ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado da estima e do respeito de todos [...] (AMADO, op. cit, p.3, grifo nosso)

[...]

-É preciso avisar...

-Avisar? A quem? Pra quê?

-A tia Marocas e a tio Eduardo ... Aos vizinhos. Convidar para o enterro.

-Para que avisar logo aos vizinhos? Depois a gente conta. Senão vai ser um converseiro danado...

-Mas tia Marocas...

-Falo com ela e com Eduardo...Depois de passar na Repartição. Anda depressa senão esse tal que veio trazer a notícia sai por aí espalhando...

-Quem diria... Morrer assim, sem ninguém...

-De quem a culpa?Dele mesmo, maluco... (AMADO, op.cit, p.11)

A parte selecionada em itálico, bem como o diálogo entre Vanda e Leonardo, demonstram as elipses de que se vale o narrador para neste determinado momento reter essas informações e, para num outro posterior, apresentá-los preenchendo a lacuna anteriormente formada.

Quando se faz determinada opção, excluem-se outras possíveis, e para este texto de Jorge Amado do universo romanesco *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, a escolha efetuada foi de um narrador heterodiegético com voz num tempo de narrativa posterior, que se acredita ser o que melhor atenderia aos propósitos de manipulação ideológica. Neste caso, o narrador exerce domínio completo, tendo onisciência do universo diegético, “focalização zero”, e com isso tem poder absoluto sobre todos os personagens. Porém, dissimula em muitos momentos essa posição demiúrgica promovendo a dúvida geradora de todo o conflito na instância narrativa.

Desta união do tempo de narração posterior e narrador heterodiegético verifica-se a oportunidade de desfrutar uma maior facilidade em manipular o discurso, oscilar a narrativa em pontos de vista diferentes, promover aproximação e afastamento dos personagens através do discurso, dissimular sua onisciência e, com isso, proporcionar visões opostas que ora problematizam, ora mascaram os fatos ficcionados.

Para Reis ; Lopes (2000, p.19) “em narrativas de narrador heterodiegético ... aflora por vezes um “eu” quase sempre opinativo que, em termos narratológicos, deve ser imputado não a um hipotético autor implicado, mas ao narrador heterodiegético, capaz de inscrever no enunciado tantos juízos subjetivos discretos como um discurso pessoal insusceptível de pôr em causa o seu estatuto semionarrativo”. E ainda:



[...] pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adotar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma dinâmica temporal, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade como se inscreve ele próprio no tempo [...] (REIS ; LOPES, op.cit, p. 67).

Não se pode negar que com o procedimento de tentativa de neutralidade do narrador esteja privilegiando algumas visões em detrimento de outras possíveis num ir e vir constantes. Dando vazão a este comportamento seletivo de eventos narrados, quem sabe, se esta estratégia não esteja ligada ao fato de o narrador tentar persuadir o leitor para o universo de valores que acredita como correto.

Um texto com narrador heterodiegético é aquele em que se pode narrar os fatos com imparcialidade. Desta forma, há uma maior possibilidade de não comprometer a narrativa pelo distanciamento existente entre o condutor do discurso e daquilo que será relatado, assumindo – portanto – a condição exclusiva de narrar. Algumas vezes isto pode ocorrer, mas em outras este narrador heterodiegético com voz num tempo de narração posterior, revela-se intruso, estabelecendo julgamentos de valor, opinando sobre condutas, interferindo no universo da diegese com a sua sanção, fazendo-se onipresente na intriga. O narrador põe em causa o sistema de valores vinculado à educação e às características da personagem, bem como ao meio cultural em que vive.

É desta maneira que o discurso narrativo se faz em ação, porque é por esta via que as intrusões do narrador acabam por se projetar sobre o leitor, pretendendo influenciá-lo em suas crenças e valores. Como a intrusão se constitui numa forma de julgar, parece haver uma contraposição da função do quadro do narrador, que inicialmente supunha-se servir somente para contar. Conforme diz Reis ; Lopes (2000, p. 260) “essas intrusões são quase sempre denunciadas no discurso por registros do discurso dotados de diversos graus de incidência

apreciativa e judicativa”. É o que parece acontecer neste romance de Jorge Amado. O leitor ao “julgar” o narrador pode perceber a manifestação da subjetividade projetada no enunciado.

Para Cintra,

[...] são as marcas do processo da enunciação que permeiam o enunciado. É preciso então perseguir os elementos lingüísticos que indicam o ato de enunciação, ou seja, os elementos que, embora pertencendo à língua, não podem prescindir, para o seu sentido, de certos fatores variáveis de um ato de enunciação para o outro. São os “shifters” ou signos dêiticos, estudados de modo geral pelos lingüistas, dentre os quais vale destacar Jakobson e Émile Benveniste. Para este, é a conversão individual da língua em discurso que caracteriza a enunciação. O ato individual que põe a língua em funcionamento introduz, de início, um emissor como parâmetro das condições necessárias à enunciação (CINTRA, 1981, p. 50).

O narrador heterodiegético, dentro deste contexto, trabalha deixando marcas discursivas, pistas que precisam ser decodificadas. Se trabalhar com narrador e tempo da narração já se constitui em dificuldade, a questão se vê intensificada no âmbito dos níveis que a narrativa pode ter.

Para Genette (1972, p. 227) “essa diferença de nível está dizendo que todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor desta narrativa”.

Extradiegético é o nível que o narrador assume para narrar os fatos, quando fora da instância textual, conforme se demonstra:

[...] OS PATIFES QUE CONTAVAM, PELAS RUAS E LADEIRAS, EM frente ao mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto pelo repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente) desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família (AMADO, 1959, p. 5).

Pertencente a este nível, o condutor do discurso narra os fatos tentando manter um distanciamento aparentemente neutro, colocando-se num nível diferente em que se encontram os personagens.

Assumindo um nível externo ao da narrativa, trabalha com mais conforto para contar aquilo que já sabe, mas que finge não saber, e com isso, responsabiliza-se por gerar efeitos de sentido com a dosagem de informações que oferece ao leitor. De posse desta condição demiúrgica esquivava-se dissimulando a onisciência, quando no registro do discurso em dois momentos diz “os patifes que contavam” numa suposta condição que ele, narrador, está contando algo que soube através dos patifes; e também quando fala “segundo a família”.

Nesta situação, o narrador obscurece o domínio do conhecimento que tem da narrativa para propositalmente apresentar os fatos como se ele estivesse narrando somente aquilo que lhe fora contado. Com esta estratégia discursiva em ação – presume-se para a economia narrativa – que este seja um procedimento premeditado de se estabelecer um diálogo ameno com o leitor, visando atingir a posturas ideológicas de aproximação e de afastamento, e fazendo menção de conduzi-lo pelos meandros da história. Insinuando-se discreta e dissimuladamente, as relações dialógicas entre narrador e narratário se constituem numa pista importante, porque embora o narrador pareça não querer se envolver, ele o faz. Pode nesta posição exercer uma sanção sobre determinadas ações dos personagens.

O narrador adota uma conduta de aproximação e simpatia pelos amigos bêbados de Quincas quando não os atinge com nenhum julgamento depreciativo. Mas aos parentes de Quincas, o condutor do discurso exerce uma postura de repulsa e tece comentários avaliativos negativos.

Em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, o narrador opera a passagem de elementos de um nível narrativo para outro, trabalhando num jogo oscilante de extra e intradiegeese.

Pensando assim Genette referenda que:

[...] toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.) ou inversamente, como em Cortazar, produz um efeito de extravagância quer burlesco (quando é apresentada, como fazem Sterne ou Diderot, em tom de gracejo), quer fantástico [...] (GENETTE, op.cit, p. 244).

É o que parece ocorrer justamente em:

[...] O que *nos* leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista de morte, um campeão do falecimento, *dando-nos* o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores – a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar [...] (AMADO, op.cit, p. 3, grifo nosso).

[...]

[...] e, apesar disso, há quem negue [...] ou no mar da Bahia para nunca mais voltar. *Assim é o mundo, povoado de cétricos e negativistas, amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado. Exibem eles, vitoriosamente, o atestado de óbito assinado pelo médico quase ao meio-dia e com esse simples papel – só porque contém letras impressas e estampilhas – tentam apagar as horas intensamente vividas por Quincas Berro D'água até sua partida, por livre e espontânea vontade, como declarou em alto e bom som, aos amigos e outras pessoas presentes* (AMADO, op.cit, p. 2, grifo nosso).

Intradiegético é quando o narrador é um personagem, conta a história da forma como entende e percebe os acontecimentos. Por isso, situa-se numa posição de contar, um pouco mais limitada, pois sendo um dos personagens, geralmente tem uma visão parcial, e na maioria das vezes, quase que obrigado a trabalhar com a prerrogativa das hipóteses. É uma condição diferente da citada anteriormente (extradiegesse). Ou ainda pode oferecer duas possibilidades. Primeira: quando o narrador heterodieético/extradiegético momentaneamente invade o universo ficcional das personagens e junta-se a eles para estabelecer juízo de valor

(intrusão do narrador), recebe a classificação temporária de intradieético na proporção da intrusão;

[...] E memória de morto, como se sabe, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha [...] (AMADO, op. cit, p. 5).

E a segunda possibilidade, quando o narrador heterodieético/extradieético se vale do olhar de uma personagem, num domínio de focalização interna, para através dela, emitir julgamentos como em:

[...] (Vanda ficou imóvel), olhando o rosto de barba por fazer, as mãos sujas, o dedo grande do pé saindo da meia furada [...] era um morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar, sem decência na morte, sem respeito, rindo-se cinicamente, rindo-se dela, com certeza de Leonardo, do resto da família. Cadáver para necrotério, para ir ao rabecão da polícia servir depois aos alunos da Faculdade de Medicina nas aulas práticas, ser finalmente enterrado em cova rasa, sem cruz e sem inscrição. Era o cadáver de Quincas Berro D'água, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. Não era Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão. Como pode um homem, aos cinqüenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, freqüentar o meretrício, viver sujo e barbeado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? [...] (AMADO, op. cit, p. 13-5).

Parece haver por parte do narrador a intenção de apresentar-se retoricamente distante da família e com ela induzir o leitor a adotar o mesmo comportamento. O narrador, em muitos momentos, quando a focalizada é Vanda, serve-se do expediente de trabalhar com uma focalização interna. Ao optar por essa focalização, simultaneamente ocorre uma pausa narrativa, ou melhor, há uma interrupção momentânea da história, quando ele desvenda os pensamentos de Vanda para o leitor. Com este procedimento expõe a desumanidade, a raiva, o

descontrole, o desejo de vingança revelados na filha por não conseguir exercer o domínio de manipulação sobre o pai.

No universo social de valores, Vanda se configuraria um personagem que poderia ser representante do eixo da falsidade: não sendo boa, precisa aparentar sê-lo. Para fazer isto, o narrador lança mão de uma grande quantidade de informações sobre a personagem, na intenção de que o leitor conheça os seus pensamentos mais sombrios e entre em conflito ao se deparar com as normas sociais estabelecidas onde cada um deva “cumprir” o seu papel.

Mas, quando se faz próximo aos amigos de Quincas, ratifica o depoimento por eles narrado. Ele se faz onipresente quando se posiciona no mesmo nível pertencente ao dos personagens, para aí introduzir mais uma voz anônima. No exemplo já citado “o que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, dando-nos o direito de pensar...” (AMADO, op.cit, p. 3) além da mudança de nível, o narrador dialoga e inclui junto ao seu discurso o narratário, num procedimento de tentativa de persuasão para o mundo de valores que ele julga correto.

Estabelece, nesta conduta de inclusão, um engajamento afetivo com aquela gente simples. De posse desta conduta, trabalha também na mesma tentativa com o narratário. Assumindo esta posição, externa uma simpatia particular por Quincas e os amigos bêbados, porque na instância narrativa não se verificam registros avaliativos negativos para com estes personagens.

A diegese muda de percurso e ganha um tom irônico, quando o narrador, nos níveis extradiegético e intradieético, tece comentários depreciativos sobre o comportamento familiar e ainda abre possibilidades de situá-los fora da condição humana. Parece que a conduta desumana ocupada pela família no universo romanescos tem a função de provocar repulsa no leitor.

No tecido ficcional, as versões das mortes apresentadas, geradoras de polêmica, aparecem acompanhadas de tempos verbais que se alternam: para o relato supostamente executado pelos amigos de Quincas – tempo verbal no passado, estabelecendo uma distância temporal maior dos fatos. Pode ser chamado de presente histórico ou narrativo que tem um valor temporal de pretérito perfeito, que surge para atualizar um evento passado, dando-lhe maior vivacidade. É colocado de maneira tal pelo narrador que permite entre eles uma grande afinidade identificada pelos registros do discurso de como são veiculadas essas idéias. Já para a família – tempo verbal no presente estabelecendo, talvez, uma idéia de convicção impositiva ao descrever os fatos, e um contar que desfila um ar autoritário aos olhos do receptor do texto, promovendo um afastamento pela maneira como este discurso é dado a conhecer e pelo comportamento por eles adotado.

Abrangendo ainda a instância voz, com relação ao modo narrativo, uma variação possível que confere à narrativa maior ganho de efeitos discursivos. Para Genette, essa configuração subdivide-se em distância e perspectiva. No primeiro, a atuação do narrador trabalha em duas situações distintas como se fosse uma câmera: próxima ou distante. Estando próxima, apresenta uma grande quantidade de detalhes (cena), porém compromete a visão do todo, perde-se o referencial. Na Cena, o domínio da velocidade imprimida no relato pode se constituir numa tentativa mais aproximada de imitar através do discurso a duração da história (isocronia). Portanto, ao utilizar-se da cena o narrador parece respeitar as falas e a ordem no seu desenvolvimento. No segundo, a atuação do narrador trabalha promovendo um distanciamento maior, ganhando uma visão panorâmica, porém perdendo em relação aos detalhes (sumário). No sumário há uma predominância de uma atitude fortemente intrusiva do narrador que subverte o regime durativo da história. Constitui-se num signo temporal que representa esse desajustamento de duração entre o tempo da história e o tempo do discurso.

Esses dois modos de representação fazem-se presentes nas obras literárias mas, de acordo com os propósitos que o narrador queira alcançar, pode privilegiar um em detrimento do outro, ou até mesmo intercalando os dois, instaurando assim a situação pretendida e os efeitos de retórica dentro da distância viabilizada.

A seleção da manifestação lingüística adequada para Sumário é quando através dele ocorre uma síntese das idéias oferecidas ao leitor e com isto mostrar somente aquilo que lhe convier. É o que parece acontecer em Berro D'água. A distância entre o narrador e o amigos bêbados parece inexistir. Como eles não têm voz no universo diegético, o narrador minimiza a distância que os separa, quando se nivela aos personagens contando tudo por eles e estabelece nesta condição julgamentos, posturas, num propósito de – pela união de forças – oportunizar uma fala mais contundente, dando-lhes a oportunidade merecida: a de pelo menos existir. Aproxima, através da afetividade, ou até mesmo de um pretense discurso neutro, uma idéia de afastamento temporal discursivo no intuito de poder haver, pela distância dos fatos narrados, algum equívoco de julgamentos precipitados. Como em:

[...] O santeiro, velho e magro, de carapinha branca, *estendia-se* em detalhes: uma negra, vendedora de mingau, acarajé, abará e outras comilanças, *tinha* um importante assunto a tratar com Quincas naquela manhã [...] (AMADO, op. cit, p.7, grifo nosso).

O pretérito imperfeito promove uma distância temporal maior, e os fatos narrados – com esta distância – ficam associados ao fato de que o contar se fará baseado em uma recuperação pela memória. É possível então que no sumário os fatores de aproximação e de afastamento temporais evidenciam benefícios e tenham por finalidade promover a carência afetiva, conjuntamente com aproximação, no ato da leitura. Com a utilização deste recurso e por ele não oferecer grande detalhamento e pormenorização ao leitor tem-se, por assim dizer, uma omissão de informações. Essa elipse narrativa permite apresentar controladamente só



aquilo que a focalização do narrador deseja mostrar, pois são essas informações adjacentes ao texto que garantiriam uma melhor análise destes personagens.

Se a *cena* proporciona um detalhamento tal e aproximação intensa do objeto descrito que permitirá ao receptor do texto conhecer muito da personagem a ponto de estabelecer juízo de valor, o sumário se constitui num domínio onde o narrador conta os fatos pelo personagem, de forma sucinta, rápida com poucos detalhes. Com estes dispositivos acionados, o narrador vai dar a conhecer ao leitor, somente aquilo que lhe convier. O mais interessante é perceber que o imbricamento surte o efeito desejado. A mistura destes dois elementos discursivos – trabalhando em harmonia – traz a consequência na focalização apresentada em:

[...] Mas agora sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase luxuoso, de roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção. As chamas das velas elevavam-se, faziam brilhar os sapatos novos. Tudo decente, menos o quarto, é claro. Um consolo para quem tanto se amofinara e sofrera. Vanda pensou que Otacília sentir-se-ia feliz no distante círculo do um universo onde se encontrasse. Porque se impunha finalmente sua vontade, a filha devotada restaurara Joaquim Soares da Cunha, aquele bom, tímido e obediente esposo e pai: bastava levantar a voz e fechar o rosto para tê-lo cordato e conciliador. Ali estava de mãos cruzadas sobre o peito. Para sempre desaparecera o vagabundo, *o rei da gafeira, o patriarca da zona do baixo meretrício*. (AMADO, op.cit, p. 32, grifo do autor).

Trabalhar com a predominância do sumário neste texto, garante ao narrador selecionar detalhes, ocultar outros que serão oferecidos ao leitor. No exemplo acima, disponibiliza este trecho com predomínio da cena através da focalização interna de Vanda. Permite com isto o leitor poder recriar – pela descrição pormenorizada – duas imagens: a imagem do quarto pelo detalhamento oferecido através de Vanda, e a possibilidade de se imaginar a vontade de controle exercido pela filha de Quincas, numa postura de autoritarismo. Usando a personagem como sendo momentaneamente a detentora da focalização, faculta do elemento focalizado uma imagem particular e passa de objetiva para uma relação subjetiva dessa imagem. Esse

conjunto de marcas textuais impostas pela visão limitada e gradual da personagem da história, bem como a subjetividade, são em princípio respeitadas pelo narrador que, ocultando momentaneamente os valores que acredita, expõe no enunciado as dominantes ideológico-afetivas da personagem focalizada. Mas, logo em seguida, ao recuperar a voz com uma narração demiúrgica, controla soberanamente na economia da narrativa as personagens, a apreciação que fará de cada uma delas, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam etc. A seleção lingüística efetuada do universo das palavras já é marca subjetiva explícita do narrador. Como em:

[...] A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, *mantém-se* intransigente na versão da tranqüila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte horas antes daquela outra propalada e comentada morte na agonia da noite, quando a lua se desfez sobre o mar e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia... A família do morto – sua respeitável filha e seu formalizado genro, funcionário público de promissora carreira; tia Marocas e seu irmão mais moço, comerciante com modesto crédito num banco – *afirma* não passar de grossa intrujice, invenção de bêbados inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deveria ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite intensa [...] (AMADO, op. cit, p. 1-3, grifo nosso).

Com esta aproximação discursiva imposta pela apresentação do narrador, verifica-se – pela seleção das palavras, pelos tempos verbais no presente – uma presentificação do posicionamento temporal, pessoas presas às classes sociais a que pertencem, na tentativa de através deste conjunto, demonstrar a imutabilidade de pensamentos, de atitudes. Pode-se pensar, até pelo comportamento dos familiares, na manutenção de conceitos estabelecidos como corretos durante uma vida inteira e o firme propósito de imposição dos mesmos às pessoas de convívio mais próximo.

Essa condição oscilante de privilegiar ora *cena*, e ora *sumário* traz um ganho de efeitos que permitem ampla reflexão e uma leitura mais apurada para sentir a verdadeira

intenção deste narrar. Ao mesmo tempo que aproxima/afasta, há partes da narrativa resumidos e outros detalhados demais, tudo depende de quem e como e quanto se quer falar da personagem.

Com tal aproximação, é possível ficar mais fácil para o leitor estabelecer um comportamento de repulsa ao desnudar a verdadeira forma de pensar dos personagens. Sente-se que a persuasão, o discurso convicto, toda imposição de idéias fazem parte do universo familiar numa conduta rígida que pretende a manutenção de que só uma versão seja tida como verdadeira. Viabilizando outras posturas possíveis, até mesmo o narrador onisciente não dá uma versão de morte como única e verdadeira. Como poderia então a família fazê-lo? No texto diz: “Não sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D’água pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como ele próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível” (AMADO, op.cit, p. 4).

Neste trecho, pode-se perceber claramente a presença do “eu” narrador, fazendo parte momentaneamente do universo diegético das personagens num nível intradieético, apresentando um discurso avaliativo. Assume uma voz “aparentemente” neutra dentro da narrativa juntando-se as demais já existentes no campo ficcional. O discurso avaliativo recoberto de adjetivos é mais uma forma de intrusão estabelecida pelo narrador.

[...] Na sala, o santeiro admirava um colorido retrato de Quincas, antigo, de uns quinze anos, senhor bem-posto, colarinho alto, gravata negra, bigodes de ponta, cabelo lustroso e faces róseas. Ao lado, em moldura idêntica, o olhar acusador e a boca dura, dona Otacília, num vestido preto, de rendas. O santeiro estudou a fisionomia azeda:

-Não tem cara de quem engana marido... Em compensação, devia ser um osso duro de roer... Santa mulher? Não acredito...(AMADO, op. cit, p. 11).

Todas essas suposições são feitas pelo santeiro mediante a observação que ele faz do quadro de família. Aquele quadro estava ali cumprindo o papel de demonstrar quem mantinha

o equilíbrio e a ordem na família, e jamais como uma decoração. Pode-se chegar a pensar que o narrador tenha se valido do olhar do santeiro para a fotografia, trabalhando com cena e estabelecendo juízos valorativos sobre Otacília.

Em alguns momentos, ele parece somente descrever os fatos e, em outros, parece fazer inferências havendo, portanto, uma disparidade no falar: é a Distância Cognitiva: momentos de proximidade e momentos de afastamento. E é através desta distância “imposta” pelo narrador que o leitor chegará à distância afetiva: o leitor sentirá pelo personagem “tal” uma identificação conquistada pela distância afetiva.

É importante esclarecer que essa afetividade é atingida pela vertente subjetiva proporcionada pelo narrador, que seleciona o que vai relatar e qual a velocidade do relato e que também interpreta do mesmo modo que formula juízos axiológicos.

Neste texto, em que ocorre a predominância do sumário, conseqüentemente se traduzirá numa narrativa de velocidade do discurso, em certo sentido mais rápido do que tenha ocorrido a história. Para tanto, o narrador escolhe os eventos a reter bem como aqueles que quer detalhar. O que vale a pena destacar é que a análise da narrativa terá que dar conta de explicar as oscilações rítmicas que a caracterizam através das velocidades responsáveis por estas oscilações.

Perspectiva pode ser entendida como o âmbito em que também se determina a quantidade de informação diegética veiculada. Existem diferentes domínios e níveis que podem ser articulados no texto: focalização onisciente, focalização externa e focalização interna. Um destaque importante a ser ressaltado – além das possibilidades já apresentadas – é sobre a dissimulação de onisciência que o narrador apresenta em alguns momentos da diegese.

É possível perceber a dissimulação da onisciência desde o princípio romanescos, quando nesta condição ele se vale da condição da dúvida para iniciar o romance quando diz

“ATÉ HOJE PERMENECE CERTA CONFUSÃO EM TORNO DA morte de Quincas Berro D’água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradição no depoimento das testemunhas, lacunas diversas” (AMADO, op.cit, p. 1). Se a posição de onisciente lhe confere poder absoluto de domínio sobre a história, como esclarecer a presentificação “até hoje permanece” e ainda menciona “contradições no depoimento das testemunhas”. Depoimento de testemunhas só se faz imprescindível quando da necessidade de se confirmar uma história através de alguém que supostamente tenha observado ou dela participado. Se o narrador é onisciente fica clara sua dissimulação, delegando a outros personagens a detenção de um saber que só ele possui.

Estes rastros encontram-se fora da superfície textual, colocando-se neste texto na condição de mais uma voz: a mais oculta e inserida entre as demais vozes dos personagens. Uma voz a mais que opina, gera reflexão, instaura a dúvida, trabalha com a inversão de valores, salta o texto aos olhos do leitor. Como no exemplo:

[...] OS PATIFES QUE CONTAVAM, PELAS RUAS E LADEIRAS, EM frente ao Mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto por repentista Cuíca de Santo Amaro e vendido largamente), desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família [...] (AMADO, op. cit, p.5).

O narrador disfarça sua onisciência delegando à família a responsabilidade desta fala. A velocidade narrativa com que o narrador fala da família ou por ela, obedece a um ritmo mais lento, apresenta ações conflituosas, a impressão de um arrastamento temporal mais demorado atingindo o âmbito das digressões. A digressão, em princípio, corresponde a uma suspensão momentânea da velocidade.

Desta forma:

[...] a digressão reflexiva traduz o mais direto e explícito processo de afirmação de princípios axiológicos e afirmações de recorte ideológico [...] compreende-se que a digressão caiba uma importante função de representação, não-vinculados a uma concepção da narrativa como discurso “transparente” e radicalmente puro [...] (REIS ; LOPES, op. cit, p. 238).

É possível que ainda existam dúvidas sobre a morte de Quincas, como também existe a possibilidade de o narrador estar desde aquele período inconformado pelas contradições no depoimento das testemunhas, por serem recheados de lacunas diversas. Existe uma convicção na afirmação pautada na dúvida “Não há clareza sobre hora, local e frase derradeira.” Mesmo depois de tantas versões terem sido dadas a respeito desta morte, elas parecem não convencer. Este procedimento de manutenção da dúvida sugere que esta polêmica das mortes só ganha vida e força na inconsistência das informações.

Toda mediação lingüística é executada pelo narrador, ou seja, essa regulagem máxima de onisciência estabelecida neste momento para contá-lo em outra ocasião, pode ser relativizada ou diminuída, para atender aos propósitos de efeitos da retórica por ele pretendida. O interessante é notar como essas focalizações se articulam como representação no discurso narrativo. Para tanto, um narrador precisa ser operante, no sentido de fazer um acontecimento fluir aos olhos do leitor, sem que este perceba que é aquele quem está contando.

