

MARILANI SOARES VANALLI

**A CONSCIÊNCIA ESTRATÉGICA DAS VOZES NARRATIVAS EM
'ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA' DE JOSÉ SARAMAGO E 'A MORTE
E A MORTE DE QUINCAS BERRO DÁGUA' DE JORGE AMADO.**

ASSIS

2019

MARILANI SOARES VANALLI

**A CONSCIÊNCIA ESTRATÉGICA DAS VOZES NARRATIVAS EM
'ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA' DE JOSÉ SARAMAGO E 'A MORTE
E A MORTE DE QUINCAS BERRO DÁGUA' DE JORGE AMADO.**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

ASSIS

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

V217c Vanalli, Marilani Soares
A consciência estratégica das vozes narrativas em 'Ensaio sobre a cegueira' de José Saramago e 'A morte e a morte de Quincas Berro Dágua' de Jorge Amado / Marilani Soares Vanalli. Assis, 2019.
228 f.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

1. Análise do discurso. 2. Saramago, José - 1922-2010.
3. Amado, Jorge - 1912-2001. 4. Literatura comparada. I.

Título

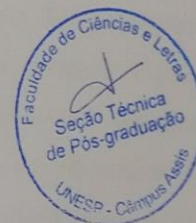
CDD 809



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: A consciência estratégica das vozes narrativas em 'Ensaio sobre a Cegueira' de José Saramago e 'A morte e a morte de Quincas Berro Dágua' de Jorge Amado

AUTORA: MARILANI SOARES VANALLI
ORIENTADOR: RUBENS PEREIRA DOS SANTOS



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Prof. Dr. MARCIO ROBERTO PEREIRA
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Profa. Dra. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA
Departamento de Literatura / UNESP/Assis

Professor Doutor IGOR ROSSONI
Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras / UFBA/Salvador

Prof. Dr. SERGIO HENRIQUE ROCHA BATISTA
Coxim-MS / IFMS

Assis, 27 de setembro de 2019

Dedicatória

A Deus acima de todas as coisas.

À minha mãe Lourdes Vieira.

À Comunidade Gumercindo Viera.

A Valmir Rogério Faili, irmão de Alma.

Agradecimentos

A Dr. Rubens Pereira dos Santos, pela paciência, humildade, além de grande orientador, um Pai.

VANALLI, Marilani Soares. **A Consciência estratégica das vozes narrativas em ‘Ensaio sobre a cegueira’ de José Saramago e ‘A morte e a morte de Quincas Berro D’Água’ de Jorge Amado.** 2019. 228 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista. (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

RESUMO

Esta tese se apresenta com os olhos centrados na VOZ, e, para tanto, explorar-se-á pela análise do discurso, as estratégias praticadas por este elemento em duas instâncias narrativas, que são: “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado, e, “Ensaio sobre a Cegueira”, de José Saramago. Se é o *discurso* dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da história, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto à parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa enquanto discurso e não a narrativa enquanto história, que está aqui em causa. Os problemas da narrativa podem ser organizados através dos da análise do discurso narrativo, segundo categorias tomadas da gramática do verbo, e que se reduzirão a três classes fundamentais: as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) de representação narrativa, logo aos *modos* da narrativa, e por último as que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa *a própria narração no sentido de instância narrativa*, e, com ela, seus dois protagonistas: o *narrador* e seu *destinatário* real ou virtual. O tempo e o modo funcionam ambos ao nível das relações entre história e narrativa, enquanto a Voz designa, simultaneamente, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história. Sendo Genette, um dos referenciais teóricos, entende-se que a análise do discurso será o foco desta pesquisa para esmiuçar, dentro destas categorias acima mencionadas, os percursos, atuações e consequências desta Voz que é a responsável pela construção da narrativa, entendendo-a, pelo filtro deste teórico francês, como o *significante*, enunciado, discurso ou texto narrativo em si. Conhecendo a dificuldade de sustentar esta pesquisa somente com as teorias desenvolvidas por Genette, em ‘Discurso da Narrativa - Figuras III’, traz-se os conceitos de Mikhail Bakhtin, ‘Questões de Literatura e de Estética’, ‘Estética da Criação Verbal’, entre outros deste referido autor, para explorar o emprego do dialogismo e polifonia, que hão