O discurso assim se constitui e se estrutura, evidenciando competência na criação de um dado universo especial.

## **Personagens Como Vetores de Ideologia: uma questão de exclusão social**

A narrativa moderna tem como premissas básicas tendências particulares que a colocam numa condição cada vez mais inovadora e diferente da tradição narrativa mimética aristotélica.

Pensar a questão da personagem significa que é quase impossível iniciar uma reflexão teórica e não voltar o olhar para a Grécia antiga e conseqüentemente para os pensadores que principiaram e impulsionaram o saber. Dos teóricos conhecidos, Aristóteles é o primeiro a tocar neste problema da personagem de ficção: o começo de uma tradição voltada para o conhecimento e reflexão dessa instância narrativa. Para Aristóteles, a personagem adquire uma fisionomia duplicada: ressalta as relações de semelhança que existem entre a personagem e o ser humano (mimesis); e também da condição de uma personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

O fazer literário das gerações seguintes foi influenciado por este legado oscilante e dual e serviu de modelo até meados do século XVIII. Até então, esses conceitos existentes na “Poética” não haviam sido questionados. A partir daí, neste percurso, situa-se Horácio, poeta latino, que em “Ars poetica” divulga as idéias aristotélicas e reitera suas proposições. Segundo Horácio, associa no que diz respeito à personagem, o aspecto de entretenimento, contido pela literatura, à função pedagógica, e consegue com isso enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. E a personagem não é apenas como uma reprodução dos seres vivos, mas como modelos a serem imitados, identificando personagem-homem e virtude e advogando para esses seres o estatuto moralidade humana que supõe imitação.

Rosenfeld (1987, p. 21) define que “é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.

E ainda:

[...] não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem; ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação (BRAIT, 1985, p. 31).

A concepção de personagem elaborada por Aristóteles e reiterada pelo filósofo latino Horácio permanece um longo período histórico sem ser questionada. Só vem sofrer alteração e ser substituída por uma visão psicologizante, na segunda metade do século XVIII.

De acordo com essa nova tendência, final do século XVIII e todo o XIX, acredita-se na personagem como representação do universo psicológico de seu criador. Fazendo uma reflexão das concepções acima mencionadas, têm-se, na primeira, uma preocupação em detalhar e esculpir a personagem com base na verossimilhança; e, na segunda, uma nova forma de caracterizar a personagem desvinculada desta preocupação em retratar o mais fielmente o real, mas sim em diferenciá-la deste padrão uniforme: uma personagem que demonstra – pelo perfil do universo psicológico – ter acompanhado a evolução dos tempos no que diz respeito à complexidade do ser humano.

Nos séculos XVIII e XIX, o sistema de valores da estética clássica sofre declínio e simultaneamente a este fato acontece o desenvolvimento do romance, que se afirma com a aceitação do novo público: a burguesia.

Estabelecendo uma relação do romance com a concepção de mundo burguês, Lukács (1920 apud. SEGOLIN, 1978, p. 23) afirma ser a forma romanesca “a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva não é já dada de maneira imediata, de um tempo em que o homem e as estruturas por ele criadas se alienam mutuamente”. Pode-se pensar que é no romance que se defrontam o herói romanesco e o herói problemático, porque ambos estão à procura de valores autênticos. O primeiro situa-se num mundo de conformismo e convenção e o segundo num mundo de todo alheio às exigências de autenticidade do herói. Assemelha-se a



Lukács, a forma de pensar de Frateschi (1974 apud. SEGOLIN, 1978, p. 50) que afirma a possibilidade de, no romance, o protagonista “ser ao mesmo tempo herói e traidor, vencedor e vencido, covarde e corajoso”.

Com a evolução consolidada do homem e conseqüentemente da narrativa, o universo da diegese muda: ao se pensar em enredo, estabelece-se uma ligação automática com os personagens que nele habitam. A personagem pode ser considerada como a reprodução do ser humano melhor do que é, uma vez que o mundo ficcionalizado pelo poeta, pode ser considerado como melhor do que o real.

Para tanto, hoje se supõe que na construção de uma narrativa sejam os personagens elementos cruciais, aos quais devam ser dispensados grande parte da atenção do narrador.

Assim o sendo:

[...] a personagem antes de ser a representação do ser humano, a personagem é, na verdade, uma “metáfora epistemológica” do homem e do mundo, uma vez que se trata não de um ser semelhante ao homem, mas de um ser semelhante ao universo tal como se nos apresenta a partir de um específico comportamento cognitivo [...] (SEGOLIN, 1978, p. 114).

O enredo existe através das personagens, portanto, elas vivem no enredo. Por isso, deve-se reconhecer que, de maneira geral, que só há:

[...] um tipo eficaz de personagem: a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou quando se confessou. [...] (CANDIDO, 1987, p. 69).

Desta maneira, os estudos desenvolvidos nada mais fazem do que tentar reproduzir por prismas diversos a visão antropomórfica da personagem.

Desta forma,

[...] as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisto coerência); maior exemplaridade [...]; maior significação; e paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim 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. Antes de tudo porém, a ficção é o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais, sem referência a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações [...] É precisamente o modo pelo qual o autor dirige o nosso “olhar”, através de aspectos selecionados de certas situações, da aparência física e dos comportamentos sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens – tudo isso de tal modo que também as zonas indeterminadas começam a “funcionar” – é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável [...] (ROSENFELD, 1987, p. 35-6).

Partindo destes pressupostos básicos, tem-se a explicação – através de alguns pontos de vista – que a personagem é um dos elementos fundamentais para a construção ficcional e que o romance é o palco dessas representações.

Lukács (1920 apud. SEGOLIN, 1978, p. 170) parte do princípio de que “o homem ocupa um lugar na natureza, considerada não como uma entidade abstrata, mas como a base de formas sociais peculiares, portanto de estruturas que implicando-se umas às outras, só podem ser definidas no seu conjunto”. Diante de tais perspectivas relativas à personagem e ao romance, tem-se que ela é entendida não como uma “tentativa de reprodução mimética do homem, através da imitação de suas ações e/ ou paixões e sentimentos, mas como uma atividade tendente a explicitar sua situação no mundo” (LUKÁCS, op. cit, p. 23).

O enfoque principal fica direcionado para a convergência dos pontos que estabelecem semelhanças e diferenças entre o mundo real e o ficcional. Por alargar horizontes acerca desses dois universos distintos, pela manutenção da coesão e coerência internas das características das personagens, pelo espaço que ocupam, pelo estilo de narrar lenta ou rapidamente e outros domínios que estruturam o texto de ficção percebe-se, após uma análise teórica mais apurada, ser o mundo da ficção, um espaço mais apertado. Esta afirmação pode ser explicada porque exige do autor uma grande habilidade em trabalhar com esses elementos teóricos narrativos, para proporcionar através da palavra um universo ficcional instigante.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, qual outro signo de maior competência que daria conta de explorar com eficácia o terreno ficcionalizante a não ser a palavra?

Como diz Brait (1985, p. 9) “que outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional, espelham a vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade?”.

Para que a ficção se sustente como tal, esse signo – “palavra” – é acionado e usado como elemento imprescindível para a construção do enredo. A palavra, portanto, carrega junto a si uma força ideológica particular. Tudo que é ideológico possui um significado especial, e por assim o ser, remete a algo situado fora de si mesmo. Pensando em outros termos, tudo que é ideológico é signo. Sem esses signos não existe ideologia. Partindo dessas premissas básicas, a palavra é o primeiro e o mais importante signo constituinte do universo ficcional. Se a personagem é um ser elaborado através de palavras, ela traz a complexidade e força ideológica que a palavra carrega em si. Percebe-se, desta maneira, a quase impossibilidade de externar pensamentos sem se valer de palavras. Torna-se impossível construir um discurso interior sem que elas sejam utilizadas. Assim sendo, a palavra é utilizada como signo importante no discurso interior, funcionando como signo sem expressão verbal externa, e está presente em todos os atos de compreensão e de interpretação.

Portanto,

[...] As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio termo no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (DAMATTA, 1997, p. 41).

No mundo real ou ficcional, em muitas formas de comunicação, por mais elementares que sejam, quase sempre exigem a presença das palavras. Partir-se-á mais adiante, através deste signo para uma possível análise das personagens enveredando por entre elas, buscando deslindar a força de cada indivíduo na ficção pela utilização da palavra; pela atuação do narrador que pode falar pelas personagens, surtindo assim um outro efeito. Outra situação particular é quando o narrador se vale de personagens que utilizarão poucas palavras, ou ficarão destacados pela ausência delas. São postos em cena para não falar. Esta manutenção do silêncio pode significar uma outra forma de falar.

Pensando nesta força de tendências desmitificadoras é na narrativa moderna que se evidenciam essas personagens “inacabadas”. Ou seja, construídas imprecisamente através de palavras, como personagens que não se caracterizam definitivamente.

A personagem dos romances atuais tem ocupado grande destaque no universo diegético.

Por isso:

[...] o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda

forma épica supõe e, por outra parte de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações. O herói demoníaco do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, como já dissemos, um personagem problemático, cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram de romance (LUKÁCS 113. 1920 apud GOLDMANN, 1990, p. 9).

Essa questão não é assim tão simples. Não serão estas as primeiras e nem as últimas linhas a tentarem desvendar os segredos da personagem.

É na tentativa de deslindar o lugar habitado por elas e reconhecer que ocupam espaço e matéria diferentes do ser humano, que se pretende dirigir um estudo mais aprofundado e de merecido destaque, pois são criações que a habilidade humana inventa para representar e simular o real. Para afirmarmos a ironia do escritor e a autonomia em relação aos personagens, tem-se que explicar a conversão final dos heróis romanescos em realidades incontestáveis. E poder com isso, pensar que o romance é uma criação imaginária de um universo regido pela degradação universal.

Executando um trabalho extenuante para delinear a personagem, o terreno romanesco tem sido o lugar adequado para desenvolver e explorar esta tendência constante. A personagem pode aparecer, em formas distintas:

1. [...] como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que a caracterizam; 2. como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagens simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada [...] (CANDIDO, 1987, P. 60-1).

Até o presente momento a abordagem feita abarca as questões pertinentes à personagem. Reflitamos agora algo sobre a figura da anti-personagem.

A anti-personagem ocupa um lugar oposto ao da personagem, porém de mesma valia. Trabalha na contramão quando quebra regras estabelecidas. Comporta-se como um anti-herói; busca os verdadeiros sentimentos de liberdade e prazer; ironiza e debocha do mundo submetido a tantas regras que muitas vezes não são cumpridas. Trata com indiferença o falso moralismo e, por assim dizer, a contradição de uma personagem “normal”, apoiando-se na inconseqüência e aproximando-se do mundo ideal por ele pretendido. Os romances, em grande maioria, têm na constituição da instância narrativa um herói, que reforça a manutenção de uma ideologia de classes sociais que se conservam no poder. Mas se no universo da narrativa trabalha-se com o anti-herói, a inversão de valores está posta em cena, e o sentido é distanciar-se de tudo aquilo que é estabelecido, das regras até então dominantes. Para tanto, o anti-herói ou a anti-personagem trabalha na contramão, e representa uma desconstrução a tudo que é tido como regras de domínio. Tenta caminhar em sentido contrário à atuação de que um herói faria.

Assemelha-se ao ponto de vista de Candido no trecho apresentado como item 2, a forma de abordagem que segue:

[...] Ao se constituir para destruir, ao destruir para explicitar um nada que é negação do destruído, o texto, no caso, se propõe como um universo desfuncionalizado, como um grau zero ou como um silêncio. E a anti-personagem, que na sua desfunção e desintegração em relação à personagem tradicional se identifica com o texto, evidencia igualmente como um silêncio, ou o que dá no mesmo, como um ruído que interpõe o branco de sua descomunicação ou o negro das palavras que a desconstroem ao significado multicolorido e comunicativo das personagens miméticas, construídas à luz de uma lógica rigorosa e de uma referencialidade apaziguadora [...] (SEGOLIN, 1978, p. 92).

Na obra selecionada para estudo, a personagem protagonista é Quincas, um herói às avessas ou como dito acima anti-personagem. A obra tem razão em apresentar um (anti-herói que se livra das regras sociais tidas como corretas e vive uma vida melhor despida das ilusões, falsidades e mascaramentos instalados nas classes sociais de maior poder aquisitivo. Tem-se a impressão, pensando com Segolin (1978, p. 93) que este “anti-personagem” antes de ser um nada, é na verdade “um espaço que escapa ao tempo e à palavra. [...] é o espaço da não representação que se estende entre o ser e o não-ser”.

Segolin ainda menciona que:

[...] a anti-personagem interroga acerca da possibilidade da existência da personagem no momento mesmo que desvela seu verdadeiro ser. Linguagem que se aponta enquanto linguagem, a anti-personagem não é, portanto, um fim, mas trânsito, passagem, ponto de partida de um recomeço, espelho de uma crise que atinge a Arte e a Literatura, a crise da representatividade que não é pura contestação, mas pelo menos os primórdios de uma tentativa de concretização do sonho de uma escritura inocente, ou seja, de uma linguagem cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, representaria a perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não seria mais alienada [...] (SEGOLIN, 1978, p. 93)

Parafraseando Barthes, diríamos que a anti-personagem é a utopia da personagem.

Mediante tais colocações reitera-se que Quincas Berro D’água ocupa – dentro da instância narrativa – a categoria de anti-personagem carregando consigo uma proposta de vida irreverente, inovadora: um recomeço. Assume esta condição com a missão/intenção de questionar o sentido da vida. Para tanto, o narrador implementa ambigüidade: inicia o enredo pela morte e não pela vida. Instaura o princípio do romance discutindo a veracidade das versões atribuídas à morte de Quincas Berro D’água. Costumeiramente, o indivíduo quando chega a este estado – “morte” – é tido como bom, santo. Apagam-se todas as máculas e somente prevalecem os aspectos positivos.

Diante desta perspectiva pode-se chegar à conclusão de que a morte, neste caso, e também em muitos outros, pode significar sinal de libertação: o indivíduo livre das amarras que o cercam e o aprisionam. Há uma preocupação constante nas atitudes que devam ser tomadas, por conta de tantas regras que o subjagam a um espaço ínfimo de atuação comportamental.

Refere-se que:

[...] no pensamento cristão da Idade Média, a morte era para o indivíduo um problema particularmente importante, visto que assinalava o momento de balanço de sua vida, o instante em que iria decidir-se, uma vez por todas, o caráter de sua existência eterna, o fato de que seria eternamente reprovado ou salvo [...] Enquanto o indivíduo existe, ele é valor como indivíduo, depois de morto, não existe mais como valor, nem como problema; por isso, já o dissemos algures, as filosofias individualistas são, em suas tendências, virtualmente amorais, inestéticas e irreligiosas [...] (GOLDMANN, 1990, p. 47-8).

A morte é o elemento de libertação neste mundo ficcional e é na instância narrativa que Quincas se transforma como um ser de linguagem, um herói problemático que vai sendo construído aos poucos pelo narrador, para chegar ao leitor o saborear de uma obra diferenciada.

Como Joaquim não se identifica com o mundo em que vive. Transforma-se, então, em Quincas Berro D'água: um personagem essencial para equalizar valor e significação à própria existência. Notável é perceber que Quincas, enquanto personagem principal do romance, vem na maioria das vezes, apresentado ao leitor pelo narrador e parece nunca ser um indivíduo completo e dono dos próprios atos. Um personagem que está sendo construído e manobrado pelo narrador.

É possível pensar então, que o ser humano nunca seja livre. Quincas vai ser, na maioria das vezes, controlado ou manipulado pelas regras sociais, pela família, pelos amigos bêbados, pelo condutor do discurso ou até mesmo pela força da natureza. Quincas é delineado



pelo narrador como anti-herói, a negação do ser humano submetido a regras e para atender aos propósitos dentro da instância textual, o narrador quase não lhe oportuniza voz.

Grande parte das vezes é o próprio narrador que relata os fatos, mas quando isso não acontece, vale-se de focalização interna de um outro personagem para que atinja a narração de forma distinta e intenção diferenciada. Pode-se perceber os momentos em que o narrador concede voz a Joaquim/Quincas:

[...] Lembrava-se da fisionomia [...] murmurando:

- *Pobre coitado...*

[...]

- *Sei disso... sei disso... Estava pensando noutra coisa.*

A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de bestalhão, fitou a ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente:

- *Jararacas!* (grifo meu. 1959: 34-5)

[...]

O grito de um animal ferido de morte, de um homem traído e desgraçado:

- *Águuuuuua!* (AMADO, op. cit, p. 45, grifo nosso).

É possível verificar pelo mínimo discurso utilizado por Quincas a imensidão de idéias que ele busca externar, ou essa atitude pode representar a sabedoria de perceber que se não modificaria alguém? Para que falar? Quando diz “pobre coitado” antevê no genro a repetição da condição de aprisionamento em que ele próprio vive. Este comentário serve para reiterar que tudo o que não externa verbalmente, processa-se em forma de discurso interior. Agindo desta maneira confere-lhe força tal que, no momento correto, o acúmulo excessivo deste discurso interiorizado o impulsiona para a decisão de libertação. Todo esse calar pode ser entendido como se estivesse munindo-se de forças para tomar a atitude correta no

momento exato. Essa manipulação exagerada conferia a Quincas pouca ou nenhuma liberdade de ação, uma marionete nas mãos da esposa e da filha.

Pode-se perceber através do narrador, pelo discurso interiorizado de Vanda, que até então não se lembrava da atuação do pai na família. Vanda parece adorar a mãe, tomá-la por referência, e se assim o faz, reproduz a mesma atitude autoritária. Talvez isto possa ter acontecido devido ao fato de mãe/filha nunca terem permitido que Quincas participasse da vida em família. Muitos outros fatores são controlados, distorcidos, e modificados para atender a uma situação social que não exponha o nome da família. E é com relação à morte que a intriga vai ganhar força de atuação. Aquela morte digna de um marinheiro, contada pelo narrador, dissimula a onisciência e é narrada por Quitéria “Cada qual cuide do seu enterro, impossível não há.” (Frase derradeira de Quincas Berro D’água, *segundo Quitéria* que estava do seu lado) (AMADO, op. cit, p. IX, grifo nosso).

Assim, para Candido:

[...] Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos parece uma unidade satisfatória, embora a mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram o ser. Por isso, em certos casos extremos, os artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, - certeza interior, bem entendido [...] (CANDIDO, 1987, p. 64).

Parece residir grande carga de intencionalidade no fato do narrador abrir o universo romanesco com a prerrogativa da dúvida da morte. A polêmica intensifica-se, gerada pelo contar das várias mortes atribuídas a Quincas.

Para Segolin (1978, p. 78) parece o narrador tratar “de pôr os seres narrativos em íntima consonância com um movimento básico, determinado pela maneira específica do texto

se construir. O texto agora passa a impor as suas leis, é o texto que fala, é o texto que age e não a personagem pelo texto”.

Este é um fator importante da instância textual: as ações das personagens são contadas através de palavras. Mas em alguns casos dentro deste universo narrativo, o narrador confere o poder da fala ao personagem. Porém, isto não acontece com Quincas o tempo todo. Algumas vezes, somente. Talvez não mais que cinco ou seis frases ditas por ele durante todo o texto. Mas a parte mais marcante em que o narrador proporciona a Quincas voz para falar é: “jararacas”. Todo aquele silêncio, aquele controle, sai neste momento de explosão intensificado pela ânsia de libertação. “Jararacas” é palavra que determina um marco decisivo na história, pois é a linha divisória entre o antes, Joaquim; e o depois, Quincas Berro D’água.

O tempo todo como Joaquim, sempre fora reprimido em gestos, palavras, ações. Até então nunca pode ser ele mesmo, já que era mantido sob uma severidade descomunal. Mas, o mais importante de toda essa situação repressiva é que a sabedoria na construção da intriga quer demonstrar justamente isto: que se ele não fala, outros falam por ele; que se o personagem não age, as palavras descrevem essa imobilidade; se o personagem se depara com as condições intratextuais mais difíceis, é através do mundo das palavras que tudo parece acontecer.

O texto fala pela personagem. As palavras encarregam-se de lhe conferir existência. As palavras, mesmo que ditas pelos outros personagens, constroem este ser de ficção que existe e sofre no romance. Talvez, seja esta justamente a função de Joaquim, Quincas e outros mais. Não poder falar, não poder ser ouvido, mas ter sempre na repercussão surda do apoio das palavras, o resultado pretendido. Um calar que impõe o grito; um silêncio que se faz ouvir pela ausência do não dito.

Pensa-se para tanto, que na elaboração da instância textual o autor tenha se valido da questão das mortes para levar o leitor a repensar seus valores cristalizados pelo tempo com o passar das gerações. Se a morte é o fim de uma existência para o começo de uma outra nova, e

se ela só acontece no tempo exato para cada ser, acredita-se que viver neste mundo submetido a todas as regras, seja sinônimo de punição.

Para tanto Segolin afirma que:

[...] a narrativa de [...] anti-personagem procura criar um jogo onde referentes e contra-referentes, funções e anti-funções, tempo e anti-tempo se entrecrocaram, não com o intuito de criar uma dialética de “positivo-negativo”, “afirmação-negação”, mas com o objetivo de repensar criticamente os seres narrativos [...] (SEGOLIN, op. cit, p. 89).

Neste sentido, o propósito da forma interior do romance visa ao percurso desse ser que por muito tempo, a partir da submissão da realidade despida de significação e sabor de vida, chega à clara consciência de si mesmo e adota uma conduta radical de mudança de Joaquim para Quincas; de funcionário aposentado para bêbado da cidade baixa; de cumpridor dos deveres e das regras para a irreverência e liberdade totais. Desta maneira, pode-se perceber que Joaquim abandona espaço real no universo da ficção para cedê-lo a Quincas, que assume o lugar.

Goldmann referenda que:

[...] Se o comportamento do indivíduo já não pode, com efeito, fundar-se nos valores transindividuais (pois o individualismo suprimira-os todos), nem no valor incontestável do indivíduo (agora posto em dúvida), o pensamento devia, necessariamente, centrar-se nas dificuldades desse fundamento nos limites do ser humano enquanto indivíduo e na mais importante de todas – seu desaparecimento inevitável, a morte [...] (GOLDMANN, 1990, p. 48).

Parece haver implicação direta entre o pensamento de Goldmann com o que ocorre nesta obra de Jorge Amado, assumindo características um pouco distintas das elucidadas, embora sugira atingir o mesmo fim.

Todo ser humano nasce e após certo tempo percebe que a única certeza de que dispõe é a da morte. Mas o que parece realmente acontecer no campo ficcional não é especificamente

uma morte, mas sim um abandono. E como consequência, a família decide imputar-lhe a primeira morte: a moral. Quincas por não tolerar mais a vida que leva, decide abandonar a família para libertar-se.

Com este comportamento, Jorge Amado sugere ideologicamente um tipo de vida possível marcada pelas condições de repressão que determinadas regras da vida social impõem. Indivíduos cansados de aceitar a vida resignadamente. Alguém que pode, como Quincas, pretender mudar de vida, negar tudo e todos, fazendo a vida valer a pena. Como menciona Goldmann (1990, p. 66) “o significado da sua participação no combate é mediatizado e resulta do seu desejo de dar sentido à própria existência”.

Para DaMatta (1997, p. 266) “o renunciador é o verdadeiro revolucionário num universo social hierarquizante [...] já não se trata mais de manter ou burlar individualmente as regras, mas de criar novos espaços sociais, depois de ter saído do mundo em que vivia”. Em contrapartida, aparecem as regras, os costumes, a sociedade como muitas formas de cobrança ao indivíduo. Que tipo de vida se pode ter? O que fazer? Abandonar tudo e recomeçar? Enfrentar uma situação nova, ter uma possibilidade de recomeçar, com certeza, é uma nova perspectiva. Para se atingir este propósito, têm-se como premissas básicas a necessidade e a coragem de largar tudo para efetivar uma vida diferente.

Na instância narrativa, a família insultada e envergonhada com tal comportamento decide matá-lo socialmente. Esta é a primeira morte, de valor simbólico, a ele atribuída. Portanto, morte de sentimento, por decepção e vergonha, como referida: uma morte moral.

A partir de então, aparecem as primeiras interrogações com pertinência a esses valores.

O trabalho efetuado nesta obra propõe um convite de questionamento ao leitor. Parte-se do pressuposto básico que no campo da vida, o indivíduo deve realizar a reflexão de como se pode ter certeza de algo, sem pensar na relativização de todas as coisas? Para tudo, há necessidade de ponderação, equilíbrio. Como ter certeza de que as atitudes tomadas, tanto as

da família como as de Quincas são as corretas? Qual é o ponto de vista adotado? Este jogo lúdico da manutenção da dúvida e da relativização do todo, é o trabalho perfeito e harmônico no espaço da ideologia, para a carga de valor pretendida a ser questionada. Todos aqueles que calam bem como aqueles que falam, podem estar servindo ao poder de dominação. Mesmo estando em contrapartida ao poder de manipulação da classe dominante, o resultado é tão somente a contra-ideologia. Portanto, a ideologia da negação do poder. Se Joaquim/Quincas representam no universo romanesco a união de muitas vozes dominadas para servir a um trabalho ideológico desejado, a forma escolhida por Amado é a manutenção do silêncio como contraponto ao falar exaustivo de outros personagens de função dominadora.

O que se pretende reiterar em relação ao posicionamento de Joaquim/Quincas, no que diz respeito ao calar-se, é que, de maneira alguma, o calar representa o não-dizer. Parte-se do pressuposto que na maior parte das vezes a necessidade seja calar para dizer muito. Como é sabido por todos, o discurso interior é uma fala que continua a ser produzida e elaborada através dos pensamentos e mesmo que não exteriorizada, não quer dizer que não tenha sido feita sobre ela, uma reflexão e estabelecidos julgamentos de valor. Calar, neste sentido, tem maior repercussão do que o dizer.

Refletindo sobre questões de ideologia e contra-ideologia:

[...] muitos trabalhos estão empenhados [...] em definir os movimentos transformativos dos seres ficcionais, mas com base na passagem da representação do “homem exterior” para a representação do “homem interior”, do consciente para uma imersão gradual nos mecanismos inconscientes do ser humano, pareceu-nos, na verdade, que a transformação da personagem, do mito a anti-narrativa, obedeceria antes a um movimento que, partindo de um complexo verbal fortemente referencializado, procuraria cada vez mais acentuar, através da remanipulação e reconfiguração deste complexo, sua não referencialidade e seu compromisso efetivo com um discurso [...] (SEGLIN, 1978, p. 108).

Assim posto, tem-se que a inversão esteja ligada em reconfigurar idéias, costumes, ideologias, propostas de vida diferentes das apresentadas até então.

Parece que o autor intensifica a exclusão destes seres, pois ideologicamente são representantes de uma maioria de indivíduos simples, enquadrada como minoria em virtude de ausência de força perante o poder social da classe dominante. Para tanto, não devem ultrapassar seus limites de atuação. Visando alcançar este propósito/efeito, o narrador trabalha de maneira tal falando indiretamente por eles.

Ao pensar que o texto escrito só completa o papel literário no instante da leitura, tem-se que o leitor atualiza a obra no exato instante dela. Mediante a forma como é elaborado e como é dado a conhecer para o leitor, o universo romanesco pode, através dos personagens, manter duas posições distintas: a de aproximar o leitor de algum personagem, bem como de afastá-lo.

Esse jogo oscilante e dual é um dos promotores da qualidade artística da instância textual. No caso em estudo, o narrador ao distanciar do leitor, através de uma fala indireta, os personagens amigos de Quincas e ele também, promove a simpatia e, conseqüentemente, uma aproximação com engajamento afetivo. Por isso, ao mesmo tempo que essas vozes parecem estar distantes do leitor pelo discurso instaurado na narrativa, elas se fazem próximas, uma vez que este narrador manifesta um engajamento afetivo e compromisso ideológico com esses personagens.

Como diz DaMatta (1997, p. 251) “a análise na direção de nossos personagens ou heróis, ou seja, na busca dessas pessoas que perderam o anonimato e agora estão dentro do panteão das figuras paradigmáticas do mundo social brasileiro, como um exemplo a ser imitado e possivelmente seguido [...]”.

Partindo destas suposições pensa-se que este afastamento discursivo e toda tentativa de exclusão ligada a esses seres sejam propositais. Como diz Bakhtin (1979, p. 31) “tudo o que é

ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo”. Esse discurso literário apresenta-se desta forma, pouco ingênuo e com intenções previamente calculadas, visando atingir aos ideais a que se dispõe.

A respeito disto registra-se que:

[...] É enquanto discurso que se questiona e que suscita ou impõe discursos novos, e não como vítima submissa de determinados comportamentos transformativos, que a personagem nos coloca agora frente a frente com um problema até então não focalizado: [...] ou seja, se existe ou não alguma relação entre as mutações sofridas pela narrativa e suas personagens e o movimento global da cultura humana [...] e linguagem entendida como forma, que a Literatura, do mesmo modo que a Arte, se compromete e nos compromete com uma visão de mundo ou de ideologia, quer para endossá-la, quer para contestá-la. E é a Literatura como forma, como exercício de uma linguagem, produto de um gesto formalizador, onde a “criação e a sociedade” se fundem, onde comportamento operativo e forças ideológicas se correspondem [...] (SEGOLIN, op.cit, p. 109-11).

[...] A arte sempre denunciará certo afinalismo, uma vez que os mesmos jamais conseguirão se despir daquele “ar de faz de conta” que nos habituamos a reconhecer nos objetos artísticos, como se lhes coubesse efetivamente o papel de mundo neutro, à parte, retrato cândido e momentaneamente consolador de um mundo que não é o nosso, embora mantenha com ele relações de similaridade [...] (SEGOLIN, op. cit, p. 110).

Desta forma, assim pensando, o discurso apresentado nada tem de inocente e neutro. Tem propósitos a atingir, idéias a veicular, posições a questionar. Tratando este material simbólico com o devido valor supõe-se que o leitor – sentindo simpatia por estes personagens marginalizados com pouca força de voz – entende bem a hostilidade surda a que estão submetidos na instância narrativa passando a ouvi-los mais e a pensar reflexivamente sobre a ideologia deles. Desta maneira, esses personagens passam a ser vistos de outra forma pelo receptor do texto. Se na instância textual eles não têm espaço, que possam tê-lo fora dele, na simpatia e adesão do leitor numa conduta de comprometimento ideológico. Aproxima-se do que DaMatta comenta:



[...] No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem – de modo inverso – nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, conforme se verifica pelo estudo dos “carnavais” [...] o herói deve ser sempre um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos [...] a base do drama é fazer o personagem central terminar com muito mais do que possuía no começo da história [...] (DAMATTA, 1997, p. 257).

Como, em geral, os heróis estão sem família e sós neste mundo, vivem de fato uma existência tão isolada, [...] tem-se para DaMatta (1997, p. 259-60) “a oposição binária entre casa e rua (que corresponde a dicotomia família/mundo) [...] mas nosso herói é muito mais renunciador e o vingador;” ou melhor, continuando com DaMatta (1997, 260) “é aquele que, pela renúncia de tudo e de todos, ganha o direito sagrado e final de exercer, num estado social superior aos seus inimigos, a sua vingança”.

Parece haver muita coerência e pertinência na explanação de DaMatta quando menciona que o herói nunca deve ser o homem comum. Neste estudo, é caminhando na contramão deste pensamento que Quincas (anti-herói) e amigos se dispõem: pretendem uma vida simples desvencilhada de pompas. Para isso, não necessariamente precisam falar e sim, agir. Ainda referente ao comentário apresentado, merece atenção o fato de ter família, mas contraditoriamente, é ela o motivo de sua prisão e infelicidade. Portanto, se o conflito binário casa/rua corresponde à família/mundo, neste caso, Quincas deseja renunciar à família, e deseja uma vida de liberdade para viver uma vida superior a que levava até então. Assim parece vingar-se. É possível destacar aqui que o herói é o renunciador, aquele que, por meio de instrumentos diferentes e em níveis diversos, rejeita o mundo social como ele se apresenta. Para Quincas, o desejo primordial é vivenciar a realidade diversa.

Outra prerrogativa importante a destacar é que no momento que o narrador oportuniza voz a tais personagens, estas vão utilizá-la carregada de emotividade sincera, demonstrando com pesar a perda de Quincas.

Comportando-se desta maneira, o narrador eleva-lhes a qualidade como indivíduos, sugerindo aproximá-los do “mundo inteligível”. Igualmente, ao assim agir, o narrador possibilita aos amigos de Quincas, por agirem e se expressarem a cerca da morte do amigo de modo tão convincente e verdadeiro, promoverem aproximação simpática do receptor pela qualidade de personalidades que explicam, uma vez que valorizam o indivíduo pela essência, e não pela aparência.

Os amigos enxergam Quincas pelo teor do mundo inteligível, pois a valorização alicerça-se na amizade, no carinho, no respeito sincero, desligados totalmente do mundo materializado, voltado a interesses financeiros. Pode-se observar este sentido através da passagem que segue:

[...] ... pai da gente... – gemiam os outros.

Circulava a garrafa consoladora, cresciam lágrimas nos olhos do negro, crescia seu agudo sofrer:

- Morreu o homem bom...
- ... homem bom...

De quando em quando, um novo elemento incorporava-se à roda, por vezes sem saber do que se tratava. Negro Pastinha estendia-lhe a garrafa, soltava seu grito de apunhalado:

- Ele era bom...
- ... era bom... – repetiam os demais, menos o novato, à espera de uma explicação para os tristes lamentos e a cachaça grátis (AMADO, op. cit, p. 52-3).

A primazia deste fragmento consiste tão somente em lembrar de como o autor, através da figura do narrador, seleciona dentro do campo lingüístico, palavras que melhor determinam e se encaixam para enfatizar, com simplicidade, a emoção sincera, destituída de interesse.

Os adjetivos empregados não são considerados suficientes, as falas não são construídas por completo, abrindo a prerrogativa para que o leitor efetue o devido fecho. Observa-se que na construção textual alguns substantivos transformam-se em adjetivos e são, desta forma, reiterados por outros personagens; talvez com o intuito de reforçar idéia, de manipular o

processo de convencimento. Acrescente-se ainda a referência a um nome inteiramente reconhecível daquele universo: o de mestre Pastinha, senhor absoluto das sadias rodas de vadiagem dos capoeiras de angola na cidade baixa.

A dosagem de informações, a suspensão momentânea de determinadas ações em detrimento de outras, os trabalhos de omissão são efeitos geradores de sentido disponibilizados pelo narrador. Com esta caracterização dos personagens afeitos a Quincas, pensa-se na possibilidade de reiterar um comportamento que pode fazer parte da persuasão ideológica a que se propõe.

Talvez adotando este comportamento, o narrador demonstre, através da potência da palavra, ou até mesmo da ausência dela na instância textual que esses personagens não estão reduzidos somente a um sistema ideológico que os abriga. Mas sim, que de forma artística e dramática, estão implicados intimamente aos conflitos de existência do homem. Pode pretender com isso exprimir suas necessidades, contradições e complexidades e questionando o mundo incoerente. Adotando essa postura, sugere o desprezo pelas regras sociais estabelecidas que servem ideologicamente à sociedade burguesa.

A personagem Vanda recebe moldura especial dentro da intriga. O narrador deposita grande intensidade negativa quando lhe expõe os pensamentos e revela a contradição em que a representante deste mundo burguês vive. Ao se valer deste recurso, o condutor do discurso vai mais longe, pois permite que o leitor se instale, no fluir dos pensamentos deste ser ficcional, no exato instante da produção. Espera-se de Vanda, sendo filha, um comportamento condizente, que trate com respeito a vida que o pai decide levar. Mas, assume uma atitude de rejeição, vergonha, repugnância que pode revelar a integridade de caráter no universo da ficção.

Em se tratando da morte do pai, a atitude de Vanda busca de todas as formas manipular, contornar, esconder dos conhecidos, numa tentativa de esquecer da vida que ele

levava enquanto Quincas. Para ela, o perfil do pai vertera-se ao da malandragem, fugindo completamente da expectativa de conduta que esperava dele. Para atingir a seus propósitos, destaca Vanda. Como narrador, vale-se de recursos como a utilização de focalização onisciente e revela desta maneira ao receptor os registros avaliativos depreciativos que ela modela em pensamento. Oscila, utilizando-se alternadamente cena e sumário. O tipo de discurso por ela empregado e a quantidade de adjetivos negativos dirigidos a ela servem para descortinar aos olhos do leitor a verdadeira filha. O narrador faz uma seleção das palavras de que vai se valer para construir e revelar a identidade de Vanda. Em muitos momentos o adjetivo positivo a ela atribuído adquire tom de ironia, como em “a família do morto – sua respeitável filha e seu formalizado genro...” (AMADO, op.cit, p. 2). Deste modo, as palavras são como que transformadas em atitudes. Essas técnicas possibilitam a apreensão da interioridade da personagem, de forma a expor a maneira como a consciência percebe o mundo. Como em:

[...] Nisso, porém, não queria Vanda pensar. De novo regressou à infância, era ali que encontrava *mais precisa a figura* de Joaquim. Por exemplo, quando ela, menina de cinco anos, de cabelos cacheados e choro fácil, tivera aquele febrão alarmante. Joaquim não abandonara o quarto, sentado junto ao leito da pequena enferma, a tomar-lhe as mãos, a dar-lhe remédios. *Era um bom pai e bom esposo. Com essa última lembrança, Vanda sentiu-se suficientemente comovida e – houvesse mais pessoas no velório – capaz de chorar um pouco, como é obrigação de uma boa filha.*[...] Também ela, Vanda, esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte [...]. *Nem agora, morto e estirado num caixão, com velas aos pés, vestido de boas roupas, ele se entregava.* Ria com a boca e com os olhos, não era de admirar se começasse a assoviar [...] elevava-se no ar, *anárquico e debochativo* [...] (AMADO, op. cit, p. 35-7, grifo nosso).

[...]

[...] *Quisera Vanda nessa hora de íntima satisfação, de pura vitória, ser generosa e boa.* Esquecer os últimos dez anos, como se os homens competentes da

funerária os houvessem purificado com o mesmo trapo molhado em sabão com que retiraram a sujeira do corpo de Quincas [...] (AMADO, op. cit, p. 33, grifo nosso).

É possível perceber com certa clareza a conduta autoritária de Vanda que pode se alicerçar pensando com Bakthin (1979, p. 35) “a consciência individual não só nada pode explicar, mas ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico social”. A personagem acredita revestir-se de coerência. Por isso, em determinados momentos, julga-se vítima do destino. Convence-se de que ocupa um lugar de sofrimento e age como tal:

[...] Era uma cruz aquele pai, transformara suas vidas num calvário, estavam agora no cimo do morro, era ter um pouco mais de paciência (AMADO, op. cit, p. 18).

[...]

Meu Deus!, quanto pode uma filha sofrer no mundo quando o destino lhe reserva a cruz de um pai sem consciência de seus deveres (AMADO, op. cit, p. 32).

Entretanto, o narrador invade momentaneamente e revela para o leitor as facetas ocultas que ela tenta avidamente esconder:

[...] Quisera Vanda nessa hora de íntima satisfação, de pura vitória, ser generosa e boa (AMADO, op. cit, p. 33).

[...]

[...] Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. Ajeitou os cabelos castanhos com as mãos, era como se houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara [...] a sombra de um sorriso aflorou nos lábios de Vanda, que seriam belos e desejáveis não fosse certa dureza rígida a marcá-los. Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, sobretudo a ela e a própria Otacília. Aquela humilhação de anos e anos (AMADO, op. cit, p. 31).

Parece que pelo tom dos fragmentos apresentados, Vanda trava uma guerra de persuasão de conduta com o pai. De acordo com a construção do discurso, a impressão que o narrador tenta implantar é a de que eles medem forças. E ainda mais: que é a morte o elemento único de libertação.

Da mesma forma que Quincas pode ser classificado como anti-personagem pelas características e condutas apresentadas no terreno ficcional mediante o jogo irônico da inversão de valores, Vanda pode também receber essa mesma classificação, porém com justificativa e enfoque diferenciados. O narrador, através da força da palavra pode acentuar a distância com que ela seja vista pelo leitor. Configurando-se numa conduta oposta a do pai, assume um tom repulsivo e arrogante, na medida em que se pensa que Quincas é visto com simpatia pelos receptores.

É possível chegar à conclusão de que o autor, apresentando estes dois opostos, possa pretender que o receptor do texto estabeleça julgamento próprio ou que se aproxime do que ele (narrador) pensa. Vanda pode ficar alicerçada por um “pensamento burguês coisificado que tinha seus valores temáticos, valores às vezes autênticos, como os do individualismo, por vezes puramente convencionais, que Lukács (1920 apud GOLDMANN, 1990, p. 27) denominava de falsa consciência”.

Pensando no aspecto individual em detrimento do coletivo, Vanda vai sendo construída aos poucos, talvez nunca inteiramente, arrogante, autoritária, às margens da desumanidade. Assim, o procedimento narrativo possibilita conhecer a natureza das personagens que são e estão no texto, cada qual com seu percurso gerativo de sentido.

Deste modo, o resultado de comportamentos, as conclusões a que chega o leitor, ultrapassam os limites intratextuais e aproximam-se da realidade dos domínios humanos. Imperceptivelmente o leitor estabelece comparações e faz relações de afinidade com o mundo ficcional em confronto com o real. Por isso, ao atingir o ponto máximo, o leitor passa a

adotar um gesto inconsciente dentro da atividade literária de aproximação ou de afastamento em relação a alguns personagens. O leitor em diálogo interno com os próprios valores, estabelece afinidades com alguns e repulsa por outros. Vanda é uma personagem que pela atuação diretiva do narrador provoca repulsa e indignação, como em:

[...] Foi assim que Vanda, à tarde, encontrou-se a sós com o cadáver do pai. Os ruídos de uma vida pobre e intensa, desenvolvendo-se pela ladeira, mal chegavam ao terceiro andar do cortiço onde o morto repousava após a cansa da mudança de roupa [...] (AMADO, op. cit, p. 30).

Portanto, com a aproximação efetuada pelo discurso, o narrador orienta e provoca como efeito o afastamento. Desta maneira menciona-se que:

[...] A Arte e a Literatura, ideologicamente gratuitas, por se definirem como produtos alheios a qualquer impulso persuasivo e/ou repressivo, caracterizam-se como realidades não absolutamente neutras, ao exigirem do autor e/ou do leitor um gesto formativo que, no plano da escritura, as inscreve em/ou faz inscrever determinada ideologia [...] (SEGOLIN, op.cit, p. 112).

[...] Assim, é em função de seu compromisso com a linguagem, e com a linguagem entendida como forma, que a Literatura, do mesmo modo que a Arte, se compromete e nos compromete com uma visão de mundo ou de ideologia, quer para endossá-la, quer para contestá-la [...] pelo fato de refletir sua forma, formas possíveis do mundo [...] Se lhe é possível assumir em alguns casos, uma orientação nitidamente ideológica, o que determinaria o ofuscamento ou anulação de sua fisionomia específica, o discurso literário, e também o artístico, ao nível da escritura, acaba assumindo determinada postura ideológica [...] (SEGOLIN, op. cit, p. 111).

Parece que não falar em ideologia é algo impossível. Pensando no indivíduo, a opção ideológica escolhida visa estar em conformidade com o universo de valores e filosofia de vida. Até mesmo quando se adota a postura de não querer falar, assume-se a conduta da omissão e, no caso, uma manifestação diferente de ideologia.

O narrador em alguns momentos durante a construção do discurso, momentaneamente instala a voz no mesmo nível dos personagens amigos bêbados de Quincas, para quem sabe, unir, para conferir força discursiva maior. Supõe-se que o narrador acredite haver a necessidade dessas vozes – representativas do povo – virem alicerçadas por uma a mais, de valor externo ao advento textual.

Assim sendo, possibilita outra perspectiva: ao promover mudanças de nível e voz, o leitor – dada a proximidade identificativa executada pela fala – pode ouvir sua própria voz incluída no discurso. Como a voz de Vanda e a da família provocam repulsa – dada a proximidade e a exposição de pensamentos em cena – outra voz ali composta que se mostra distante e sem força é justamente a que atrai a atenção do leitor.

Pensando neste jogo lúdico manipulado pelo narrador, vê-se intensificada ideologicamente a estratégia de que se vale no decorrer do discurso. Assim, se Quincas e amigos não dispõem de força suficiente para implantar fortaleza ao que dizem dentro da instância textual, o narrador assume a tarefa de suprir estas deficiências e/ou carências.

Neste sentido:

[...] no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencente ao “coração” e ao “sentimento”. Vale assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras [...] (DAMATTA, op. cit, p. 265).

O registro de DaMatta vem reiterar a explicação sugerida de que, para os indivíduos que ocupam posição social inferior, as questões vitais estão ligadas a sentimento e emoção. Justifica-se, desta forma, o motivo pelo qual o narrador deseja – através da utilização de tais recursos – que o leitor se sinta atraído pelos personagens de menor representação, se analisados ideologicamente pelo teor social. Conforme diz DaMatta:



[...] o papel social e paradigmático de renunciador também está a disposição de todos nós. Sabemos muito bem o que ele é e, melhor ainda, como deve ser. Desse modo, o renunciador tem de se haver com suas vaidades e seu orgulho; deve abandonar o mundo material, com suas riquezas e explorações; deve ser altamente consistente, não podendo mais gozar da inconsistência entre o ser, o falar e o viver. Tem de viver para o seu próprio grupo, deixando de lado seus interesses egoísticos, criando – ao contrário – um imenso espaço externo, onde deverá implementar as regras que inventa. Não pode mais contar com as leis, decretos e hierarquias do seu grupo original, mas com tudo que lhe chega por meio do seu mundo interno, nas suas camadas e desejos mais profundos [...] e assim fazendo cria condições, no universo hierarquizado onde vive, de reinventar e recriar o mundo social em novas bases [...] (op. cit, p. 266-7).

A fidelidade ideológica a estes personagens é apresentada de maneira persuasiva e consistente e por isso possibilita deslocar o leitor dos conceitos sociais hierarquicamente estabelecidos para duas posições diferentes: a de questionar e rever os conceitos tidos como corretos e sacralizados pelo tempo; e a de abrir espaço para repensar este universo ideológico.

O autor destaca dois espaços para melhor compor a leitura do mundo social brasileiro. A ambientação acontece de um lado com o espaço da família burguesa, da ordem institucionalizada, espaço da repressão e do não-desejo; de outro, o submundo desierarquizado, lugar do desejo desenfreado e marginal. O agente de confronto entre estes dois espaços é Quincas, que faz a relativização dos universos através do deslocamento de um para o outro como num ritual dramático e dialético.

Enfim, o leitor está diante de um discurso contundente, onde o fazer criativo no que compete às artimanhas de construção de personagens ideologicamente ativos se manifesta por intrincados jogos de intrusões discursivas, focalizações oscilantes, meticulosa seleção lingüística, trabalhos de inversão da temporalidade, exclusão e inclusão social, promovendo assim, intensa vitalidade ao universo de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*.

## Uma Dupla Temporalidade: Tempo Interno e Externo

### 1.1 Tempo Interno na Instância Narrativa

O tempo pode ser analisado como um mistério, no sentido de que as percepções que se impõem a respeito tornam-se indiscerníveis. Narrar, diz-se, é presentificar acontecimentos que exigem do leitor a distinção elementar de, no mínimo, identificar duas noções básicas relativas ao tempo: o tempo da enunciação e o tempo do enunciado.

Ao se falar comparativamente destas duas situações temporais torna-se, de fato, o objeto de uma ciência da literatura, quando se presta à medida. Mas para se chegar ao tempo, quantas convenções, quantos artifícios não são necessários para escrever a vida, num simulacro persuasivo?

Construir pela verossimilhança, pode ser considerada uma grande batalha. É nessa preocupação de um fazer literário “verdadeiro” que se propõe ser fiel à realidade, igualando a arte à vida. Na busca por tentar reproduzir da mesma maneira o tempo humano ao ficcional, ora lenta ora rapidamente, é que se concentram as dificuldades em trabalhar, classificar e decifrar o tempo e que isto possa se transformar numa tarefa complexa.

Para tanto,

[...] a noção de tempo está implicada nos dois níveis distintos a que remetem esses significados: o nível da história, relativos aos fatos que ocorrem exteriormente numa certa ordem, e o do enredo, que os ajusta ou os configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra, e que, comum à epopéia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar, “forma um todo e chega a seu termo, com um princípio, um meio e um fim”. (Aristóteles). Porém Aristóteles não explicitou a diferença temporal decorrente desses distintos níveis da ação, que constituem o molde da concepção mimética [...] (NUNES, 1988, p. 7-8).

Pensando em facilitar um pouco esta situação problemática que envolve o tempo, é no enredo, na intriga ficcional, o ponto crucial de partida e de interesse da sua utilização, para que

os fatos ajustem-se entre si, preponderando o encadeamento lógico de ações antecedentes e conseqüentes. Ou ainda, que pela noção da tradição de intriga aristotélica, a subdivisão da seqüência de ação do texto romanesco vinculada ao tempo, dispõe-se num encadeamento lógico e linear.

Neste sentido, enredo é:

[...] a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos, extrai a “unidade de uma totalidade temporal”, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (seqüências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da história, o que pressupõe, ainda, o ato de narrar (a narração propriamente dita), tomado em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador [...] (NUNES, op. cit, p. 14).

Esse conjunto harmônico que dispõe de complexos elementos de que faz parte uma narrativa, vai exigir do condutor do discurso a seleção cuidadosa de como o tempo vai ser disposto dentro do terreno ficcional. A narrativa, desta forma, abre a partir do tempo real um outro diferente, o ficcional que dela se desprende.

Mais do que refletir sobre o tempo, o importante é relativizá-lo em conformidade ao que suscitam os interesses dentro da “inteligência narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 11).

No dicionário de Símbolos, tempo pode ser:

[...] o que explica a definição agostiniana do tempo: imagem móvel da imóvel eternidade. Todo movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do tempo. Para tentar exorcizar a angústia e o efêmero, a relojoaria contemporânea não encontrou nada melhor, inconscientemente, que dar aos relógios e aos despertadores uma forma quadrada, em lugar da redonda, simbolizando assim, a ilusão humana de escapar à roda inexorável e de dominar a terra, impondo-lhe a sua medida. O quadrado simboliza o espaço, a terra, a matéria. Essa passagem simbólica do temporal ao espacial não chega, no entanto, a suprimir toda rotação em um ou outro sentido, mas oculta o efêmero para indicar tão-somente o instante presente no espaço. [...] Na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a

distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado. Um é o século, o outro é a eternidade. Portanto, não há entre eles nenhuma medida comum possível [...] Mas é somente na intensidade de uma vida interior e não em um prolongamento indefinido da duração que essa escapada pode realizar-se: sair do tempo é sair completamente da ordem cósmica, para entrar em uma outra ordem, um outro universo. O tempo é ligado ao espaço, indissolivelmente [...] (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1999, p. 876-7).

Após ter conhecimento de alguns destes significados relativos ao tempo, pensar somente no desdobramento binário (interno e externo) pode ser reconhecido como uma subdivisão simplista do tempo: a do tempo externo (cronológico) na narrativa e fora dela; e a do tempo interno na narrativa e o dos personagens (psicológico).

O tempo externo pode vir dentro da instância textual ligado à seqüência linear dos acontecimentos dirigidos pelo narrador e regido pelo tempo cronológico; e tempo externo à narrativa ligado ao tempo cronológico do leitor (extratextual). Este tempo cronológico para a civilização ocidental está vinculado ao calendário gregoriano, preso, portanto, esquematicamente por horas, dias, meses, anos etc, e que mais adiante será abordado com maior profundidade e pertinência de detalhes. Já o tempo interno na narrativa de ficção está diretamente ligado a sucessão do encadeamento de estados interiores: tempo psicológico ou duração interior. A relevância deste tempo acontece da ligação da permanente descoincidência com as medidas temporais cronológicas. Para poder explicar melhor este tempo, pode-se pensar na sensação de fugacidade de uma hora, se vivida com prazer. Em contrapartida, essa mesma hora pode aparentar longevidade se vivida de forma entediante. A este descompasso temporal dentro do indivíduo, denomina-se tempo interior. Para o leitor, a maior ou menor percepção do tempo dentro da instância ficcional vai acontecer no instante mesmo da leitura.

No que diz respeito à divagação pessoal do leitor projetada para o passado (analepses) e também para o futuro (prolepses) dentro da instância ficcional bem como fora dela, pode gerar reflexão e variar subjetivamente de indivíduo para indivíduo, diferenciando-se desta forma se comparado ao tempo físico da natureza.

Como podem conviver no tecido ficcional de forma harmônica as distorções de velocidade que variam desde a desaceleração da pausa descritiva até a aceleração extrema de uma elipse narrativa? Isto pode representar o esboço de uma tipologia refinada das grandezas comparadas do comprimento do texto e também da duração dos acontecimentos narrados. Talvez o mais importante seja que o domínio das estratégias da aceleração e desaceleração sirva para aumentar a inteligência originária da familiaridade com os procedimentos no tecer da intriga.

Numa narrativa ficcional, a presença desses dois tempos é indispensável na trama, já que um texto sempre exige uma seqüência de acontecimentos na diegese, que obedeça ou não uma seqüencialidade linear. Para que esta dupla temporalidade seja equilibradamente ativada a contento, o narrador encarrega-se de estabelecer a distribuição desses tempos no decorrer da intriga. Durante este percurso diegético, o condutor do discurso pode evidenciar mais um tempo em detrimento do outro, de acordo com o fito que deseja alcançar.

Em nosso caso específico de estudo, o narrador de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, cria um universo ficcional em que o princípio da diegese é justamente o fim, estando alicerçado num grande alcance da anacronia: a prolepse contida na frase de impacto da epígrafe “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há” (AMADO, op.cit, p. IX). A força temporal de presentificação que reside nesta oração inicial de abertura do texto romanescos pode provocar algumas reações no leitor. Uma delas consiste na forte intenção do verbo usado no imperativo: “Cada qual cuide...” que parece corresponder a uma ordem

explícita, e a partir de então o leitor se depara com o tempo interno da narrativa, antes mesmo que entre em contato com o texto romanesco em si.

Outra possibilidade reside na condição de que geralmente os indivíduos estejam muito mais preocupados em trabalhar com pensamentos e planos voltados para a vida e não para a morte, como sugere a epígrafe. Outra ainda pode ser causada pelo estranhamento de significado desta oração, uma vez que possibilita ao receptor do texto a repensar sobre ela. O leitor, no exato instante da leitura, pode ainda de acordo com o seu repertório trabalhar *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* em diálogo comparativo ao texto bíblico:

- 3** 1. Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus:  
 2. tempo para nascer,  
 e tempo para morrer;  
 tempo para plantar,  
 e tempo para arrancar  
 o que foi plantado;  
 3. tempo para matar,  
 e tempo para sarar;  
 tempo para demolir  
 e tempo para construir;  
 4. tempo para chorar,  
 e tempo para rir;  
 tempo para gemer,  
 e tempo para dançar;  
 5. tempo para atirar pedras,  
 e tempo para ajuntá-las;  
 tempo para dar abraços,  
 e tempo para apartar-se.  
 6. Tempo para procurar  
 e tempo para perder;  
 tempo para guardar,  
 e tempo para jogar fora;  
 7. tempo para rasgar,  
 e tempo para costurar;  
 tempo para calar,  
 e tempo para falar;  
 8. tempo para amar,  
 e tempo para odiar  
 tempo para a guerra,  
 e tempo para a paz (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 818).

Da comparação do texto literário com o bíblico o que se possibilita destacar é que em ambos a inconsistência do tempo interno é a tônica principal. Desde os primórdios da humanidade esta questão de qualificar ou quantificar o tempo é uma fonte inesgotável de

tentativas. Nenhum dos dois textos estabelece uma medida exata para cada coisa. Mas no teor do texto literário, no que diz respeito ainda à epígrafe, pode-se também pensar, na ironia contida no sabor da palavra instaurada. Seguindo esta linha de raciocínio, no que diz respeito a quantificar ou qualificar o tempo, talvez o narrador tenha proporcionado um tempo menor de projeção de falas dentro da narrativa para Joaquim ou Quincas para salientar – aos olhos do leitor – que o domínio da mãe e da filha podem estar ligados à quantidade de tempo-espaço que Quincas ocupa no terreno da ficção. Na medida em que o narrador disponibiliza o tempo de fala para Quincas, ele se comporta de maneira irreverente. O narrador acredita que cada um pode dar conta de saber o instante exato da morte para providenciá-la a gosto.

Menciona-se que:

[...] A ironia do herói é inferior a nós em poder e em inteligência: contemplamos o herói de cima; pertence ao mesmo modo o herói que finge parecer inferior ao que é na verdade, que se esforça por dizer menos para significar mais [...] em virtude da diminuição do poder do herói, os valores da ironia são liberados e têm livre curso. Num certo sentido, a ironia está potencialmente presente a partir do momento em que existe muthos no sentido amplo: de fato, qualquer muthos implica uma “retirada irônica para fora do real” [...] (RICOEUR, op.cit, p. 29).

Já apresenta evidente inversão temporal na narrativa o fato de começar pelo fim com as polêmicas mortes de Quincas Berro D’água. Deste modo, o narrador abre o universo da diegese: “até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D’água”. Observa-se que se vale de advérbio de tempo “até hoje” seguido de modulação verbal – “permanece” – que intensifica força de presentificação temporal para o leitor. Essa força pode simbolizar a atualização da dúvida gerando, quem sabe desta maneira, a impossibilidade da explicação convicta sobre as mortes ocorridas. Dentro de todo o tempo interno da narrativa e até mesmo fora dele, a dúvida das mortes continua insolúvel. Quem sabe o narrador pretenda,

com a manutenção dela, delegar ao leitor o compromisso de desvendar este mistério ou repensar sobre ele.

É possível perceber com clareza que a ênfase dada para o tempo no romance concentra muitas perspectivas. Uma delas diz respeito à amplitude da anacronia. Anacronia, não é demais frisar que, é a disparidade temporal com que se apresentam os fatos na construção da diegese.

Este procedimento serve para :

[...] opor o futuro tornado presente à idéia que dele se fizera no passado [...] a arte de contar, é por um lado, a de jogar com a prolepse (contar antecipadamente) e com a analepse (contar por volta para trás) encaixar as prolepses nas analepses. Esse primeiro jogo com o tempo dá lugar a uma tipologia muito detalhada [...] (GENETTE, op.cit, p. 140).

Valendo-se destes recursos temporais, o narrador despende vários capítulos para discutir, ou para simplesmente polemizar, a veracidade ficcional da morte ou das mortes de Quincas, cada qual acontecida num tempo diferenciado.

Se grande parte dos leitores, ao efetuar a leitura de um romance, guarda consigo a expectativa de um final surpreendente, neste, é pego de surpresa desde antes, quando o narrador evidencia a polêmica das possíveis mortes de Quincas. O condutor do discurso apóia-se no fator tempo de morte ligando-o à vida, dissociando do conceito tido pelo senso comum que corresponde morte como fim da vida. Para instaurar a diferença é que o narrador ao começar pelo fim, sugere ao leitor ativar um novo ponto de vista.

Se tudo pode ser relativizado – em termos qualitativos – onde está o começo e o fim de uma vida? Será que começar, atrela-se *in continentis* a nascer? Se assim o for, Joaquim Soares da Cunha, só nasce para vida após ter morrido e virado Quincas Berro D'água. Esta afirmação pode vir explicada, por excessiva manipulação e controle exercidos pela mulher e filha sobre ele, não lhe permitindo tempo para respirar, tempo para ter liberdade, tempo para



fazer o que desejasse e, portanto, tempo para viver. É deste tempo repressivo que Joaquim Soares da Cunha liberta-se. E por administrar construindo estranhamente o início da intriga, ou melhor o fim, é que o narrador inova e possibilita ao leitor sentir grande atração em deslindar outros mistérios contidos no texto.

Menciona-se que:

[...] Na tradição do romance realista, o fim da obra tende a confundir-se com o fim da ação representada; ela tende, então a simular a colocação em repouso do sistema de interações que forma a trama da história contada [...] o artifício literário volta a seu caráter fictício; a conclusão da obra é, então, a da própria operação fictícia. Essa inversão de perspectiva caracteriza a literatura contemporânea [...] Se qualquer encerramento responde às nossas expectativas, nem por isso nos preenche necessariamente. Pode deixar expectativas residuais. Um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta de propósito um problema que o autor considera insolúvel; nem por isso deixa de ser um encerramento deliberado e adequado, que coloca em relevo, de maneira reflexiva, o caráter interminável da temática da obra inteira. A inconclusão declara, de certa forma, a irresolução do problema colocado [...] (RICOEUR, op.cit, p. 36-7).

É neste tempo de inconclusão que o narrador instaura o princípio deste romance. De um assunto de morte que suscita vida. Talvez Quincas necessite da força polissêmica negativa que a palavra morte contém. Um tempo negativo que pode ser visto como positivo. Um tempo de morte que pede tempo para a vida. Mas cabe a pergunta, o que é o fim, quando o fim não é mais uma conclusão, um encerramento? Talvez com este jogo de fim como começo, da expectativa de resolução deste problema que não acontece dentro do tempo do romance, o narrador pode induzir o leitor à reflexão para o tempo cíclico ao qual está sujeita a humanidade. Buscando justificar este pensamento recorreremos a Ricoeur que referenda:

[...] O autor, ao invés de abolir qualquer convenção de composição, deve introduzir novas convenções mais complexas, mais sutis, mais dissimuladas, mais ardilosas do que a do romance tradicional, em suma, convenções que ainda derivam destas por meio da ironia, da paródia, da irrisão. Por aí, os golpes mais audaciosos contra as expectativas paradigmáticas não saem do jogo de

“deformação organizada” (RICOEUR, op. cit, p. 41).

Ao fazer esta abordagem, Ricoeur parece acreditar que a ordem temporal das ações da narrativa seja reconstruída pelo receptor do texto e que nesta tentativa possa transferir para um quebra-cabeça da vida fora da ficção. O tempo do romance pode romper com o tempo real, pois é isso que garante a lei da entrada na ficção por inventar suas próprias medidas temporais. Neste sentido, conserva um vínculo irônico e paródico entre o tempo de vida e da morte, e é essa ordem invertida pela ironia que preserva o interesse narrativo.

Outra evidência de marca temporal no enredo é possível de ser detectada a partir da observação dos tempos em que os verbos são apresentados na instância ficcionalizante. O narrador utiliza-se de tempos alternados, variando entre presente, pretéritos perfeito, imperfeito, mais que perfeito e futuros, adequando a utilização destes tempos ao que vai falar, quem vai falar e como vai falar.

O condutor do discurso aproxima o leitor para dentro dos horizontes do texto, quando se vale do presente para evidenciar a família de Quincas. Ao aproximar esses personagens do leitor rompendo as barreiras do tempo, o narrador pode estar pretendendo do receptor do texto um afastamento destes personagens. É possível este afastamento vir alicerçado pela depreciação que o leitor pode sentir no momento de estabelecer um julgamento avaliativo da conduta dos parentes de Quincas. Esse afastamento pode vir explicado pelo tipo de tratamento da família dispensado a Quincas; e pela preocupação familiar sempre em sustentar as aparências. Talvez o narrador queira gerar a reflexão sobre a vida e a morte e uma relativização desses conceitos. O que se configura nos horizontes do texto, diretamente podem ser transpostos para os horizontes do mundo.

Se o tempo na instância textual utilizado para a família é o presente, a distância estabelecida entre leitor e o texto parece não existir. E com esta estratégia narrativa de aproximação, desnudando pensamentos e expondo o indivíduo, o leitor talvez sinta rejeição e

conseqüentemente afastamento da postura familiar por eles adotada. Este fato pode ser observado em passagens onde predominam o tempo presente, ou mesmo outros tempos que sustentem a idéia de presentificação, como o infinitivo impessoal ou o gerúndio por exemplo, conforme o destaque em itálico, que indicam a continuidade de uma ação que pode estar acontecendo:

[...] A família do morto – sua respeitável filha e seu formalizado genro, funcionário público de promissora carreira; tia Marocas e seu irmão mais moço, comerciante com modesto crédito num banco – *afirma não passar* de grossa intrujice, invenção de bêbedos inveterados, patifes à margem da lei [...] (AMADO, op.cit, p. 3, grifo nosso).

[...]

*Cometendo* uma injustiça *atribuem* a esses amigos de Quincas toda a responsabilidade da malfadada existência por ele vivida nos últimos anos [...] (AMADO, op. cit, p. 3, grifo nosso).

[...]

- Caro mesmo *é* o caixão. E os automóveis, se *for* acompanhamento grande. Uma fortuna. Hoje não se *pode* nem *morrer* [...] (AMADO, op. cit, p. 23, grifo nosso).

O presente é o instante do agora, do hoje. Essa força de atualidade, pode dificultar o indivíduo de enxergar, com clareza, os fatos que acontecem, quer sejam positivos ou negativos. Parece que a intenção deste tempo presente então é chamar o indivíduo para a realidade nua e crua. E, ao que parece, é essa consciência do real que a instância ficcional pretende explorar.

Já o tempo escolhido pelo narrador para falar de Quincas e de seus amigos bêbados é o pretérito. Sabe-se que, na maioria das vezes, é no passado que reside o ideário das “boas recordações”, saudades. O narrador trabalha com a oscilação destes pretéritos. Há momentos em que se vale do imperfeito, para destacar algo de um passado mais distante e em outros do

perfeito numa perspectiva de passado mais próximo do presente. Os exemplos podem demonstrar estes efeitos geradores de sentidos diferenciados:

[...] Ele *havia-lhe* prometido arranjar certas ervas difíceis de encontrar, imprescindíveis para obrigações do candomblé. A negra *viera* pelas ervas, *urgia* recebê-las, *estavam* na época sagrada das festas de Xangô. Como sempre, a porta do quarto, no alto da íngreme escada, *encontrava-se* aberta. De *há* muito *perdera* a grande chave centenária. Aliás, *constava* que ele *vendera* a uns turistas, [...] A negra *chamou*, não *obteve* resposta, *pensou-o* ainda adormecido, *empurrou* a porta. Quincas *sorria* no catre – lençol negro de sujo, uma rasgada cocha sobre as pernas – era seu habitual sorriso acolhedor, ela nem se *deu* conta de nada. *Perguntou-lhe* pelas prometidas ervas, ele *sorria* sem responder [...] (AMADO, op. cit, p. 8, grifo nosso).

Nunes (1988, p. 22) refletindo sobre o tempo lingüístico e os tempos verbais, menciona que “o que o tempo lingüístico tem de singular é que está organicamente ligado ao exercício da palavra, definindo-se e ordenando-se como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro gerador e axial ao mesmo tempo – no presente da instância da palavra”. No que compete ainda sobre o tempo externo ao personagem, mas dentro da instância narrativa, Jorge Amado delega ao narrador todo domínio de controle dos vários tempos que na obra aparecem. Estabelecer critérios, quantidade de tempo que vai explorar mais um personagem em detrimento de outro, selecionar a ordem em que estas informações vão ser oferecidas ao leitor, e também a velocidade em que estes fatos serão contados. Tudo isso exige tempo do narrador para distribuir a contento a obtenção dos objetivos primeiros. Pensando desta forma, é possível detectar em *A morte e a Morte de Quincas Berro D'água* a predominância do tempo na instância narrativa. Desta forma enredo é:

[...] a dimensão configurante, que nos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (seqüências de enunciados interligados) que é assim a forma da expressão da história, o que pressupõe ainda, o ato de narrar (a

narração propriamente dita) tomado em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato [...] Contar uma história leva tempo e toma tempo [...] (NUNES, op.cit, p. 14).

O mais interessante a se notar em relação ao tempo é que ele pode ser fugaz, quanto lento. Deste modo, guarda consigo o poder da instabilidade. Assim pensando menciona-se que:

[...] O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-lo indefinidamente ou de contraí-los num momento único [...] (NUNES, op cit, p. 25).

Ao que parece em *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* a oscilação entre tempo real e ficcional é tamanha que pode, desde o princípio, dificultar a compreensão da propositura textual. Nesse sentido exige empenho mais acentuado do receptor para se coadunar às variações temporais que povoam este referido universo discursivo. O excerto abaixo busca evidenciar o que Nunes (1988, p. 25) anuncia que “o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa”:

[...] Poderia passar horas a lembrar-se de Otacília, cenas, fatos, acontecimentos onde a mãe estava presente [...]

E, com a maior tranqüilidade desse mundo, como se estivesse a realizar o menor e mais banal dos atos, foi-se embora e não voltou.

*Nisso, porém Vanda, não queria pensar. De novo regressou à infância, era ainda ali que encontrava mais precisa a figura de Joaquim. Por exemplo, quando ela, menina de cinco anos, de cabelos cacheados e choro fácil, tivera aquele febrão alarmante. Joaquim não abandonara o quarto, sentado junto ao leito da pequena enferma, a tomar-lhe as mãos, a dar-lhe os remédios. Era um bom pai e bom esposo. Com esta última lembrança, Vanda sentiu-se suficientemente comovida e – houvesse mais pessoas no velório – capaz de chorar um pouco, como é obrigação de boa filha [...]* (AMADO, op. cit, p. 35, grifo nosso).

A cena descrita evidencia com clareza dois tempos: o tempo presentificado – velório do pai; e o outro: o tempo da infância de Vanda. Tempos estes distantes que foram aproximados, se não disser unidos, pelo enleio da ficcionalidade. A união destes tempos só se fez possível pelo alcance analéptico que desloca Vanda – que no transcorrer da ação vela o pai – para um tempo psicológico anterior, lembrando-se dos bons tempos de criança e destacando daquele período a figura do pai, a que preferia se lembrar.

Assim sendo, pensando com Ricoeur (1995, p. 45) o homem tem “a necessidade de jogar um véu apolíneo sobre a fascinação dionisíaca do caos, se não quiser morrer por se ter contemplado o nada”.

## **1.2 Tempo externo à narrativa: O Tempo do leitor**

Quem se deixa envolver pelos caminhos sedutores do texto de ficção desliga-se automaticamente do tempo cronológico no exato momento da leitura para enveredar pelo tempo ficcionalizante. Assumindo esse compromisso com o texto de ficção, não percebe o tempo passar.

A narrativa carrega consigo a possibilidade de histórias serem tão instigantes, que possam assemelhar-se às situações reais da vida. Mas “assistir” através da leitura fatos semelhantes aos da vida humana é uma oportunidade sem igual, pois no terreno da narrativa existe a possibilidade de se atingir o inatingível. Pode residir aí o interesse do leitor em satisfazer no campo ficcional, aquilo que não consegue no real. Pode haver neste tempo uma única oportunidade de realização.

A narrativa abre, portanto, uma nova perspectiva, a partir do tempo que toca à realidade um outro existente dentro do domínio intratextual. Mas, uma história toma tempo de quem a escuta ou lê. É dentro desta atividade do ato embriagante da leitura, que são consumidos, minutos, horas e até mesmo dias do leitor. Por assim ser, cria-se um espaço e

um tempo complementares à margem da atividade cotidiana do indivíduo, para destiná-lo à leitura.

Assim o sendo, Ricoeur menciona que:

[...] A vida como tal não forma um todo; a natureza pode produzir vivos, mas são indiferentes; a arte pode não produzir mais do que seres mortos, mas são significantes. Sim, eis aí o horizonte de pensamento: arrancar mediante a narrativa o tempo contado da indiferença. Pela economia e compressão, o narrador introduz o que é estranho ao sentido na esfera do sentido [...] (RICOEUR, op.cit, p. 136).

Explicar – evidenciando com tanta pertinência – a significação da inconsistência do tempo de proximidade existente entre pessoas reais e personagens ficcionais, dada a relevância da valorização do texto de ficção como se espelhasse a vida, faz de personagens, muito mais que indivíduos insignificantes para ocuparem um patamar diferenciado de heróis que possam deter, no bojo das atitudes assumidas no campo da ficção, respostas para problemas da vida real. Talvez, pensando por este viés, o leitor com seu tempo extratextualizante pode ser objeto de estudos.

Ricoeur ainda referenda que:

[...] A voz, em compensação, já pertence aos problemas de comunicação, na medida em que se dirige a um leitor; situa-se, assim, no ponto de transição entre configuração e refiguração, na medida em que a leitura indica a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. São precisamente essas duas funções que são intercambiáveis. Qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor; como a voz que se dirigia a Agostinho na hora da conversão: “Tolle! Lege!” Pega e lê! [...] (RICOEUR, op. cit, p. 163).

Admitindo e analisando melhor a complicada questão do tempo, o tempo do extratextual pode assemelhar-se ao intratextual na medida em que somente é acionado no exato instante da leitura. No momento da leitura, o leitor está disponibilizando um tempo

real; cronológico. É na dificuldade de quantificar este tempo cronológico do ato da leitura que se pretende supor que este tempo do leitor pode ser relativizado. Outro fator de pertinência vinculado ao tempo é que pela dificuldade de entendimento que a complexidade discursiva provoca, faz o texto desviar-se dos padrões elaborados na intriga aristotélica que predeterminam uma estrutura fixa da obra em: começo, meio e fim.

Diz-se, então, que uma leitura complexa, exige mais tempo do leitor para que se atinja a compreensão. É muito importante refletir sobre estas questões do tempo pensando muito na relativização temporal subjetiva a cada indivíduo. Um leitor pode levar muito tempo para concluir uma atividade de leitura e outra, em contrapartida, executá-la em tempo menor.

Sobre parte do tempo menciona-se que:

[...] A temporalidade do leitor, que é extratextual, externa à narrativa, já depende das circunstâncias da história cultural e, portanto, do tempo histórico real que condiciona a recepção e assegura a fortuna interpretativa das obras literárias. Mas é através do ato da leitura se consuma a reatualização da narrativa e, conseqüentemente também, a incorporação do jogo com o tempo no texto à temporalidade própria do leitor [...] (NUNES, op. cit, p. 72).

O tempo do leitor ganha complexidade a partir do instante que, extraído da intriga o aprendizado que queira tomar para si, pode passar para um outro tempo distinto: o tempo da reflexão se aproxima de tempo interior.

Fica difícil estabelecer parâmetros de medida nesta condição. O tempo interior de cada indivíduo, só diz respeito a ele próprio. Pelo fator da suposição que o leitor necessite dispensar mais tempo para compreender a obra estudada é possível considerá-lo como de qualidade artística literária.



A disparidade temporal tem uma tônica intencional evidenciada. Por isto, este texto ficcional pode conduzir o leitor a reflexões profundas através do desempenho temporal empregado pelo narrador na construção discursiva.

Avaliando estas estratégias temporais discursivas é possível verificar pela dificuldade da atividade de leitura, que o receptor do texto pode necessitar de um tempo real maior para a compreensão das mortes de Quincas Berro D'água. Portanto, no tempo do leitor existe muita subjetividade implícita, e que só o próprio indivíduo sabe o tempo que vai precisar para executar determinada tarefa e dela abstrair o aprendizado correspondente.

## **Carnavalização: Personagens na Percepção do Tempo**

Com este trabalho incessante de exercício manipulatório, o narrador pode pretender além de direcionar o olhar do leitor, inverter o posicionamento das classes sociais através do discurso baseando-se em conflitos próprios de dominador/dominado e tempo/espaço. A voz do narrador pode assumir entonações variadas de concessão de voz, de dominação e onisciência. Para muitos, ela tem um sentido figurado e diz o contrário dos que as palavras significam a fim de diminuir outrem com intenção depreciativa e sarcástica.

Pensando com Bakhtin:

[...] Utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refratam-se e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetividade das linguagens que refratam o plurilingüismo. [...] O plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época [...] (BAKHTIN, 1988, p. 105-6).

Portanto, é possível pensar que cada enunciado seja pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais mantém comunhão na esfera da comunicação verbal. Cada enunciado pode refutar, confirmar bem como se completar de outros já conhecidos. Desta forma, dialogismo pode ser definido como a relação de um enunciado com os outros; refere-se as possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. O discurso duplamente orientado da paródia, para Bakhtin, representa o modo de carnavalização artística.

A paródia apropria-se de um discurso já existente e, simultaneamente, introduz nele uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do discurso original. Por adaptar um novo teor de discurso num outro já existente, assume a força do discurso dominante só para se utilizar desta força e convergir para a contra-dominação.

Para Bakhtin:

[...] O autor deforma parodicamente alguns momentos da linguagem comum, ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria verdade, isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. Além disso, os momentos da linguagem corrente se alteram de modo lógico e, num dado caso, são parodicamente deformados, ou sobre eles é lançada a sombra de objeto. O estilo humorístico exige esse movimento vivo do autor em relação à língua e vice-versa, essa mudança constante da distância e a sucessiva passagem de luz para sombra ora de uns, ora de outros momentos da linguagem [...] (BAKHTIN, op. cit, p. 108).

Parece que neste jogo lúdico do cruzamento de vozes passando da linguagem comum do narrador, dos personagens para uma linguagem que esteja impregnada de teor ideológico do autor, tem-se o que se denomina “construção híbrida”. Refletindo com Bakhtin:

[...] O tom entusiasta da louvação complica-se por um segundo tom irônico-indignado que predomina nas últimas palavras reveladoras da proposição. [...] Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas “linguagens”, duas perspectivas semânticas e axiológicas [...] a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, têm dois sentidos divergentes, dois tons [...] (BAKHTIN, op. cit, p.110).

Estabelecer-se conjuntamente ao hibridismo textual a ironia/paródia como ponto de dominância parece ser uma característica fundamental do processo de carnavalização. Esta ironia pode ser o aspecto principal do discurso. Perseguindo estes caminhos tortuosos de ironia e sátira na construção do texto ficcional, segundo Sá Rego:

[...] A classificação da sátira menipéia pelos romanos é o critério moral. Conseqüentemente, é o mais difícil de ser estabelecido com precisão. Aparentemente, este critério moral se baseia em duas diferentes concepções da função social do riso e da sátira. Para os defensores da tradição da sátira romana – ou pelo menos de um dos aspectos desta tradição – a sátira deve ter uma função moralizadora indubitável, e o riso deve servir apenas como um meio para a denúncia dos vícios da humanidade [...] (SÁ REGO, 1989, p. 34)

Parece que as considerações de Sá Rego vêm ao encontro da propositura que este trabalho pretende discutir. É justamente a possibilidade de se veicular a artisticidade que a sátira permeada entre o discurso em momentos figurativizado do narrador, vem lhe conferir maior teor artístico e comicidade impregnadas no texto. Para tanto, buscam-se argumentos convincentes para confirmar esta qualidade reforçada na tradição romana. Para validar a qualidade das manobras articulatórias utilizadas pelo narrador jorgeano, estabelecer contatos com as raízes romanas na elaboração discursiva textual priorizando a sátira, pode ser um dos caminhos para se confirmar a literariedade que ele contém.

Pensando em inversão, relacionar também com carnaval é também compará-lo com categorias mais abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso. Adotando essa linha de raciocínio o carnaval é o lugar privilegiado da inversão. Para falar com Cerqueira (1997, p. 22) “a ironia é própria da individualidade genial e consiste na autodestruição de tudo que é nobre, grande e perfeito. Desta maneira abstrata esta forma aproxima-se do cômico”.

Um exemplo de carnavalização pode ser percebido no fragmento que segue:

[...] Pé-de-Vento, derrotado em suas tentativas de fazer Negro Pastinha levantar-se, sentou-se também. Tinha vontade de colocar a jia na palma da mão e brincar com ela. Nunca tinha visto uma tão bonita. Curió, cuja infância em parte decorrera num asilo de menores dirigido por padres, buscava na embotada memória uma oração completa. Sempre ouvira dizer que os mortos necessitam de orações. E de padres... *Já teria vindo o sacerdote ou viria apenas no dia seguinte?* A pergunta coçava-lhe a garganta, não resistiu:

-O padre já veio?

-Amanhã de manhã... –respondeu Marocas.

Vanda repreendeu-a com os olhos: *por que conversava com aquele canalha?* Mas tendo restabelecido o respeito, Vanda sentia-se melhor. Expulsara para um canto do quarto os vagabundos, impusera-lhes silêncio. Afinal não lhe seria possível passar a noite ali. Nem ela nem tia Marocas. Tivera uma vaga esperança, a começo: de que os indecentes amigos de Quincas não demorassem, no velório não havia bebida nem comida. Não sabia por que ainda estavam no quarto, *não havia de ser por amizade ao morto, essa gente não tem amizade a ninguém.* De qualquer maneira, mesmo a incômoda presença de tais amigos não tinha importância. Desde que eles não acompanhassem o enterro, no dia seguinte [...] (AMADO, op. cit, p. 67-8, grifo nosso).

O excerto acima pode evidenciar o estilo romanesco carnavalizador na forma como o narrador conduz o discurso na instância ficcional, pois o ironista mais avisado se contenta em descrever, delegando ao leitor o cuidado de acrescentar uma tonalidade irônica.

Para Bakhtin, a idéia do carnaval é unir o povo. Todas as pessoas amigas de Quincas, da Bahia, participam da morte/renascimento.

Para falar com Cerqueira:

[...] a morte e ressurreição, a alternância e a renovação constituem aspectos marcantes das festas carnavalescas, daí a festa da morte-ressurreição de Quincas Berro D'água conter o aspecto carnavalesco: um triunfo de uma série de libertação provisória da verdade dominante e do regime existente; da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus das festas oficiais [...] (CERQUEIRA, 1997, p. 101).

Bakhtin menciona que:

[...] A motivação pseudo-objetiva é, de modo geral, característica do estilo romanesco, sendo uma das variantes da construção híbrida sob a forma de uma fala dissimulada de outrem. As conjunções subordinativas e coordenativas (pois, porque, por causa de, apesar de, etc) todas as palavras de introdução lógica (assim, por conseguinte, etc) perdem a intenção direta do autor, tem um sabor de linguagem estrangeira, tornam-se refratárias e até objetais [...] (BAKHTIN, 1988, p. 111).

Pensando com Bakhtin e voltando os olhos para a obra alvo de estudos, tem-se na equivalência as seguintes conjunções coordenadas: “e”, “ou”, “nem”; e as subordinadas: “que”, “desde que”; bem como os advérbios e locuções adverbiais: “sempre”, “afinal”, “de qualquer maneira”. Observando o estilo de construção ficcional elaborada pelo narrador no uso destas conjunções e advérbios, tem-se a impressão de que o narrador se esquivava de falar por ele mesmo e indiretamente empresta a voz – momentaneamente – ao personagem como um discurso dissimulado de outrem em linguagem de outrem. Como aparece no fragmento:

[...] *Sempre ouvira dizer que os mortos necessitam de orações. E de padres... Já teria vindo o sacerdote ou viria apenas no dia seguinte? A pergunta coçava-lhe a garganta, não resistiu:*

– O padre já veio?

– Amanhã de manhã ... – respondeu Marocas.

*Vanda repreendeu-a com os olhos: por que conversava com aquele canalha? [...]* (AMADO, op.cit, p. 68, grifo nosso).

É possível perceber com nitidez que o condutor do discurso através do procedimento de focalização interna cede a voz para o personagem Curió em forma de discurso indireto. A oração principal deste exemplo tem o tom do discurso do narrador, porém a subordinada já carrega peso da fala do personagem. O irônico deprecia intencionalmente seu próprio valor. O discurso irônico pinta a vida exatamente como ele a vê, despreocupando-se com o moral. São limites mínimos que separam o narrador irônico do personagem. Se não disser que não

há limites nem possível separação, na medida em que se pensa que todas estas vozes provenham de um mesmo lugar: o autor, através do narrador.

Este exemplo é característico do estilo humorístico, pois a narração do narrador vem permeada pelo discurso de outrem, de personagens concretos da instância ficcionalizante.

As orações apresentadas em itálico destacam-se das demais, porque o narrador concede a voz narrativa ao personagem Curió e à personagem Vanda num procedimento de focalização interna, porém em discurso indireto. Desta maneira, confunde-se ainda mais com o discurso do narrador que não anuncia a entrada deste discurso ao leitor pela padronização dos sinais de pontuação. Desta maneira o narrador ironiza parodicamente colocando em ilhotas o discurso de Curió e de Vanda entremeados conjuntamente com o dele.

Refletindo com Bakhtin:

[...] A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes [...] nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam freqüentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens, das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico [...] (BAKHTIN, 1988, p. 113).

O carnaval não pode completamente eludir a tensão social e o poder estabelecido mas, sim, pode criticar e aumentar poeticamente ou apontar caminhos para uma possível transformação social. Talvez aí possa se concentrar a atuação carnalizadora discursiva do narrador em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*. Por entender esta dificuldade de mudanças radicais busca através da ficcionalidade a força neste dialogismo, que pode promover atitudes transformadoras na reflexão da instância narrativa, como uma força de

espelhos: a arte espelhando a vida e assim, a tentativa de modificá-la pela força da ironia. O exemplo pode esclarecer esta inversão:

[...] Leonardo voltou-se para a esposa e a tia:

–Acho que é hora de vocês irem indo. Daqui a pouco fica tarde.

Minutos antes, tudo quanto Vanda desejava era ir para casa, descansar. Apertou os dentes, não era mulher para deixar-se vencer, respondeu:

–Daqui a pouco.

Negro Pastinha sentou-se no chão, encostou a cabeça na parede. Pé-de-Vento cutucava-o com o pé, não ficava bem acomodar-se assim diante da família do morto. Curió queria retirar-se, cabo Martim fitava, repreensivo, o negro Pastinha empurrou com a mão o pé incômodo do amigo, sua voz soluçou:

–Ele era o pai da gente! Paizinho Quincas...

Foi como um soco no peito de Vanda, uma bofetada em Leonardo, uma cusparada em Eduardo. Só tia Marocas riu, sacudindo as banhas, sentada na cadeira única e disputada.

–Que engraçado! [...] (AMADO, op. cit, p. 64).

Analisando este fragmento textual, como exemplo de carnavalização, é possível perceber uma grande inversão instaurada. A família envergonhada, num velório discreto e comedida nos gastos, evitando ao máximo expor-se, faz somente a obrigação. Mas com a chegada dos amigos, pode-se sentir uma rejeição forte, uma hostilidade surda partindo da família de Quincas Berro D'água para com os amigos. Os amigos, em contrapartida, vão ao velório levados por sentimento verdadeiro, uma consideração de Quincas como um pai, e esta sensação de amor verdadeiro incomoda os familiares pela consideração que por ele sentiam. Aí está a ironia. Pensando com Cerqueira (1997, p. 23) Aristóteles define a “ironia como representante do homem que deliberadamente se deprecia e se critica a si mesmo. Ela designaria, assim, uma atitude que consiste em se mostrar inferior a quem o é realmente” .

O narrador inverte os sentimentos destinados a Quincas Berro D'água: da família – alívio; e dos amigos – a tristeza pela perda.

Pensando com Bakhtin:



[...] O autor se realiza e realiza seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e além disso, sobre o próprio narrador [...] Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. Não perceber esse segundo plano intencionalmente acentuado do autor significa não compreender a obra [...] (BAKHTIN, 1988, p. 118-9).

Partindo destas reflexões acima apresentadas, revela-se uma condição de suma importância, enxergar estes planos presentes na instância narrativa como fator preponderante para que a concretização do terreno romanesco seja visto como impregnado pela aridez do discurso carnavalizador.

Refletindo o exemplo apresentado, Bakhtin menciona:

[...] o homem no romance pode agir, não menos que no drama e na epopéia – mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente, é sempre associada ao discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida [...] (BAKHTIN, 1988, p. 136).

Como bem disse Bakhtin, é possível perceber no exemplo além da inversão de valores nitidamente apresentada pelo narrador a força das palavras, e que elas estão imbuídas de ironia ideológica.

Negro Curió não consegue estudar e não tem oportunidade de ter uma família. No entanto, encontra-se dentro deste indivíduo a preocupação espiritual em rezar por Quincas. Este é um fato que pode ter relevância. A demonstração de uma preocupação primeira com a pessoa que Quincas foi em vida.

A primeira preocupação familiar recai sobre a limpeza e as roupas que Quincas deve vestir no velório, para que se aproxime ao máximo do que foi Joaquim Soares da Cunha. Assim fazendo é como se eles já tivessem cumprindo com todas as “obrigações familiares”.

Como diz Bakhtin (1988, p. 275) “a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas figurado: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes invertido”. O fragmento pode esclarecer:

[...] Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito. Ajeitou os cabelos castanhos com as mãos, era como se houvesse finalmente domado Quincas, como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aquelas que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara. A sombra de um sorriso aflorou nos lábios de Vanda, que seriam belos e desejáveis não fosse certa rígida dureza a marcá-los [...] (AMADO, op. cit, p. 31).

O narrador estabelece para Vanda um perfil caricatural, um espelho deformante no qual devem refletir-se, com o exagero essencial, os vícios e as virtudes da sociedade na qual o caricaturado aparece, não como se imagina, mas como realmente é.

Pensando com Bakhtin para esclarecer melhor a atuação dos familiares e do anti-herói Quincas bem como as pretensões que tem, menciona que:

[..] Nos fabliaux e nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal e as más convenções, contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. Opõe-se a eles a força reveladora e inteligência lúcida, alegre e sagaz do bufão (na mesma forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado), as zombarias paródicas do bufão e a incompreensão ingênua do bobo. À mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e falso a forma sintética da denúncia paródica do bufão [...] (BAKHTIN, 1988, p. 278).

O fragmento retirado estabelece uma comunhão perfeita com o pensamento de Bakhtin, que esclarece que toda a alegria, entendida como irreverência é tão somente uma ironia, o grito da inadequação às normas e máscaras impostas pela sociedade dominadora.

### Pensando com Kant:

[...] O riso é a paixão decorrente da transformação súbita de uma expectativa densa que repentinamente se transforma em nada. A palavra “expectativa” designa a vivência do homem diante de algo; do homem diante do mundo. O riso é uma expectativa frustrada, mas isto não significa que esta frustração crie o nada absoluto. O riso em si não agrada ao pensamento, porém, uma vez que se tornou presente no corpo tem aí um efeito benéfico, que se transfere ao pensamento. O homem ri não do episódio em si, mas simplesmente por ter sido enganado intelectualmente. E eis o gosto amargo da comicidade: rir-se das próprias deficiências humanas [...] (KANT apud CERQUEIRA, 1997, p. 28).

É justamente isto que talvez o narrador pretenda: expor publicamente uma vida privada, arrancar as máscaras existentes e compartilhar assim dos sentimentos mais escondidos do indivíduo que é repleto de deformações baseadas nas mentiras, no engodo pessoal, na inconsistência das poucas qualidades verdadeiras destituídas de interesse material. O fragmento que segue revela o verdadeiro sentimento:

[...] Eduardo não conseguia dormir. Olhou o morto no caixão imóvel. Era o único a estar comodamente deitado. Por que diabo estava ele ali, fazendo sentinela? Não era suficiente vir ao enterro, não estava pagando parte das despesas? Cumpria o seu dever de irmão até bem demais em se tratando de um irmão como Quincas, um incômodo em sua vida.

Levantou-se, movimentou as pernas e braços, abriu a boca num bocejo. Pé-de-Vento escondia na mão a pequena jia verde. Curió pensava em Quitéria do Olho Arregalado. Mulher e tanto... Eduardo parou ante eles:

-Me digam uma coisa...

Cabo Martim, psicólogo por vocação e necessidade, perfilou-se:

-Às suas ordens, meu comandante.

Quem sabe, não iria o comerciante mandar comprar uma bebidinha para ajudar a travessia da noite longa?

-Vocês vão ficar a noite toda?

-Com ele? Sim senhor. A gente era amigo.

-Então vou para casa, descansar um pouco – meteu a mão no bolso, retirou uma nota. Os olhos do Cabo, de Curió e Pé-de-Vento acompanhavam seus gestos.

–Tá aí para vocês comprarem uns sanduíches. Mas não deixem ele sozinho. Nem um minuto, hein! [...] (AMADO, op. cit, p. 72-3).

O trecho romanesco apresentado descreve parte do velório de Quincas Berro D'água, onde o narrador utiliza-se novamente da focalização interna para revelar ao leitor através da ironia, os pensamentos absurdos do irmão de Quincas que quase exige dos bêbados a presença no velório no lugar da dele. Como se os amigos de Quincas pudessem representá-lo. Neste momento a voz do autor pode ter diferentes graus de atividade e pode introduzir, segundo Bakhtin (1988, p. 123) “no discurso transmitido um segundo acento (irônico...)”. Na oração “Me digam uma coisa...” tem-se exemplo da possibilidade desta oração ser completada da maneira como bem quiser o leitor.

Refletindo com Bakhtin:

[...] Todas as formas que introduzem um narrador ou um suposto autor assinalam de alguma maneira que o autor está livre de uma linguagem una e única, liberdade essa ligada à relativização dos sistemas lingüísticos literários, ou seja, assinalam a possibilidade de, no plano lingüístico, ele não se autodefinir, de transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a “linguagem comum”, de falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem [...] (BAKHTIN, 1988, p. 119).

Estando de posse desta liberdade de linguagem narrativa, o autor através da figura do narrador sente-se confortável para oscilar e fazer predominar com maior ou menor intensidade a força da ironia variando de um para outro personagem. Neste caso específico, o riso tem assim uma significação social. Exprime, antes de tudo, uma certa inadaptação particular da pessoa à sociedade. O riso assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. O fragmento evidencia confirma:

[...] Pousou os olhos no rosto barbeado. Levou um choque, o primeiro. Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. Também ela, Vanda,

esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro D'água e, diante desse sorriso de mofa e gozo, [...] Porque Quincas ria daquilo tudo, um sorriso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos, olhos de fitarem o monte de roupa suja e remendada, esquecida num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro D'água [...] (AMADO, op. cit, p. 36).

#### Pensando com Cerqueira:

[...] A festa do velório de Quincas Berro D'água penetra na concepção do mundo carnavalesco, adquirindo um tom cômico geral, que é a segunda vida do povo, seu nascimento e sua renovação temporários. O alegre princípio regenerador existe ainda, sob a forma atenuada, nas imagens dos saveiros, no cais da Bahia, os mercados e as feiras, com seus jogadores e contrabandistas de maconha, as negras vendedoras de mingau, acarajé, abará, beijus de tapioca, as serenatas nas noites de lua cheia, as prostitutas, etc. Tudo isso é um carnaval tipo grotesco que disfarça aquela vida da família pequeno-burguesa do morto – sua respeitável filha e seu formalizado genro, funcionário público de promissora carreira; tia Marocas e seu irmão mais moço, comerciante com um modesto crédito num banco. É a vida dupla, complexa e contraditória, dessas imagens que dá sua força e seu realismo histórico (neo-realismo), e que constitui o drama original do princípio material e corporal, em que se caracterizam duas concepções do mundo: uma da cultura popular e outra burguesa, da existência decadente e desordenada. É o princípio eternamente risonho, destronado e renovado, contraditoriamente ao princípio material abastardado e rotineiro que preside a vida da sociedade. A história da sociedade se confunde até hoje com a história das lutas de classe [...] (CERQUEIRA, 1997, p. 105-6).

A grande ironia carnalizadora do romance *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* concentra-se nas variadas versões de morte de Quincas apresentadas pelo narrador, que brinca com a possibilidade de uma pessoa morrer mais de uma vez.

#### Ainda falando com Cerqueira:

[...] Carnavaização é o processo pelo qual a literatura aproveita o carnaval, que não é um fato literário, mas um fato social, um fato cultural ou modelo cultural. A carnavaização ocorre quando os elementos que aparecem no carnaval são

transferidos para a literatura. São ambos uma visão de mundo, de origem popular, baseada na inversão de valores, na contestação dos valores aceitos pela sociedade, embora seja uma constatação dela. Na inversão de valores, tudo o que está embaixo sobe à tona e tudo o que é respeitado é ridicularizado [...] (CERQUEIRA, 1997, p. 107).

Estabelecendo um processo comparativo da definição acima apresentada sobre carnavalização e o universo ficcionalizante de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, tem-se nesta obra um espelho do mundo representado socialmente: uma vida baseada na farsa com regras estipuladas.

## **Abrangência Simbólica do Título**

*A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* revela-se uma obra instigante, pela temática trabalhar na tentativa de demonstrar os valores autênticos contidos na essência do ser humano. Ao fazer isto, vai relativizar, questionar, e comparar os fatos do mundo ficcional com os do real. Cada ser humano tem um período de existência na terra. Ironicamente explorando a oscilação de tempo de vida e da morte, ou melhor, pela qualidade de vida e revelação na morte que o romance vai adentrar por caminhos novos e preparar expectativas para o leitor.

O título proposto por Jorge Amado *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* sugere algumas reflexões. Primeiro: no plano humano só se morre uma vez. Segundo: pode-se perceber grande ironia na duplicação das mortes no título romanesco. Terceiro: ao efetuar a leitura descobre-se uma outra morte, portanto, não duas mas, sim, três. Quarto: por que Quincas? Não é nome e sim apelido. Quinto: a justificativa de por que berro d'água. Sexto: no que todo o conjunto promove ambigüidade e artisticidade por ele sugeridas com o título e a consequencialidade de todas estas questões dentro do universo diegético.

Sabe-se que grande parte dos títulos de obras é responsável por condensar a síntese do que a história contém. Através deles, pode-se ter uma breve noção do que a obra pretende abordar. Não é o que ocorre neste texto em questão.

Parece difícil entender, em princípio, os objetivos pretendidos pelo narrador com o título proposto. Talvez exista uma possibilidade de com isto, provocar e induzir o leitor à leitura de fato, como busca de solucionar o enigma inicialmente colocado. Afinal, como pode uma pessoa morrer mais de uma vez?

Preocupado em fazer brilhar o texto com enfoques diferenciados, o narrador vai inverter o direcionamento de visão do leitor de forma tal, que possa entender a vida com

outras perspectivas. Vai trabalhar com proeminência o plano da valorização da morte, mesmo sabendo que a vida é o outro lado da facção que faz parte deste conflito e pode suscitar uma infinidade de comentários avaliativos.

Se a vida pode ser a razão de inúmeras abordagens, o que se pode dizer acerca da morte? No que ela consiste? Qual o motivo da sua existência? Por isso, é necessário levar em conta que se o destaque oferecido pelo narrador em *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água* é privilegiar a morte para depois salientar a vida pode-se – a partir daí – refletir sobre as possíveis intenções advindas do texto.

Segolin comenta:

[...] A morte, porém, só se dá, quando a narrativa remanipula os predicados funcionais e/ou atributivos das personagens, com o intuito específico de por a nu a ilusão de referencialidade. Para isso, a narrativa da não-personagem ou da anti-personagem procura criar um jogo onde referentes e contra-referentes, funções e anti-funções, tempo e anti-tempo se entrecrocaram, não com o intuito de simplesmente criar uma dialética “positivo e negativo”, “afirmação e negação”, mas com o objetivo de repensar criticamente os seres narrativos [...] (SEGOLIN, 1978, p. 89).

Parece haver muita pertinência no que diz Segolin acerca de repensar criticamente a valorização exacerbada que é dada pela humanidade para a morte. O romance vai explorar este conflito dialético vida/morte e pode ser o aspecto gerador de muita polêmica através da retórica do narrador na dinamicidade aplicada para este fim. Para isto, é preciso que se tornem relevantes às ações que fazem parte desta dialética.

Na busca de aprofundar possíveis definições sobre a morte, tem-se segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier ; Gheerbrant, algumas explicações interessantes que, possivelmente, tragam sustentação argumentativa no desvendamento deste signo tão eficazmente utilizado pelo narrador:



[...] A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo. Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas: está ligada ao simbolismo da terra. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos e Paraísos; o que revela ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é a revelação e a Introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito [...] (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1999, p. 621-23).

Deste modo o valor do signo “morte” demonstra força ambígua e conotativa no romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* com a dialética: morte x vida. Percebe-se, que o ser humano é regido, na maior parte das vezes, se não disser em todas, por antíteses da vida. A morte trabalha com significação de mão dupla, pois pretende dizer fim de uma vida (morte) e também começo de uma nova existência (vida). O que se pode pensar também é como este signo traz consigo a força irônica do jogo da vida. Segundo o discurso bíblico católico (2000: 530) “Ironia é um recurso de expressão que consiste em dar a entender, com um tom de zombaria, o contrário do que se está dizendo”. É um modo de convencer, de persuadir e de criticar.

Cerqueira (1997, p. 295) ainda registra que “Ironia do grego *eironeía*, dissimulação, interrogação dissimulada. De modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender. Estabelece um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo”.

Conforme diz Cerqueira:

[...] em sua função social a ironia se liga à idéia de reforma. O irônico não está satisfeito; ataca, ironiza, brinca e ri porque não aceita o “status quo”. Como atitude, a ironia coloca-se profundamente numa relação de contrariedade; traz em

si uma função psicológica que é a de evasão, e é também um modo de agredir fugindo [...] (CERQUEIRA, 1997, p. 20).

Aguiar e Silva comenta (1968, p. 82) que “O escritor sente a mediocridade, a vileza e a injustiça da sociedade que o rodeia e, numa atitude de amargura e desprezo, foge a essa sociedade e refugia-se na literatura, aproveitando-se dela para atacar”. Por isto, talvez seja possível estabelecer que a morte neste contexto tenha valor irônico e que seja uma morte que celebra a vida.

Existe também uma outra possibilidade que gera reflexão: no advento da morte, o fato de dizer-se popularmente “a vida continua”. Talvez a aplicabilidade destas palavras esteja ligada diretamente a vida espiritual na eternidade. Portanto, a vida continua para quem morre. Parece redundante dizer “a vida continua” para os seres humanos vivos. Aliás, a vida terrena é algo inevitável, até que seja interrompida pela morte.

Embora não pareça, sugere-se um tanto relativo pensar em morte como fim, na medida em que se segue esta linha de pensamento. Talvez seja mais interessante entendê-la como meio. Mas, existe coerência em dizer que a morte pode se traduzir no desaparecimento do indivíduo no plano terreno. Esta possibilidade pode ser mais viável.

Abre-se no terreno romanesco a razão pela qual o discurso em Berro D’água trabalha com tanta irreverência: a ironia da morte. Quincas Berro D’água morre na vida da realidade ficcional, porém continua vivo no discurso. Talvez, aí se concentre o teor criativo no advento literário que valida, embora ludicamente, a qualidade de discurso artístico presente na propositura textual. O discurso supera transgredindo a realidade. Tem-se aí, a supremacia da arte.

A instância ficcional abre esta perspectiva polemizadora a partir do título, que suscita do leitor muita reflexão. A simbologia que envolve o título carrega a força da palavra instaurada, porque sugere ao leitor repensar duas possibilidades de morte: morte na

perspectiva real dos homens bem como de Quincas Berro D'água, dentro da instância narrativa. Portanto, o título carrega em si uma duplicidade irônica sem igual.

Goldmann (1990, p. 47-8) menciona que “enquanto o indivíduo existe, ele é valor como indivíduo, depois de morto, não existe mais como valor, nem como problema”.

Parece que dentro deste romance a escala axiológica a que está submetido Joaquim Soares da Cunha é a de um digno e perfeito pai/marido da família pelas focalizações de Otacília e Vanda. Esta perspectiva muda radicalmente pelo olhar de Joaquim que não se considera feliz, nem satisfeito como marido/profissional. Enquanto marido e pai suporta o peso do aniquilamento da personalidade; como funcionário público esteve anos a fio submetido a regras, horários, postura, tipo de linguagem, com a preocupação da repercussão do olhar do outro sobre si. Durante toda vida profissional, mantém-se correto, discreto e cumpridor dos deveres. Porém com a aposentadoria vê-se obrigado a submeter-se às regras, domínios e horários de casa. Cansado de não controlar o próprio destino, decide romper com a vida que leva e sai em busca de liberdade.

A história passa a se construir a partir deste momento. Deste modo, o narrador – de posse de seus atributos – trabalha artisticamente com ironia, tragédia e comicidade. A morte como motivo principal vai ser tratada como isenta de qualquer mistério, simultaneamente, impregnada de todos os mistérios num jogo de angústias, perdas e felicitações. Nesta dialética de composições morre Joaquim para dar VIDA a Quincas. A partir daí, artisticamente trabalhar as mortes de Quincas vão ser elementos fundamentais em toda obra intensificando seu teor irônico e jocoso.

## As mortes

Parece que refletir sobre as três mortes de Quincas é no romance o motivo que concentra os grandes conflitos provocadores da leitura elevando a ironia da vida e da morte a uma condição máxima.

Pode-se perceber que mesmo depois de morto, Quincas Berro D'água continua sendo um problema para macular a imagem familiar. A confirmação da terceira morte - a morte moral - não evidenciada nas duas propostas pelo título, pode ficar alicerçada no segmento apresentado a seguir:

[...] a ponto de seu nome não ser pronunciado e seus feitos não serem comentados na presença inocente das crianças, para as quais o avô Joaquim, de saudosa memória, morrera há muito, decentemente, cercado da estima e do respeito de todos. O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento [...] (AMADO, op. cit, p. 3).

[...] Em realidade, num esforço digno de todos os aplausos, a família conseguira que assim brilhasse, sem jaça, a memória de Quincas desde alguns anos, ao decretá-lo morto para a sociedade. Dele falavam no passado quando, obrigados pelas circunstâncias, a ele se referiam [...] (AMADO, op. cit, p. 6).

No jogo irônico estabelecido pelo narrador jorgiano sobre as existências de morte vivenciadas por Quincas, uma delas, por ele considerada a primeira, ganha destaque e importância. Trata-se da “morte moral”, veiculada pela família no intuito de resguardar, para as gerações futuras, o sobrenome sem manchas, menos é claro, a memória de Quincas já maculada e mais, a da própria família perante a sociedade.

Observa-se, desde então, um jogo de mascaramento da realidade que no bojo da narrativa parece servir tanto à ironia quanto à crítica sobre a conduta humana. Os sentimentos de vergonha, embaraço, culpa, escândalo pertencem ao universo familiar e a intensidade destes sentimentos fica reforçada na comparação a comportamentos considerados ideais,

pertencentes às normas sociais estabelecidas e corretas para uma vida exemplar e digna. Sentir vergonha e culpa é a questão que incomoda a família perante os amigos e vizinhos. Esta pode ser uma prova que a aceitação das pessoas como elas são pode se transformar numa questão difícil, porque parte do pressuposto que a conduta de cada um deva ser regida pela expectativa do outro.

É neste sentido confessional de culpa, vergonha e embaraço o pensamento de Vanda:

[...] Não tinha mais lágrimas para chorar nem soluços com que encher o quarto  
 [...] Agora apenas olhava, o rosto ruborizado de vergonha. (...) Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, freqüentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? [...] Agora, porém, tudo aquilo terminava, aquele pesadelo de anos, aquela mancha na dignidade da família [...] (AMADO, op.cit, p. 14-5).

Portanto, Quincas é visto como um desvio familiar, cujo único objetivo é o de envergonhá-la.

A morte é apresentada pelo narrador como um elemento de libertação, e pode ser vista como ironia e proposta de solução para se viver num mundo às avessas: uma nova vida.

Percebe-se – na forma de conduzir a narrativa – que o narrador, pela alteração da focalização, ora com um personagem de maior prestígio social (Vanda), ora com um outro de menor prestígio (Quitéria ou os patifes bêbados da Bahia), possibilita deixar duvidosa a noção dos valores que a sociedade considera como certo ou errado. O todo se relativiza. Precisa-se saber qual é o olhar social, e quem vê e julga, para entender a forma de ler o mundo através dos valores em pendência, para justificar o porquê o narrador estabelece assim os conceitos, com intrusões recheadas de teor irônico.

A família mascarou a forma de Joaquim viver e tenta mascarar a forma de Quincas morrer. Porém, observa-se claramente a postura do narrador heterodiegético que

momentaneamente posiciona-se homodiegeticamente no mesmo nível dos personagens (intradiegético) no início do texto com uma intrusão desmascaradora. É neste sentido que segue o fragmento abaixo:

[...] *O que nos leva a constatar ter havido uma primeira morte, senão física pelo menos moral, datada de anos antes, somando um total de três, fazendo de Quincas um recordista da morte, um campeão do falecimento, dando-nos o direito de pensar terem sido os acontecimentos posteriores – a partir do atestado de óbito até seu mergulho no mar – uma farsa montada por ele com o intuito de mais uma vez atazanar a vida dos parentes, desgostar-lhes a existência, mergulhando-os na vergonha e murmurações da rua [...]* (AMADO, op.cit, p. 3, grifo nosso).

Pode-se pensar que esta intrusão do narrador, não seja de grande relevância. No entanto, trata-se de elemento fundamental pois, a antecipação das mortes de Quincas apresentadas pelo narrador, revela uma possível dupla intencionalidade: a de criticar severamente princípios estabelecidos pela classe social dominante e a de apresentar para o leitor – pelo uso de anacronia – o fim no começo, a inversão no enredo em comparação com o contar tradicional das histórias lineares.

No primeiro caso, com relação à classe dominante, a base desses princípios geralmente fica apoiada somente no predomínio da aparência sobre a essência.

No segundo, em enredos tradicionais de começo-meio-fim, tão ao feitio deste autor, a apresentação da história às avessas pode ter relação com a ironia de Joaquim, que só passou a ter vida quase no fim da própria vida enquanto Quincas, livre das amarras da rotina diária. Portanto, uma vida que só pode ser considerada como vida a partir do fim.

Dentro desta intriga existe uma espécie de caricatura da morte, uma ironia que brinca e revela que há possibilidades de muitos vivos estarem mortos para a vida. O efeito retórico produzido pelo narrador culmina por deslocar-se do texto para o leitor que se vê envolto por toda potencialidade lúdica que dele emana. Em consequência direta de tal procedimento

discursivo o tempo se perde do tempo. Realidades textuais mesclam-se desuniformemente e o que era simples relato de fato inicia o percurso no campo de uma espécie de realismo do fantástico.

O narrador não contente só com a intrusão, apóia-se na diminuição da distância estabelecida entre narrador e narratário, porque se coloca tão próximo que há uma junção destes dois elementos presentes no exemplo narrativo citado, quando diz “O que *nos* leva a constatar”, “dando-*nos* o direito”. O narrador utiliza-se de um pronome pessoal do caso oblíquo na 1.<sup>a</sup> pessoa do plural. Com esta seleção do campo gramatical o narrador estabelece uma aproximação tão grande de fala e visão conjuntas que não há maneira de separá-los. Essa posição do narrador é confortável, pois permite-lhe próximo ou mais distante, interferir nos momentos que mais lhe convenha.

É com este jogo oscilante que o narrador intensifica e mostra as posturas radicais de Leonardo e Vanda, a todo custo tentando esconder dos filhos a existência do avô.

É o primeiro retrato de morte: a moral que expõe os pensamentos mais sombrios e desumanos e demonstra o mundo das aparências reforçando a idéia de que o ser humano é regido pela expectativa do outro e ainda que todo indivíduo tem necessidade de aceitação por não conseguir viver sozinho. Portanto, que nunca se é totalmente autêntico, que a vida em sociedade é uma farsa montada de acordo com regras pré-estabelecidas. Apresenta-se uma farsa com regras, o que se pode entender como a ironia da ironia.

A segunda morte anunciada é uma outra versão familiar. Os parentes preferem apresentar os fatos sem balbúrdia, de forma tranqüila e sem aparato, reiterando com este comportamento, ocultar fatos “à sociedade”. Tentam a todo custo, impor a versão de morte de Quincas como sendo única e verdadeira, baseada na integridade familiar e de um falecimento ocorrido num “quartinho” na ladeira do Tabuão:

[...] *Quando finalmente*, naquela manhã, um santeiro estabelecido na ladeira do Tabuão chegou aflito à pequena porém bem arrumada casa da família Barreto e comunicou à filha Vanda e ao genro Leonardo estar Quincas *definitivamente espichado*, morto em sua *pocilga miserável*, foi um *suspiro de alívio que se elevou uníssono dos peitos dos esposos* [...] O santeiro velho magro, de carapinha branca, estendia-se em detalhes [...] A negra chamou não obteve resposta, pensou estar ainda adormecido, empurrou a porta. Quincas sorria deitado no catre – o lençol negro de sujo, uma rasgada colcha sobre as pernas – era seu habitual sorriso acolhedor, ela nem se deu conta de nada [...] A negra, íntima e acostumada às brincadeiras de Quincas, sentou-se na cama, disse-lhe estar com pressa. Admirou-se dele não estender a mão libertina, viciada nos beliscões e apalpadelas. Fitou mais uma vez o dedo grande do pé direito, achou esquisito. Tocou o corpo de Quincas. Levantou-se alarmada, tomou da mão fria. Desceu as escadas correndo, espalhou a notícia [...] (AMADO, op.cit, p. 7-8, grifo nosso).

Ao ser encontrado deitado ainda, a negra não suspeita que ele já está morto. Só estranha o fato dele não ter estendido a mão para uns beliscões e apalpadelas como sempre faz. A negra amiga de Quincas Berro D'água interpreta o sorriso de Quincas como sendo acolhedor.

O narrador na condução da diegese neste momento não trabalha com o fator irônico, mas sim, com simpatia: o carinho, a amizade que atribui a Quincas qualificações. Porém, é tomada pela surpresa ao percebê-lo frio. É quando sai correndo do quarto para contar a triste notícia.

Observando-se a seleção lingüística utilizada pelo narrador, que dá ênfase aos advérbios de tempo “quando” e os advérbios de modo “finalmente” e “definitivamente”, em contrapartida, parece haver por parte dos esposos, de acordo com o último exemplo selecionado, um imenso alívio com a morte de Quincas. Isto pode evidenciar o teor irônico usado pelo narrador para intensificar o sentimento de vergonha e desejo de morte pela condição inevitável de se estabelecer um controle sobre Quincas.

Pensando com Bosi:



[...]um grito de dor pela morte de um ser amado e uma oração fúnebre recitada em sua memória não são formas expressivas da mesma qualidade. Ambos, o rito e a oração, compõem de signos; ambos remetem a uma gênese psíquica, o luto experimentado por quem os proferiu [...] No primeiro caso, a expressão é direta, imediata, podendo-se chamá-la com propriedade projeção ou efusão emocional. No segundo caso, a expressão é articulada pela escrita de frases nas quais um determinado ponto de vista compõe imagens e a sintaxe: a expressão obtida será simbólica [...] (BOSI, 1986, p. 51-2).

Os parentes de Quincas não têm nenhum dos dois posicionamentos: nem grito de dor, muito menos uma oração. Na verdade Quincas é tão somente um incômodo, um entrave na história da família.

A hipocrisia está no teor de naturalidade que a família busca transparecer. Por isso, o falseamento vem lastreado por atitudes de eufemização dos acontecimentos reais. Pode-se perceber nesta conduta uma grande contradição, pois o fato de amenizar perante outros não passa de enganar-se a si própria. Há neste comportamento adotado pela família uma adversidade proposital dentro do texto apresentado ao leitor. Comportamentos como exclusão; tentativa de controle; ocultamento de fatos; manipulação de dados; busca da imposição do respeito a qualquer preço são condutas adotadas pelos parentes de Quincas desde o início do romance contados através do narrador e vendo em Quincas um oposto, como o exemplo da vergonha. Querem os familiares após a morte por eles divulgada, duvidar da veracidade da versão dos amigos de Quincas, negando-lhes a autenticidade, crédito, relegando seres à exclusão máxima. Tal fundamento se justifica na passagem que segue:

[...] *OS PATIFES QUE CONTAVAM, PELAS RUAS E LADEIRAS*, EM frente ao mercado e na feira de Água dos Meninos, os momentos finais de Quincas (até um folheto com versos de pé-quebrado foi composto pelo repentista de Santo Amaro e vendido largamente), *desrespeitavam assim a memória do morto, segundo a família. E memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouco limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha. Nem para servir de rima pobre a cantadores populares na entrada do Elevador Lacerda, por onde passa tanta gente de bem [...].* Quando um homem

morre, ele se reintegra em sua respeitabilidade a mais autêntica, mesmo tendo cometido loucuras em sua vida. Essa a tese da família, aplaudida por vizinhos e amigos. A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como um diamante [...] (AMADO, op. cit, p. 5-6).

O narrador propõe um olhar através da versão familiar na morte de Quincas como única e verdadeira, e é nesta versão que a ironia impera demais “A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como um diamante” (AMADO, op.cit, p. 6). Com essa afirmação, pode-se pensar que em muitos casos somente ao morrer, tudo fique perdoado. Por ser esta a única forma de perdão, a família antecipa uma morte moral, que seria a alternativa viabilizada para que só características positivas de Joaquim fossem comentadas. Até nisso, o narrador faz de Quincas um ser irreverente: não permite aos parentes manipular as formas de morrer promovendo dúvidas até na versão da família, conseguindo outras versões que se interpõem diante da discreta morte relatada por eles, provocando dúvidas, lacunas e olhares diversos. Mas, no que diz respeito à dúvida quanto a segunda versão de morte, observa-se falha na versão familiar:

[...] *A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranqüila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, [...] há quem negue toda e qualquer autenticidade não só à admirada frase mas a todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando, em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro D’água mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar. Assim é o mundo, povoado de cétricos e negativistas, amarrados como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado. Exibem eles vitoriosamente o atestado de óbito assinado pelo médico quase ao meio-dia [...] A família [...] afirma não passar toda a história de grossa intrujice, invenção de bêbedos inveterados, patifes à margem da lei e da sociedade, velhacos cuja paisagem deveria ser as grades da cadeia e não a liberdade das ruas, o porto da Bahia, as praias de areia branca, a noite imensa [...] Infelizmente, porém, de quando em vez algum vizinho, um colega qualquer de Leonardo, amiga faladeira de Vanda (a filha envergonhada), encontrava Quincas ou dele sabia por intermédio de terceiros [...] (AMADO, op.cit, p. 1-6, grifo nosso).*

As evidências das marcas narrativas servem como metáforas, rastros existentes no discurso, que precisam ser decodificados, no enunciado, à medida que o narrador interpõe conceitos, estabelece comparações, insere dúvida na história contada pelos familiares. Percebe-se um narrador que intensifica o peso da fala familiar para depois intrusamente tecer comentários depreciativos. Oferece a alternativa de mostrar um outro olhar social, não somente aquele de predominância do elemento social dominador, mas que parece oportunizar vez e voz à classe dominada; talvez uma tentativa de inclusão no contexto histórico-social.

Ainda na exploração do exemplo citado sente-se a possibilidade da abertura para o leitor para algumas possíveis indagações que o levem à reflexão. A família tenta impor a força do próprio ideário através do discurso e de um atestado de óbito com hora marcada como sendo o suficiente para provar algo. Uma classe social pode sentir-se superior a outra pela discordância de pensamentos e de valores, uma vez que esteja evidenciado o aspecto financeiro e a conseqüente posição que ocupe. Isto não quer dizer que consiga convencer todas as camadas sociais. Talvez consigam, no máximo, persuadir-se desta verdade, entrando em grande equívoco.

Este posicionamento de superioridade se confirma nas colocações que são expostas pelo narrador no exemplo abaixo:

[...] Vanda ficou imóvel, olhando o rosto de barba por fazer, as mãos sujas, o dedo grande do pé saindo da meia furada. Não tinha mais lágrimas para chorar nem soluços com que encher o quarto, *desperdiçados umas e outros* nos primeiros tempos da maluquice de Quincas, quando ela fizera tentativas reiteradas de trazê-lo de volta à casa abandonada. Agora, apenas olhava, o rosto *ruborizado de vergonha*. Era um *morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar, sem decência na morte, sem respeito*, rindo-se cinicamente, rindo-se dela, *com certeza* de Leonardo, do resto da família. *Cadáver para necrotério, para ir ao rabeção da polícia servir depois aos alunos da Faculdade de Medicina nas aulas práticas, ser finalmente enterrado*

*em cova rasa, sem cruz e sem inscrição [...] ( AMADO, op.cit, p. 13-14, grifo nosso ).*

Pode-se perceber um acentuado teor de crítica pela distância que o narrador impõe quando apresenta os pensamentos frios, sombrios, desumanos da personagem Vanda, a própria filha.

O narrador trabalha alternando modalidades de discurso e oscilação na focalização – “Vanda ficou imóvel”; pode-se verificar a atuação do narrador em discurso indireto falando por Vanda e trabalhando simultaneamente com focalização externa; “era um morto pouco apresentável, cadáver de vagabundo falecido ao azar”; tudo se altera com esta construção, pois o narrador agora atua com o discurso narrativizado e altera para focalização interna, modificando completamente o ângulo de visão oferecido para o leitor, num jogo retórico brilhante e com isso carrega um peso forte aos pensamentos dela.

O que possivelmente fica na expectativa do leitor é de uma filha cumpridora das obrigações do papel de demonstrar o amor pelo pai ou de pelo menos de representá-lo socialmente. Como no trecho que segue:

[...].Afastavam-se para ela passar, curiosos de vê-la lançar-se sobre o cadáver, abraçá-lo, envolver-se em lágrimas, soluçar talvez. No catre, Quincas Berro D’água, as calças velhas remendadas, a camisa aos pedaços, num sebo e enorme colete, sorria como se estivesse a divertir-se. Vanda ficou imóvel, olhando o rosto de barba por fazer [...] (AMADO, op. cit, p. 13-4).

Porém, Vanda é fruto de uma criação e de um sistema, onde o que importa são as aparências e o comportamento posterior adotado pelo pai se distancia daquele tido como correto, com normas sociais estabelecidas e por ela consideradas certas e adequadas.

Estes conceitos de Vanda acentuam a diferença em confronto com a conduta do pai, por ela considerada insana. É possível, em alguns momentos, a dificuldade em perceber a quais regras sociais o indivíduo acredite como verdadeiras para a conduta. Então, o narrador

expõe os pensamentos mais íntimos de Vanda no intuito de mostrar a diferença nela existente entre aparência e essência. Ela renega o tipo de vida que Quincas leva e chega a extremos de crueldade, num posicionamento de raiva, vingança e controle: “[...] Cadáver para necrotério, para ir ao rabeção da polícia servir depois aos alunos da Faculdade de Medicina nas aulas práticas, ser finalmente enterrado em cova rasa, sem cruz e sem inscrição [...]” (AMADO, op. cit, p. 14). Neste trecho pode-se perceber – pela estratégia discursiva adotada – o auge da discordância entre essência e a aparência que ela tenta manter. E neste caso só fica claro pela forma como o narrador dá a conhecer a personagem Vanda ao leitor, através de uma focalização zero que desnuda, desmascara e revela extremos opostos do indivíduo de posição social elevada: a crueldade e a mediocridade. Como pode se verificar em outro excerto:

[...] *Quando finalmente*, naquela manhã, um santeiro estabelecido na ladeira do Tabuão chegou aflito à pequena porém bem arrumada casa da família Barreto e comunicou à filha Vanda e ao genro Leonardo estar Quincas *definitivamente espichado*, morto em sua *pocilga miserável*, foi um *suspiro de alívio que se elevou uníssono dos peitos dos esposos* [...] (AMADO, op.cit, p. 7, grifo nosso).

Os destaques em itálico apresentam os pensamentos que poderiam ficar escondidos do leitor, se não fosse pela estratégia discursiva do narrador. Pode-se chegar a conclusão que estas características negativas de maldade, mediocridade e falsidade (essência x aparência) não estejam atrelados à classe social que ocupe mas, sim, que seja inerente ao próprio ser, ao caráter, à índole. O problema da manipulação está em tentar moldar a forma de morrer, para uma morte mais discreta, mais sutil, para alguém que já é considerado morto moralmente.

As mortes não precisam e nem devem ser iguais, pois não compete a ninguém tal controle. Por isso a ironia, o sarcasmo de tratar Quincas como campeão do falecimento.

É justamente aí que o narrador oportuniza a possibilidade de narrar a morte do amigo na versão da voz popular tida como a terceira morte, e a morte por ele pretendida: a de morrer no mar – um marinheiro – e por isso o relato seja colocado como fonte duvidosa.

Pode-se perceber a grande marginalização desses personagens. Ficam por último até mesmo na seqüência da ordem numérica das mortes apresentadas no romance: a primeira – a morte moral para os descendentes da família; a segunda uma morte divulgada para a sociedade acontecida pela manhã sem badalações: também narrada pelo viés familiar; e a terceira, a morte narrada pelos amigos, considerados patifes e bêbados inveterados.

A terceira morte de Quincas, mais especificamente, é aquela narrada pelos amigos e pelas prostitutas, gente da “cidade baixa”, de pouca ou nenhuma representatividade social, porém marcada inegavelmente por amizade sincera e um bem-querer destituído de qualquer interesse. Uma gente simples, desprendida de obrigações sociais; de regras; de valores e de falsidades. É nessa condição que o narrador promove a dúvida geradora da grande polêmica.

Revela-se, então, que a questão dos valores sociais depende do olhar de quem e como narra, pois tem-se por resultado a manipulação: uma tentativa de persuadir o leitor para que veja o mundo da maneira como o narrador pretende que seja visto.

Toda a argumentação e manipulação proporcionada pelo narrador através da palavra instaurada, ganham mais ou menos força de acordo com a intensidade colocada para essa voz e de acordo com a classe social a que ela pertença. Acompanhemos o pronunciamento do narrador para a questão:

[...] Presenciada, no entanto, *por testemunhas idôneas*, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de boca em boca representou, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida do mundo, *um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo* [...] *Tantas testemunhas idôneas, entre as quais Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado, mulher de uma só palavra, e, apesar disso, há quem negue toda e qualquer autenticidade não só admirada frase mas todos os acontecimentos daquela noite memorável*, quando em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro D'água mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar [...] (AMADO, op. cit, p. 1-2, grifo nosso).

Outra marca proporcionada pelo narrador intruso heterodiegético é a de que esta terceira versão da morte não tenha coerência. Seja coberta por dúvidas diversas; lacunas por explicar, por se tratar de uma história com personagens sem nome, um povo sem rosto, sem cultura, sem posição social, intensificando a proposta de quanto menor o prestígio menor a possibilidade de autenticidade e mais servirá a intenção de inverter os papéis mostrando um mundo com grande inversão de valores.

É possível que na reiteração dos termos haja uma proposta de validar autenticidade a estas personagens populares. O narrador chama a atenção do leitor para a possibilidade desta idoneidade. Mas paira ainda muita dúvida: “tantas testemunhas idôneas, entre as quais Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado, mulher de uma só palavra” nomes desacompanhados de sobrenomes.

Sabe-se, socialmente, que o sobrenome carrega o peso do prestígio, da reputação. O nome de família pode se destacar como um fator de relevância por estar diretamente ligado à posição e posses. Quincas opta por uma vida livre de todos os controles sociais possíveis, pois deseja ser mais um do povo. Para tanto, o que faz primeiro é livrar-se da família e do sobrenome, retirando daí o grande peso social que sobre ele recai.

Ainda explorando o exemplo citado, pode-se perceber a força irônica da contradição instaurada pelo narrador ao dizer:

[...] apesar disso, há quem negue toda e qualquer autenticidade não só admirada frase mas todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro D'água mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre [...] (AMADO, op.cit, p. 2).

Além da presença do jogo irônico das palavras percebe-se um eufemismo por não se usar a palavra “morte”, e sim “mergulhou” e “viagem”.

A palavra morte sugere reflexões. Para muitos é uma separação definitiva, e a viagem resta a possibilidade do reencontro.

Segundo Carati “todos nós passaremos por esta transição chamada morte, ou hoje, ou amanhã. A morte é como a mudança de uma roupagem para outra” (2000, p. 2). Parece existir muita coerência no que diz Carati, quando se refere a uma roupagem nova. O que foi Quincas Berro D’água a não ser um personagem que modificou os costumes, ou melhor a roupagem ainda em vida? Na transformação de Joaquim para Quincas, o que se evidencia é uma mudança de comportamentos, costumes, vestimentas, ausência de horários, e principalmente a revelação de uma pessoa com laços humanizadores.

Um item de relevância é que tudo que Quincas faz representa, para aquela gente, admiração. Ou pode-se pensar que ele é respeitado da forma como é. Outra questão importante para a explicação da duvidosa terceira morte é que a versão popular vem narrar a morte de alguém que já morreu, porque já existe a versão da família sobre aquela tranqüila morte matinal, sem nenhum aparato. Porém, a versão desta terceira morte narrada pelos amigos, vem recheada de ambigüidades: a morte de alguém que já morreu (ironia maior); uma morte na terra a outra no mar; antes de morrer só bebia água-ardente, depois no afogamento água salgada sinônimo de amargura/desilusão; um morto cuidar da escolha do seu próprio enterro. Tem-se então, uma multiplicidade de dúvidas que intensificam e provocam lacunas, perguntas sem respostas, dúvidas diversas todas juntas presentes na versão dos amigos, a irreverência total.

No exemplo apresentado – “todos os acontecimentos daquela noite memorável” – as marcas da intrusão do narrador que opina sobre os fatos ocorridos tentam provocar uma maior probabilidade de aceitação do leitor a este tipo de morte, vinda do relato narrado pelos personagens populares nela envolvidos.



Há uma possível intencionalidade de mostrar como em muitas falas e comportamentos aparentemente ingênuos, estão presentes normas sociais dominadoras que dirigem, manipulam. Portanto, com o ganho de efeitos literários instaurados pelos signos presentes no texto, há uma possível visão de baixo com o objetivo de validar idoneidade para aquela versão de morte.

Os amigos da cidade baixa, as prostitutas e os bêbados, gente desqualificada aos olhos da família, demonstram por ele maior consideração, respeito e amor sincero em analogia ao comportamento familiar. Para mostrar a verdadeira índole, o narrador retira a máscara de Vanda expondo os pensamentos sombrios e detestáveis para mostrar o choque da severidade da filha, apresentado no trecho anteriormente citado. Pretende intensificar a imagem de frieza, de manipulação, de interesses materiais, de elemento controlador. Inverte os valores dentro da trama estabelecida e, com esta manobra articuladora, sugere que a essência de Vanda, se aproxime da conduta das forças malignas.

O narrador para atingir objetivos de predomínio da aparência sobre essência, vale-se da onisciência para provar, através da invasão dos pensamentos de Vanda, a conduta incoerente para o papel de filha que deseja representar no terreno do romance.

O narrador instaura, de imediato, a impressão de que os fatos são contados imparcialmente, através de informações obtidas pelo relato dos personagens envolvidos, como se observa no segmento:

[...] Não sei se esse mistério da morte (ou das sucessivas mortes) de Quincas Berro D'água pode ser completamente decifrado. Mas eu o tentarei, como ele próprio aconselhava, pois o importante é tentar, mesmo o impossível [...] (AMADO, op.cit, p. 4).

Se essa possibilidade fosse verídica o narrador não se encaixaria na condição de onisciente, pois saberia a mesma quantidade de informação narrada por alguns personagens neste contexto.

Por esses recursos retóricos utilizados pelo narrador fazerem parte do jogo irônico, a condição de decifrar o enigma das mortes se constitui em mais um deles. Com este ganho de efeitos, passa a impressão da perda do plano demiúrgico.

A questão da intrusão do narrador verificada em todo o terreno romanescos, neste aspecto seria difícil de ser explicada. Acompanhemos o pronunciamento intruso deste narrador nos exemplos:

(1) Tantas testemunhas idôneas , entre as quais Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado, mulher de uma só palavra, e apesar disso, há quem negue toda a autenticidade não só à admirada frase mas a todos os acontecimentos daquela noite memorável, quando, em hora duvidosa e em condições discutíveis, Quincas Berro Dágua mergulhou no mar da Bahia e viajou para sempre, para nunca mais voltar. *Assim é o mundo, povoado de cétricos e negativistas amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado [...]* (AMADO, op.cit, p. 2, grifo nosso).

(2) *Mas agora sentia-se contente:* olhando o cadáver no caixão quase luxuoso, de uma roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de *devota compunção*. As chamas das velas elevavam-se e faziam brilhar os sapatos novos. *Tudo decente, menos o quarto, é claro. Um consolo para quem tanto se amofinara e sofrera.* Vanda pensou que Otacília sentir-se-ia feliz no distante círculo do universo onde se encontrasse. *Porque se impunha finalmente sua vontade, a filha devotada restaurara Joaquim Soares da Cunha, aquele bom, tímido e obediente esposo e pai: bastava levantar a voz e fechar o rosto para tê-lo cordato e conciliador.* Ali estava, de mãos cruzadas sobre o peito. Para sempre desaparecera o vagabundo, o rei da gafeira, o patriarca da zona do baixo meretrício. *Pena que ele estivesse morto e não pudesse ver-se ao espelho, não pudesse constatar a vitória da filha, da digna família ultrajada [...]* (AMADO, op.cit, p. 32, grifo nosso).

Sabe-se também que a intrusão do narrador pode ser reconhecida como explícita, em muitos momentos por estabelecer juízo de valor, julgamentos, em comparação com normas anteriormente instituídas. A partir de então, observa-se que as forças das marcas da enunciação deixadas pelo narrador intruso optam pela predominância do sumário sobre a cena.

De acordo com Chiappini:

[...] Na cena, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, *no SUMÁRIO, os conta e os resume; condensa – os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da HISTÓRIA* [...] (CHIAPPINI, 1994, p. 14, grifo do autor).

No entanto, segundo Cintra:

[...] cabe questionar se o ângulo de visão oferecido ao leitor para observar o universo representado é idêntico ao que possui o narrador. Normalmente não o é, pois o horizonte que se descortina aos olhos do leitor nasce como que emprestado pelo narrador através da perspectiva por ele imposta. Atentando bem, esta perspectiva não é absoluta nem constante. Ela pode variar sem que o leitor perceba; de outro modo não manteria integral a sua confiança no narrador. E varia em graus de onisciência, distanciamento e consciência [...] (CINTRA, op.cit, p. 9).

Assim, muito sutilmente, verifica-se que o narrador nunca está “inteiramente concretizado na ficção, a não ser por uma série de índices que prenunciam a sua figura, o “arquinarrador” tem a sua voz oculta entre as demais vozes e a sua imagem diluída nas personagens. Com isso, desfruta, para dizer com Kayser, do privilégio da onipresença e da onisciência” (op.cit, 1981, p. 8). Mediante mais esta opção, tem o narrador maior oportunidade de mostrar aquilo que deseja e do modo como pretende que seja visto. Atuando desta forma, percebe-se a intencionalidade de uma maior proximidade do narrador para com o leitor.

No excerto abaixo, é possível por um olhar mais cuidadoso observar a intrusão oportuna do narrador que se adere aos pensamentos de Vanda, dificultando para o receptor do texto, uma dupla voz ali sendo instaurada:

[...] Quisera Vanda nessa hora de íntima satisfação, de pura vitória, ser generosa e boa. Esquecer os últimos dez anos, como se os homens competentes da funerária os houvessem purificado com o mesmo trapo molhado em sabão com que retiraram a sujeira do corpo de Quincas. Para recordar-se apenas da infância, da adolescência, o noivado, o casamento, e a *figura mansa de Joaquim Soares da Cunha meio escondido numa cadeira de lona e ler os jornais, estremecendo quando a voz de Otacília o chamava, repreensiva:*

*-Quincas!*

*Assim o apreciava, sentia ternura por ele, desse pai tinha saudades[...]*  
(AMADO, op. cit, p. 33, grifo nosso).

O fragmento textual pode revelar o nível de censura e controle existente para com Quincas. Este domínio impossibilita Joaquim de ser Joaquim. Parece que Joaquim tenha sido a escolha adequada do nome da personagem em questão.

O condutor do discurso pode iniciar o jogo lúdico com o nome: Jó-a-quim. É possível que com a escolha, trabalhe intertextualmente com a paciência de Jó, conhecida no texto bíblico. Por não agüentar tamanha pressão familiar, decide romper com Jó, e transformar-se em Quim.

O narrador trabalha adequadamente com a escolha lingüística verbal quando seleciona o tempo pretérito-mais-que-perfeito, afastando ainda mais a possibilidade de Vanda ser encoberta por um véu apolíneo. O próprio enunciado esclarece em muitos momentos na instância ficcional, que a morte de Quincas não traz nenhum sofrimento familiar, pelo contrário, a palavra utilizada na intriga é “íntima satisfação”.

Conforme diz Candido:

[...] Poderíamos dizer que o homem só nos é conhecido quando morre. A morte é um limite definitivo de seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória, embora a mais das vezes arbitrária. É como se chegássemos ao fim de um livro e apreendêssemos, no conjunto, todos os elementos que integram um ser [...] (CANDIDO, 1987, p. 64).

Para Candido, a morte tem um sabor de término de existência. Não é o que parece ocorrer em *Quincas Berro D'água*. Neste caso específico, a morte é sinônimo de libertação para uma nova vida, pela necessidade de livrar-se dos laços repressores.

No enleio da ficcionalidade o narrador trabalha com conforto e graus máximos de intrusão, mergulhando a narrativa no oceano da ironia. A narrativa, neste instante, assume um ar jocoso e a morte ganha outra feição.

Portanto, é possível perceber que o texto vai muito além dos elementos retóricos básicos para envolver o leitor, e promove com estes recursos um emaranhado complexo no tecido ficcional. Ou melhor, sabe-se que o prazer de ler uma história estará ligado ao prazer de qual será o modo que o narrador dará a ler a própria leitura do texto a produzir.

Envoltos neste jogo lúdico existente entre narrador e leitor verifica-se a possível intenção dos questionamentos de valores ao longo do texto. Como prova disto, abandona socialmente o nome Joaquim Soares da Cunha para transformar-se em *Quincas Berro D'água*.

Atinge, portanto, seu ponto máximo de irreverência, pois se permite a condição de escolher a morte desejada: morrer no mar com a dignidade de um marinheiro que desejara ter sido e nunca fora.

A epígrafe do livro sugere que cada pessoa pode escolher o tipo de morte, quando prolepticamente o narrador propõe “Cada qual cuide de seu enterro impossível não há” (AMADO, op.cit, p. IX). A oração é dita por *Quincas*, pela voz de *Quitéria*. O autor delega ao narrador uma condição ímpar, talvez a de um condutor do discurso demiúrgico. Isto

possibilita mais um item questionador: evade-se de dizer por Quincas para oportunizar a voz a Quitéria. Intensifica a ironia do indivíduo Quincas, que ludicamente brinca e que parece tudo controlar: até mesmo a forma de se “enterrar” nas profundezas do mar. Se, é no jogo dialético vida/morte a condição de “entrada x saída” de uma vida humana um mistério para ser desvendado, a pergunta é como é possível cada um planejar ou desejar como, quando e onde morrer?

O indivíduo parece não ter controle sobre nada inclusive sobre o dia da morte. Desta forma, é compreensível que não prepare nada para tal ocasião. Até mesmo os médicos, grande parte das vezes, são pegos de surpresa, quando o que está no centro das atenções seja o fator morte.

O discurso bíblico católico menciona:

*A morte, remédio à avareza*

Meu filho, se algo tiveres, faze com isso *algum bem a ti mesmo*,

E apresenta a Deus oferendas dignas

Lembra-te que a morte não tarda,

E de que o pacto da morada dos mortos não te foi revelado

Pois é lei deste mundo que é preciso morrer.

*Antes de morrer faze bem ao teu amigo,*

E dá esmola ao pobre conforme tuas posses.

*Não te prives de um dia feliz,*

*E não deixe escapar nenhuma parcela do precioso dom.*

Não será a outrem que deixará o fruto de teus esforços

E de seus trabalhos para ser repartido por sorte?

*Dá e recebe, justifica a tua alma.*

*Pratica a justiça, antes de tua morte.*

Pois na morada dos mortos não há de se achar alimento

Toda carne fenece como a erva.

E como a folha que cresce numa árvore vigorosa.

umas nascem, outras caem.

Assim nesta raça de carne e sangue, uma geração morre, outra nasce.

Tudo o que é corruptível acabará por ser destruído,

E o artesão morrerá com seu trabalho.

Toda obra excelente será aprovada

E o seu autor nela achará orgulho (BÍBLIA SAGRADA, op. cit, p. 881, grifo nosso).

O que não se pode negar é que o comportamento de Quincas simboliza o oposto do de Joaquim e quando isto acontece em ir de um extremo a outro, é possível concluir que de certa forma há um desequilíbrio nesta conduta extremada. O que está proposto no discurso bíblico é tão somente, aproveitar a vida na dosagem devida, com equilíbrio e sensatez. Mas, quem tem a medida certa? Quem saberá com precisão onde se fixam os limites? No fragmento anterior também diz “não te prives de um dia feliz”. Acompanhando o pensamento, a lição que pode ser apreendida, talvez tenha o objetivo de ultrapassar os limites de fronteira do discurso bíblico para atingir a vida real das pessoas.

Morte ... pode ser um assunto desconfortável. Poucas pessoas pretendem eleger o assunto em discussão. O comportamento pode ser fruto da educação transmitida secularmente na história da humanidade, que enxerga na morte uma punição horrível.

Mas, voltando para a intriga ficcional, em muitos momentos percebe-se um narrador onisciente; em outros um narrador intruso; numa outra situação o narrador fala com um olhar de focalização interna ou externa de Vanda e dos outros parentes; num outro momento dá a voz ao próprio personagem, e faz uma mistura de tudo e, intensifica na qualidade artística presente na instância ficcional, à razão primeira do texto.

Tal afirmação justifica-se no fragmento:

[...] Vanda sentiu-se suficientemente comovida e – houvesse mais pessoas no velório – capaz de chorar um pouco, como é obrigação de uma boa filha. Fisionomia melancólica, fitou o cadáver. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, calça de vinco perfeito, paletó negro assentado, as mãos devotas cruzadas no peito. Pousou os olhos no rosto barbeado. E levou um choque o primeiro. Viu o sorriso. Sorriso cínico, imoral, de quem se divertia. O sorriso não havia mudado, contra ele nada tinham obtido os especialistas da funerária. *Também ela, Vanda, esquecera de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia*

*mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte [...] E Vanda ouviu, as sílabas destacadas com nitidez insultante, no silêncio fúnebre:*  
 - Jararaca! [...] (AMADO, op. cit, p. 35-6, grifo nosso).

Para o fragmento selecionado é possível caber uma explicação adequada acerca de articulação retórica utilizada pelo narrador e também do que as alternâncias de focalização, nível, julgamentos, modo e distância podem provocar no ganho de sentidos diferenciados. Em se tratando do indivíduo, o que ocorre é uma manifestação festiva para o nascimento/vida e muita lamentação e desespero com a perda. Este não é o caso de Quincas, pois Vanda renega a existência, maldiz a vida, envergonha-se de tê-lo como pai.

O discurso bíblico católico referenda:

[...] Mas as almas dos justos estão na mão de Deus, e nenhum tormento os tocará.  
 Aparentemente estão mortos aos olhos dos insensatos:  
 Seu desenlace é julgado como uma desgraça  
 E sua morte como uma destruição,  
 Quando na verdade estão em paz [...] (BÍBLIA SAGRADA, op. cit, p. 837).

É possível através deste fragmento, chegar a conclusão que ninguém tem convicção da atitude correta. Só a Deus parece competir tal julgamento.

O sabor da liberdade é incalculável para Quincas Berro D'água. Morrer para viver: eis a grande ironia proposta pelo narrador na intriga.

Pensando com Bakhtin:

[...] o discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico. Graças a esta aptidão da linguagem que representa uma outra língua, de ressoar ao mesmo tempo fora dela e nela, de falar dela e ao mesmo tempo com ela, e por outro lado a capacidade da língua representada de servir simultaneamente como objeto de



representação e de falar por si mesma, pode-se criar imagens das linguagens especificamente romanescas [...] (BAKHTIN, op. cit, p. 156).

Existe uma focalização diferenciada ao olhar para a morte como um jogo lúdico de luz e sombra, e o narrador no terreno romanesco brinca com estas possibilidades. Geralmente, morte é um assunto que traz consigo o peso da negatividade e, assim sendo, as pessoas normalmente não desejam perder alguém não somente pensando na perda, mas sim na saudade que esta ausência vai trazer.

O que o interesse narrativo parece propor é o de demonstrar na humildade e na ausência de máscaras, no comportamento de amigos bêbados fica revelado o sentimento de perda e lamentação com a morte de Quincas. Permanecem em luto com respeito e seriedade. A comoção é geral. Faz-se luto com a notícia da morte de Quincas Berro D'água: mulheres vestidas de negro; bares aumentam o preço da cachaça em sua homenagem. A tristeza cobre os becos, bares e as ruas e gentes da cidade baixa.

[...] JÁ NAQUELA HORA A NOTÍCIA DA INESPERADA MORTE DE Quincas Berro D'água circulava pelas ruas da Bahia. É bem verdade que os pequenos comerciantes do Mercado não fecharam suas portas em sinal de luto. Em compensação, imediatamente aumentaram os preços dos balangandãs, das bolsas de palha, das esculturas de barro que vendiam aos turistas, assim homenageavam o morto. [...] Nos saveiros de velas arriadas, os homens do reino de Iemanjá, os bronzeados marinheiros, não escondiam sua decepcionada surpresa: como pudera acontecer essa morte num quarto do Tabuão, como fora o *velho marinheiro* desencarnar numa cama? Não proclamara, peremptório, e tantas vezes, Quincas Berro D'água, com voz e jeito capazes de convencer ao mais descrente, que jamais morreria em terra, que só um túmulo era digno de sua picardia: o mar banhado de lua, as águas sem fim? [...] (AMADO, op. cit, p. 42)

Pensa-se na grande respeitabilidade que o morto recebe – na cidade baixa e nos becos da Bahia – e, proporcionalmente, na insignificância familiar com que era tratado. Antecipa para o leitor a morte de marinheiro desejada por Quincas e lança a incoerência deste tipo de

morte ventilada pela família. Talvez, o que a família de Quincas desconheça, é o desejo ardente que carrega no sangue de ser um marinheiro. Esta tendência pode revelar a libertação pretendida, levar uma vida diferente e recheada de aventuras, uma nova situação em cada porto.

O dicionário de símbolos revela que água :

[...] como aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora [...] (CHEVALIER ; GHEERBRANT, op. cit, . p. 16).

[...]

Possui por si mesma, uma virtude purificadora, e por mais este motivo é considerada sagrada. [...] Por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda a mácula. [...] A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo (CHEVALIER ; GHEERBRANT, op. cit, p. 18).

[...]

Símbolo da dualidade do alto e do baixo: água de chuva – água do mar. A primeira é pura; a segunda, salgada. Símbolo de vida: pura, ela é criadora e purificadora [...] amarga, ela produz a maldição [...] As águas amargas do oceano designam a amargura do coração. O homem – dirá Richard de Saint-Victor – deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria, essa santa amargura se transmutará em júbilo [...] (CHEVALIER ; GHEERBRANT, op.cit, p. 9).

Deste modo água carrega a dualidade simbólica de muitos efeitos. Salgada: escuras/profundas/bravias ou doce: fonte límpida, purificadora, como símbolo da vida. A água é tratada neste romance como fonte de vida e também de morte. A água salgada pode ser entendida como amarga, pois carrega a conotação de maldição. E de acordo com a simbologia “o homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria”. A partir disso, pode-se inferir que Quincas já seja a maldição da família. Portanto, pela amargura

do nível da consciência ele deve escolher a morte em águas salgadas, malditas, compatibilizando com seu ser transformado, liberto da manipulação da esposa, filha e vizinhos. A água “doce” detém a intenção purificadora que apaga e limpa o ser de todos os males, que regenera.

Perduram na instância narrativa, questionamentos em que o ser humano vive exposto a dualidades intensas. A busca do equilíbrio entre estas forças de valor – ora positivo ora negativo – pode ser a chave. A vida, geralmente, é inexplicável porque é cheia de surpresas e o ser humano não pode ter nenhum controle sobre ela. Os fatos sucedem-se dia após dia surpreendendo sempre o homem: um ser mergulhado no mistério.

Esta passagem pode explicar o desejo de Quincas escolher o mar como túmulo. O fragmento abaixo pode representar o prestígio de Quincas para com os amigos numa situação contrária à família. Diante do conhecimento da morte de Quincas através do santeiro velho, os parentes reúnem-se e discutem as possibilidades do velório. Por conta das dificuldades financeiras e da vergonha que dele sentiam, decidem por velá-lo na funerária mesmo, sem comentar com ninguém.

O trecho pode confirmar o prestígio de Quincas:

[...] Houve nas imediações do Mercado ajuntamentos precipitados, pareciam comícios relâmpagos, gente andando de um lado para outro, a notícia no ar, subindo o Elevador Lacerda, viajando nos bondes para a Calçada, ia de ônibus para a Feira de Santana. Debulhou-se em lágrimas a graciosa negra Paula, ante seu tabuleiro de beijus de tapioca. Não viria Berro D’água naquela tarde dizer-lhe galanteios torneados, espiar-lhe os seios vastos, propor-lhe indecências, fazendo-a rir. Nos saveiros de velas arriadas, os homens do reino de Iemanjá, os bronzeados marinheiros, não escondiam sua decepcionada surpresa: como pudera acontecer essa morte num quarto do Tabuão, como o fora o *velho marinheiro* descansar numa cama? [...] Várias mulheres decidiram não buscar receber nenhum homem naquela noite, estavam de luto. Como se fosse quinta ou sexta-feira santa [...] (AMADO, op. cit, p. 41-8).

Parece que a família de Quincas não consegue perceber a influência e a popularidade que ele tem na cidade baixa. Aglomerações no Mercado, velas arriadas nos saveiros, e aumento do preço da cachaça são homenagens rendidas a Quincas Berro D'água. Com esta repercussão da notícia, os amigos bêbados ficam sabendo da morte e cada qual tem uma reação de sensação de perda incalculável e decidem ir ao velório.

O fragmento pode comprovar a intrusão do narrador ao se valer da ironia contida no comportamento inadequado para um morto:

[...] No fim da tarde, quando as luzes se acendiam na cidade e os homens abandonavam o trabalho, os quatro amigos mais íntimos de Quincas Berro D'água – Curió, Negro Pastinha, cabo Martim e Pé-de-Vento – desciam a ladeira do Tabuão em caminho do quarto do morto. Deve-se dizer bem a verdade, que não estavam eles ainda bêbados [...] Naquela hora do crepúsculo, do misterioso começo da noite, o morto parecia um tanto quanto cansado. Vanda dava-se conta. Não era para menos: passara ele a tarde a rir, a murmurar nomes feios, a fazer-lhe caretas. Nem mesmo quando chegaram Leonardo e o tio Eduardo, por volta das cinco horas, nem mesmo então Quincas repousou. Insultava Leonardo, *paspalhão!*, ria de Eduardo. Mas quando as sombras do crepúsculo desceram sobre a cidade, Quincas tornou-se inquieto. Como se esperasse alguma coisa que tardava a vir. [...] Por que seria que os olhos de Quincas ora se voltavam para a janela, ora para a porta? [...] (AMADO, op.cit, p. 49-50)

[...]

Quando surgiram na porta do quarto, Pé-de-Vento adiantou a mão em cuja palma estendida estava pousada a jia de olhos saltados. Ficaram parados na porta, uns por detrás dos outros, Negro Pastinha avançava a cabeçorra para ver. Pé-de-Vento, envergonhado, guardou o animal no bolso [...]

-Boa tarde, damas e cavalheiros. A gente queria ver ele [...] (AMADO, op. cit, p. 61-2).

É possível perceber, o quanto o narrador ultrapassa os limites da condição de morto para Quincas, atribuindo-lhe conduta viva. Parece que toda a parte da ação desenvolvida pelo narrador para contar dos instantes vividos pela família durante o velório, assume um ar

hipócrita. Para descrever estes momentos, o condutor do discurso aproxima-se dos padrões da norma culta, conferindo assim indiretamente ao discurso familiar, um tom de discriminação e superioridade. Já a linguagem que permeia o universo de Quincas e seus amigos íntimos aproxima-se de uma linguagem coloquializante, mundana.

Esta atmosfera de diferenças de comunicação atende aos propósitos do narrador que ironiza e intensifica caminhando para o campo do realismo fantástico quando explora e expõe as atitudes incontroláveis de Quincas dentro do caixão, como: 1. o morto parecia um tanto cansado; 2. passara ele a tarde a rir, a murmurar nomes feios; a fazer-lhe caretas; 3. insultava Leonardo de paspalhão! Ria de Eduardo; 4. Quincas tornou-se inquieto; 5. os olhos de Quincas ora se voltavam para a janela, ora para a porta?

Refletindo com Bakhtin:

[...] O estilo humorístico baseia-se na estratificação da linguagem comum e na possibilidade de separar de algum modo as suas intenções dos seus estratos, sem se solidarizar inteiramente com eles. É justamente o caráter plurilíngüe, e não a unidade de uma linguagem comum normativa, que representa a base do estilo [...] (BAKHTIN, 1988, p. 113).

Diante deste comportamento inaugural de Quincas dentro do caixão, pode-se vislumbrar uma outra expectativa: a despreocupação do sentimento de repulsa que nutre pela família. Outra possibilidade para esclarecer este comportamento pode concentrar-se na vontade que pode estar sentindo de ficar entre os amigos. Como comprova o exemplo a seguir:

[...] Punha-se de pé, o copo gíngando, dava-lhe a cachaça aquele vacilante equilíbrio dos homens do mar, declarava sua condição de *velho marinheiro*. Velho marinheiro sem barco e sem mar, desmoralizado em terra, mas não por culpa sua. Porque para o mar nascera, para içar velas e dominar o leme dos saveiros, para domar as ondas em noite de temporal. Seu destino fora truncado, ele que poderia ter chegado a capitão do navio, vestido de farda azul, cachimbo na boca. Nem

mesmo assim deixava de ser marinheiro, para isso nascera de sua mãe Madalena, neta de comandante de barco, era marítimo desde seu bisavô, e se lhe entregassem aquele saveiro seria capaz de conduzi-lo mar afora, não para Maragogipe ou Cachoeira, ali pertinho, e sim, para as distantes costas da África, apesar de jamais ter navegado. Estava no seu sangue, nada precisava aprender sobre navegação, nascera sabendo [...] No cais e nas praias os meninos nasciam sabendo as coisas do mar, não vale a pena buscar explicações para tais mistérios. Então Quincas Berro D'água fazia seu solene juramento: reservava ao mar a honra de sua hora derradeira, de seu momento final. Não haviam de prendê-lo em sete palmos de terra, ah! Isso não! Exigiria, quando a hora chegasse, a liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo [...] (AMADO, op.cit, p. 42-3).

Esta passagem pode comprovar o comportamento discutível de Quincas Berro D'água dentro do caixão apresentado em exemplo anterior. Toda aquela ansiedade, e angústia podem ser justificadas pelo desejo do velho marinheiro pretender como túmulo as profundezas do oceano, livre do aprisionamento embaixo da terra. Para tanto, abre-se uma outra versão de morte para Quincas narrada pelos amigos de bebida.

A terceira versão de Quincas Berro D'água assemelha-se, em parte, com a segunda versão de morte apresentada pela família. São versões semelhantes até o momento em que Eduardo – irmão de Quincas – vai dormir e exige dos vagabundos que não o deixem só por instante algum. Deste momento para frente acontecem as divergências, e se o comportamento de Quincas para um morto já é extravagante, de agora em diante assume peculiaridades bárbaras.

O excerto abaixo pode demonstrar isto:

[...] -Está um senhor – gabou Negro Pastinha. – Um defunto porreta.

Quincas sorriu com o elogio, o negro retribuiu-lhe o sorriso:

-Paizinho... – disse comovido e cutucou-lhe as costelas com o dedo, como costumava fazer ao ouvir uma boa piada de Quincas [...]. [...] -Cambada de burros...

-Falta de treino [...]

Quincas parecia indiferente à reza, devia estar com calor, metido naquelas roupas quentes [...]

[...] -Vocês não têm vergonha de disputar a mulher dele na vista dele? Ele ainda quente e vocês que nem urubu na carniça?

-Ele é que pode decidir... –disse Pé-de-Vento. Tinha esperanças de ser escolhido por Quincas para herdar Quitéria, seu único bem [...]

-Hum! –fez o defunto [...]

-Não á pra falar mal, mas essa sua família é um tanto quanto econômica. Acho que o genro abafou as cuecas...

-Unhas-de-fome... – precisou Quincas.

-Já que você diz, é verdade . A gente não queria ofender eles, afinal são seus parentes. Mas que pão-durismo, que sumiticaria... Bebida por conta da gente, onde já se viu sentinela desse jeito?

[...] - Os homens, uns bestalhões. As mulheres, umas jararacas – definiu Quincas preciso [...] (AMADO, op. cit, p. 73-9).

Antes mesmo de se estabelecer qualquer comentário sobre o fragmento apresentado é importante ressaltar os níveis simbólicos que envolvem a história de Berro D'água. Na vida familiar, era um homem de bebida comedida e caseira. Ao assumir outra vida, entrega-se aos prazeres mundanos: mulheres e bebida. Decide, de uma vez por todas, privar-se da lucidez da vida, bebendo somente um líquido: cachaça.

O pseudônimo de Quincas Berro D'água acontece por ter pedido a dono de bar cachaça e, por brincadeira, lhe oferece água. Quincas solta um tremendo berro. Desde então assume a alcunha de Quincas Berro D'água.

No fragmento acima, os amigos de Quincas quando se vêem sozinhos com o “morto”, tiram-lhe a roupa incômoda e vestem-no como sempre. Decidem dar-lhe cachaça para comemorar. Os amigos antes de chegar ao velório bebem para agüentar a perda do amigo. Depois continuam bebendo aguardente para comemorar a vida pois, segundo os amigos, Quincas conversa com eles e caracteriza negativamente os parentes. Logo em seguida, saem pela cidade para mostrar às pessoas que Berro D'água está “vivo”, e que tudo faz parte de um mal-entendido.

Como aparece no fragmento que merece ser destacado quase que na íntegra:

[...] Pelo jeito, aquela ia ser noite memorável, inesquecível. Quincas Berro D'água estava num dos seus melhores dias. Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia. Na ladeira do Pelourinho casais escondiam-se nos portais centenários, gatos miavam nos telhados, violões gemiam serenatas. Era uma noite de encantamento, toques de atabaques ressoavam ao longe, o Pelourinho parecia um cenário fantasmagórico. [...] A pressa abandonara os cinco amigos, era como se o tempo lhes pertencesse por inteiro, como se estivessem mais além do calendário, e aquela noite mágica da Bahia devesse prolongar-se pelo menos por uma semana. Porque, segundo afirmava Negro Pastinha, aniversário de Quincas Berro D'água não podia ser comemorado no curto prazo de algumas horas [...]Tudo naquela noite era diferente [...]

-Tinha corrido a notícia de que Berro D'água bateu as botas, tava tudo de luto.

Quincas e os amigos riram [...] O velho marinheiro não podia falecer em terra, num leito qualquer.

-Ainda tem arraia pra todo mundo..

Suspenderam as velas do saveiro, puxaram a grande pedra que servia de âncora. A lua fizera do mar um caminho de prata, ao fundo recortava-se na montanha a cidade negra da Bahia. O saveiro foi-se afastando devagar [...] Quincas não respondia: aspirava o ar marítimo, uma de suas mãos tocava a água, abrindo um risco nas ondas. Tudo foi tranqüilidade no começo da festa: a voz de Maria Clara, a beleza da peixada, a brisa virando vento, a lua no céu, o murmurar de Quitéria. Mas inesperadas nuvens vieram do Sul, engoliram a lua cheia. As estrelas começaram a pagar-se e o vento a fazer-se frio e perigoso. Mestre Manuel avisou:

-Vai ser noite de temporal, é melhor voltar.

[...] Ninguém sabe como Quincas se pôs de pé, encostado à vela menor. Quitéria não tirava os olhos apaixonados da figura do velho marinheiro, sorridente para as ondas a lavar o saveiro [...] Foi quando cinco raios sucederam-se no céu, a trovoada reboou num barulho de fim de mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. Gritos escaparam das mulheres e dos homens, a gorda Margô exclamou:

-Valha-me Nossa Senhora!

No meio do ruído, do mar em fúria, do saveiro em perigo, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se e ouviram sua frase derradeira.



Penetrava o saveiro nas águas calmas do quebra-mar, mas Quincas ficara na tempestade, envolto num lençol de ondas e espuma, por sua própria vontade [...] Segundo um trovador do Mercado, passou-se assim:

No meio da confusão  
 Ouviu-se Quincas dizer:  
 -Me enterro como entender  
 Na hora que resolver.  
 Podem guardar seu caixão  
 Pra melhor ocasião.  
 Não vou deixar me prender  
 Em cova rasa no chão.  
 E foi impossível saber  
 O resto da sua oração [...] (AMADO, op.cit, p. 83-96).

Nele, o narrador trabalha com uma seleção lingüística intensificadamente simbólica. Signos estes adequados para compor o teor do fantástico que promovem o colorido “da terceira morte”: lua cheia – mistérios; toques de atabaques, Pelourinho – cenário fantasmagórico; noite mágica; água – caminho de prata; engoliram a lua cheia; estrelas começaram a apagar-se; cinco raios; barulho de fim de mundo; lençol de ondas e espuma.

Em se tratando do signo água, Quincas destina parte da vida para a aguardente, aquela responsável por obnubilar-lhe os sentidos, conduzindo às divagações, acordando lembranças remotas. E revela aos amigos nos momentos de embriaguez, a condição de marinheiro: aquele que é, sem nunca ter sido.

A água, enquanto símbolo, pode concentrar quantidade significativa de signos e revelar aspectos interessantes. Um deles, vem explicado pelo dicionário de símbolos, dizendo que a água:

[...] Possui por si mesma, uma virtude purificadora, e por mais este motivo é considerada sagrada. [...] Por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda a mácula. [...] A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo [...] (CHEVALIER ; GHEERBRANT, op. cit, p. 18).

Talvez seja este o propósito de Quincas Berro D'água, ao sentir tanta afinidade com a água. O desejo de purificar-se. Voltando ao fragmento romanesco, se a noite é de lua cheia, como explicar a aproximação de uma tempestade tão rapidamente? Talvez a natureza conspirando a favor de Quincas estivesse à espera do momento adequado para o funeral do velho marinheiro.

Quincas em dado momento, no saveiro já em alto mar, é atingido pelos dois tipos de águas: a da chuva e a do mar, conforme aparece em:

[...] Foi assim que *o temporal*, o vento uivando, as águas encrespadas, os alcançou em viagem. As luzes da Bahia brilhavam na distância, um raio rasgou a escuridão. A chuva começou a cair. Pitando seu cachimbo, Mestre Manuel ia ao leme. Ninguém sabe como Quincas se pôs em pé, encostado à vela menor. Quitéria não tirava os olhos apaixonados da figura do velho marinheiro, sorridente para *as ondas a lavar o saveiro*, para os raios a iluminar o negrume [...] (AMADO, op. cit, p. 92, grifo nosso).

A água recobre, portanto, dois complexos simbólicos antitéticos na vida ou na morte de Quincas Berro D'água. É no momento da passagem morte/vida que Quincas escolhe: a forma e local. Simultaneamente, vai livrar-se das amarguras da vida na purificação das águas. A água, dialeticamente, representada pela vida e pela morte. Para atingir o intento, cai nas águas profundas para nunca mais voltar.

Esta versão de morte é passível de discussão quanto à veracidade dos fatos como foram apresentados. A manutenção da dúvida no princípio romanesco instaura polêmica e suscita discussão:

[...] *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 [...] (AMADO, op. cit, p. 1).

Parece haver grande intencionalidade ao presentificar pelo advérbio de tempo e o verbo no presente, o início da intriga. O narrador sugere com aquele fim (os versos finais antes de Quincas se atirar no mar) e com este começo “até hoje” instaurador da dúvida promover a circularidade da vida e da morte, no plano ficcional comparativamente com o real.

Pensando assim, o dialogismo com José Régio é pertinente “eu que nunca principio nem acabo” (RÉGIO, 1999, p. 229).

Refletindo com Bakhtin:

[...] As linguagens e as perspectivas sócio-ideológicas introduzidas apesar de serem, é claro, utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas. Na maioria dos casos, todas essas linguagens já constituídas, oficialmente reconhecidas, preeminentes, autoritárias, reacionárias, condenadas à morte e à substituição. É por isso que predominam formas e graus diferentes de estilização paródica das linguagens [...] (BAKHTIN, op.cit, p. 116).

Uma estrutura textual complexa que não evidencia e nem esclarece a seqüência das ações dos personagens no percurso diegético.

Pensando com Bosi: “a polifonia do romance distribui em muitas vozes a sua pauta ideológica; entoa humoristicamente o que parece demasiado sério e, em contracanto, soergue o que poderia resvalar, para o tom de opereta bufá” (BOSI, op.cit, p. 393). Talvez de posse desta estratégia narrativa o narrador pretenda na manutenção da dúvida, valorizar a artisticidade que o texto contém.

## Considerações Finais

Estabelecer comparativamente as questões que envolvem a classificação de um texto como de maior ou menor teor artístico, pode transformar-se numa tarefa árdua. Para tanto, o que se faz necessário é o conhecimento da concepção de texto artístico para em proporções análogas, definir literatura de massa.

Para Lotman (1978, p. 41) “um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido.” Seguindo esta linha de raciocínio, sabe-se que é através da escolha das manobras articulatórias utilizadas pelo narrador na construção do discurso ficcional, que se pode elevar o teor artístico contido num texto.

Segundo Bosi (1986, p. 13) “a arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura.”

Assim o sendo, o texto submete-se à mutação através de uma atividade humana no âmbito da elaboração discursiva.

O texto artístico diferencia-se dos demais discursos pela própria natureza que ele contém. Portanto, o universo diegético é um mundo novo a ser explorado.

Pensando com Lotman (1978, p. 41) “o texto artístico é construído de outro modo: cada pormenor e o texto no seu conjunto são introduzidos em diferentes sistemas de relações tendo por resultado a recepção simultânea com mais de uma significação. Sendo revelada na metáfora, esta propriedade possui um caráter mais geral.”

Deslindando as considerações efetuadas por Lotman, um texto artístico pode ser considerado como um sentido construído com complexidade. Por isso, a linguagem artística apresentada na enunciação discursiva pode ser vista como uma hierarquia complexa de linguagens inter-relacionadas, mas não semelhantes.

Um universo de ficção onde o eixo sintagmático combinado em perfeita harmonia com o paradigmático, faz nascer uma linguagem diferenciada. E que além de evidenciar os aspectos teóricos disponibilizados pelo narrador, dá conta da simplicidade temática.

Um elemento imprescindível como parte deste processo, é a participação ativa do receptor do texto. A partir do momento de posse do texto de ficção, fica com a incumbência primeira de entendê-lo, e, por assim, dizer analisá-lo. Por isso, Bosi menciona que:

[...] cabe ao intérprete do texto dar conta da sua tessitura estilística em face de todo um processo de significação, que é ao mesmo tempo, subjetivo e histórico nas raízes profundas. Mas, alcançado, esse grau hermenêutico de conhecimento, a obra já não poderá ser analisada como se fosse um mosaico de discursos e subdiscursos: a sua unidade semântica viva assim como as suas vivas contradições impor-se-ão à nossa consciência [...] (BOSI, 1986, p. 21)

O leitor no instante mesmo da leitura, necessita de um olhar cultural diferenciado e específico para que consiga interpretar – sobre ângulos distintos –, as propostas ali instauradas no âmbito da diegese.

Lotman ainda referenda que:

[...] o texto artístico possui ainda uma particularidade: ele dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar uma porção seguinte de informações durante uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece [...] (LOTMAN, 1978, p. 59)

Parece haver entre ambos – leitor e texto – uma cumplicidade singular. Ao mesmo tempo que a ficção envolve um leitor com uma trama sugestiva, ela permite formas interpretativas plurais para dentro dela. Para isto, é necessário que o receptor ou se afine aos

propósitos ou então que disponha de algum conhecimento teórico que lhe facilite a penetração e compreensão do contexto ficcional.

Após estas considerações a respeito do caráter artístico e receptivo do texto ficcional, foi possível pelo estudo empreendido – detectar esta qualidade no texto em evidência: *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Constatou-se que, pelo assédio à organização discursiva, este exercício de Jorge Amado a valorização na construção discursiva da instância narrativa, ganha complexidade ao distanciar-se por demais de outras obras do referido autor, que na maior parte delas, pautam-se pela seqüência linearizante e pelo caráter mais denunciativo, por corresponder – mais de perto – às exigências ocorridas no contexto nacional. Romper com estruturas mais lineares de enredo e utilizar-se de signos modalizados pelo tom da ironia, amplificam/modificam o universo ficcional do narrador amadiano. Assim, pelo discurso, “Quincas” é um personagem que transgride todas as barreiras no âmbito narrativo e sai à procura de justiça pela fala, ou ainda, pela quase ausência dela. O personagem (quase) se cala para que o discurso por ele se manifeste. Para tanto, Bosi menciona que:

[...] a força busca formas que tragam da significação os percursos do desejo e da pena, da angústia e da alegria; formas que revelem sentidos latentes ou, quem sabe, resgatem o não-sentido da existência quotidiana [...] (BOSI, 1986, p. 57)

Deste modo, a elaboração simples ganha novo efeito de sentido quando passa pelo trabalho diferenciado e singular do construtor do discurso. O narrador encarrega-se de alterar a aridez contida no mundo da linguagem, – já – possivelmente – desgastada pelo uso. É através desta alteração cuidadosa do universo das palavras – que o terreno romanescos é tecido por novos fios que possibilitaram à diegese um caminho diferenciado da prática comumente utilizada pelo autor.

Entretanto, como mencionado, quase todo volume produtivo de Jorge Amado deixa de lado os procedimentos aqui discutidos. Por conta disso, tornou-se um autor pitorescamente popular e intensamente traduzido para outras línguas. Portanto, muito requisitado pelo mercado consumidor. Deste modo, têm-se uma produção que se consolidou muito mais pelo teor de mercado do que pelo real valor artístico, sendo considerado como o primeiro “Best Seller” nacional. Por outro lado, ao produzir a obra em estudo, fato curioso se pode verificar. Não há dúvida de que neste, o trabalho de linguagem fez-se de modo díspar do restante da produção do autor. Entretanto, mesmo assim, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, não deixou de vender. Se não tanto quanto outros títulos, com considerável expressão. Até o presente momento já se contam 89.<sup>a</sup> edições. O que há nisso, então? Para se poder divisar uma possível resposta há que se percorrer – ainda que sumariamente – a relação entre cultura e cultura de massa. Mais precisamente, literatura e literatura de massa.

Literatura de Massa é um tipo de texto encarregado da manutenção de determinados padrões conservadores de construção textual, que atendam ao gosto de uma maioria.

Segundo Zilberman a massificação que se refere, em princípio, é dada pelo consumo que:

[...] Circula atualmente também como parcela da indústria cultural, verificável em duas circunstâncias próximas: a de produção de livros destinados a liderar a lista dos mais vendidos, tendo sido escritos especialmente para este fim, adequando-se, de modo sistemático, àquelas que são exibidas como as preferências do público; e a de fabricação em série de obras, em que não se percebe mais a identidade do autor, nem a do texto, pois reproduzem inesgotavelmente modelos consagrados de histórias sentimentais, aventuras e crimes [...] (ZILBERMAN, 1984, p. 12).

Parece que pensar em literatura de massa proporciona a qualquer leitor a idéia básica de que, em primeiro lugar, a história a ser lida atenderá expectativas de previsibilidade do enunciado do princípio ao fim. E, em segundo lugar, que a dita industrialização da cultura,

observa atentamente a baixa instrução da maioria dos indivíduos pertencentes a classes populares.

A ausência de surpresas, um certo nível de expectativas correspondidas a contento do diálogo estabelecido entre narrador e leitor, pouco trabalho enuncivo, são pistas que podem aproximar o texto de tal massificação. Outro fator de suma importância, é que seja uma escritura voltada tão somente objetivando o mercado, o consumo, a venda.

Dentre estes aspectos, o que se pretende esclarecer quanto à literatura de massa não é imputar-lhe somente traços positivos, como também não somente destacar-lhe os negativos. A ênfase desta questão pode ficar centrada em reconhecer nesta modalidade textual, características de valor próprias deste gênero. Induz muitos leitores a principiarem no exercício da leitura e, por conseguinte, no interesse pela literatura. No entanto, textos com estas características ficam relegados à exclusão máxima quando em analogia aos considerados literariamente elevados pela propositura qualitativa no teor artístico. Desta forma, pensa-se em questionar a literatura enquanto um setor tornado elitista devido ao processo, por que passou de institucionalização por meio da cultura elevada. Este processo deveu-se à necessidade de manter o caráter seletivo e socialmente direcionado da produção artística, ao conservá-la como modo de expressão de grupos de cultura elevada, via de regra ocupantes dos postos altos da sociedade. Por esta razão o que se verificou foi a preservação da alta literatura, mesmo que ela não configurasse um painel verossímil da realidade brasileira. É desta minimização de distância de um estilo elevado em relação a outro, a proposta de mostrar a relativização de olhar para estas literaturas, cada qual ocupando um espaço pertinente, uma tessitura textual que por assim o ser, não se deixa menosprezar por outra para destacar-se como tal.

Uma vez apresentada tal propositura, o que se tem é um autor que sempre se mostrou propenso à realização de um exercício literário voltado para as massas. Jorge Amado, ao que



parece, encontrou uma fórmula de criar satisfação e dependência de leitura. Expectativa acessa no leitor, por formular-se sem maiores contundências estruturais narrativas. Brindou leitores por décadas e décadas com narrativas simplistas, mas de fervoroso teor degustativo, motivo pelo qual – acreditamos – o tenha conduzido ao patamar em que se encontra. Por outro lado, ainda permanecendo fiel ao contexto nacional, na obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* modifica a construção discursiva colorindo-a com uma ironia carnavalizadora. Faz o texto ganhar um brilho particular aos olhos de parcela de leitores instruídos pelas marcas deixadas pelo condutor do discurso. Um texto enviesado, um saber de palavras (des)harmonicamente concebidas. Um universo ficcional que – pela complexidade discursiva poderia não ter a receptividade dos outros tantos títulos publicados.

Como visto, *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, revela-se uma obra de intensa elaboração sígnica.

Portanto, sugere-se num texto que se desdobra em muitos outros no espetáculo inigualável da ficção. É nesta característica simbólica e recorrente que aflora uma narrativa entremeada de multissignificação: irreverência simbólica do título que promove a multiplicidade de um fato inédito – morrer mais de uma vez –; narrativa em tempo posterior, quebrando a linearidade temporal, num oferecimento do fim para – ironicamente – brincar com as possibilidades recorrentes de vida/morte; procedimento retórico do narrador com engajamento afetivo para uns e de negação para outros; suposta doutrina impessoalizante de narrar; um texto recheado de elipses narrativas; recursos analépticos e prolépticos que servem ao propósito do narrador; personagens que detém a relativização do saber na ironia da pretensão; narrativa competente mesclada pela intrusão do narrador, intrusão que se constitui num índice fundamental de efeito oscilante, pois transgride o papel do condutor tradicionalmente isento e linear.

Em face do quadro apresentado – talvez – uma possível resposta para o questionamento antes referido, se deva ao fato de o leitor comum se prender tanto mais ao caráter jocoso – se não pelo costume – pela manutenção de tal estado, aliado ao espírito de simpatia pelas classes menos favorecidas, nunca deixadas de lado pelo autor. Assim, um tecido altamente elaborado no que diz respeito à construção discursiva concentra interna e externamente a evidência da ambigüidade. Do interior do discurso para a exterioridade da recepção. Fato este que poderia justificar também para esta obra tamanha procura e vendagem.

Por isso tudo, o leitor parece estar diante de um universo retórico que ao explodir-se – enquanto discurso – permite ao receptor afogar-se completamente –ou não – nas próprias águas, independente de morrer-se de vez ou não: “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há. (Frase derradeira de Quincas Berro D’água, segundo Quitéria que estava ao seu lado)”. (AMADO, 1959, p. IX)

Uma primazia não somente por ser uma linguagem que aponta para o mundo mas, um mundo que se faz linguagem.

Uma pequena-grande obra.

## 1. Bibliografia de Jorge Amado

- AMADO, Jorge. *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1959.
- \_\_\_\_\_. *ABC de Castro Alves*. São Paulo: José Olympio, 1941.
- \_\_\_\_\_. *A Vida de Luís Carlos Prestes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Cacau*. 46. ed. São Paulo: Record, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Gabriela, cravo e canela*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958
- \_\_\_\_\_. *Jubiabá*. São Paulo: Martins, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Lenita*. Rio de Janeiro: Record, 1929.
- \_\_\_\_\_. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- \_\_\_\_\_. *O Subterrâneo da Liberdade*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1951.
- \_\_\_\_\_. *O País do Carnaval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1931.
- \_\_\_\_\_. *São Jorge dos Ilhéus*. Rio de Janeiro: Record, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Terras do Sem Fim*. São Paulo: Martins, 1948.

## 2. Bibliografia Sobre Jorge Amado

- BASTIDE, Roger. Jorge Amado e o romance poético *O Jornal*. Rio de Janeiro 08 fev. 1944.
- \_\_\_\_\_. “Sobre o romancista Jorge Amado”, In: Vários Autores, *Jorge Amado, Povo e Terra*. São Paulo: Martins, 1972. p.23
- BERNO DE ALMEIDA, Alfredo Wagner. *Jorge Amado, política e literatura*. Rio de Janeiro: Campus, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRUNO, Haroldo. O sentido na terra na obra de Jorge Amado. *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957.
- CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história In: CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins, 1945, p. 45-58.
- \_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1990 a 1945 In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1976.

- \_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento In: CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CERQUEIRA, Dorine. *A ironia e a ironia trágica em A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.
- CERQUEIRA, Nelson. *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.
- CUNHA, Helena Parente. *A Literatura Carnavalizada de Jorge Amado*. Perspectiva: Rio de Janeiro UFRJ, 1984.
- DUARTE, Eduardo Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Natal: Universitária, 1995.
- \_\_\_\_\_. Classe, gênero, e etnia: povo e público na ficção de Jorge Amado. In: *Caderno de Literatura Brasileira*, 1997, p. 88-97.
- FERNANDES, Florestan. O romance social no Brasil. *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 jul 1944
- GOMES, Álvaro Cardoso. NEVES, Sônia Regina Rodrigues. *Literatura comentada Jorge Amado*. São Paulo: Nova Cultural, 1990.
- GORENDER, Jacob. As Novas Tendências da Obra de Jorge Amado. *Rumos Novos*, Rio de Janeiro, Ago.1961.
- JURANDIR, Dalcídio. Conflitos e personagens do romance. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro, 19 set. 1954.
- LINS, Álvaro. As Obras Completas de Jorge Amado. *Jornal de Crítica*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- LITERATURA COMENTADA. *Jorge Amado*. 2. ed, São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- LUCAS, Fábio. A contribuição Amadiana ao romance social brasileiro. *Caderno de Literatura Brasileira*, p. 98-119.
- MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- PONTES, Joel. Situação da ficção regionalista *O Aprendiz de Crítica*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.
- ROCHE, Jean. *Jorge bem/mal Amado*. Tradução de: Liliane Barthod. São Paulo: Cultrix, 1987.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *De como e porque Jorge Amado em A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água é um autor carnavalizador, mesmo sem nunca ter se preocupado com isto*, *Revista Tempo Brasileiro*, n. 74, 26-29, Jul de 1983.
- TÁTI, Miécio. *Jorge Amado: vida e obra*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

\_\_\_\_\_. Estilo e Revolução no Romance de Jorge Amado, *Estudos e Notas Críticas*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

TAVARES, Paulo. *O baiano Jorge Amado e sua obra*. São Paulo: Record, 1980.

VÁRIOS AUTORES. *Jorge Amado, 30 Anos de Literatura*. São Paulo: Martins, 1961.

WERNECK SODRÉ, Nelson. *Orientações do pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1942.

### 3. Bibliografia Teórica

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 4. ed., Coimbra: Almedina, 1982.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução de: Celeste Ribeiro de Souza e outros. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENVENISTE, Émile. O Aparelho Formal da Enunciação. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral II*. Tradução de: Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1991. p. 81-90.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de: Sérgio Miceli e outros. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de: Antônio S. Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura*. Tradução de: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa – Figuras III* Tradução de: Fernando Cabral Martins. São Paulo: Vega 1972.

- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LUKACS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução de: Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1920.
- \_\_\_\_\_. *O romance como epopéia burguesa*. Tradução de: Letizia Zini Antunes. (Mimeografada).
- MARXS, K. ; ENGELS, F. *Sobre Literatura e Arte*. Tradução de: Sérgio M. Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- POUILLON, Jean. *Problemas del estruturalismo*. México: Siglo XXI, 1976.
- ROMERO, Sílvio. Se a Economia Política é uma Ciência. In: ROMERO, Sílvio. *Estudos de Literatura Contemporânea*. 3. ed, São Paulo: Ática, 1985 p. 93.
- SCHOLES, R ; KELLOG, R. *A Natureza da Narrativa*. Tradução de: Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

#### 4. Bibliografia Geral

- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução Pastoral catequética. 131. ed, São Paulo: Ave Maria, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed, São Paulo: Ática, 1986.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Garamond e Gills Sans, 1997.
- CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, v.2.
- CÂNDIDO, Antonio et al. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. 7. ed, São Paulo: Ática. 1994.
- CINTRA, Ismael Ângelo. *Dois aspectos do foco narrativo: retórica e ideologia*. *Revista de Letras*, São Paulo, 1981, p. 5-12.
- \_\_\_\_\_. Marcas lingüísticas do narrador. *Alfa*, São Paulo, 1981, n. 25, p. 49-56.

- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era modernista*. 4. ed, rev e atual. São Paulo: Global, vol 5, 1997.
- DAMATTA, Roberto. *Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis*. In: *Caderno de Literatura Brasileira*, 1997, p. 88-97.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- NICOLA, José de. *Literatura portuguesa: das origens até nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1999.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. 7. ed, São Paulo: Ática, 1988.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de: Marina Appenzeller. 10. ed, São Paulo: Papirus, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a Literatura?* Tradução de: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. 3. ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- ZAIDAN FILHO, Michel. *Comunistas em céu aberto, 1922-1930*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.

## **Dicionários e Enciclopédias**

- CHEVALIER, Jean ; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14. ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 11. ed, São Paulo: Cultrix, 1998.
- NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA. São Paulo: Enciclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 2000.
- REIS, Carlos ; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. 2. ed, São Paulo: Ática, 2000.

## 5. Revistas

ARRABAL, José ; MARETTI, Eduardo. Tristes Tópicos: o adeus a Jorge Amado. *A Verdade Tropical de Jorge Amado*. São Paulo, ano v, Setembro, p. 11-22, 2001.

NUNES, Augusto. A eternidade de um criador. *Um Jorge muitíssimo Amado*. São Paulo, v. 168: Globo, p. 88-94, 06 ago 2001.

GRAIEB, Carlos. *Eternamente Amado, simplesmente Jorge*. O texto completo de Quincas Berro D'água, um grande conto de Jorge Amado. São Paulo, v.1713, p. 96-121, 15 ago 2001.

CHAGAS, Luiz. Jorge Amado, O Adeus Ao Maior Escritor do Brasil. *O Senhor da Bahia*. São Paulo: v. 106, Três Ltda, p. 44-50, 15 ago 2001.

## 6. Sites

CARATI, Elisa. Nuestra Umbanda. [S.l.]: Virtual Books, 2002. Disponível em: <http://www.chasque.net/armando/nuestraumbanda/editions/c13/amorte.htm>. Acesso em: 23 ago 2002, 17:30:30.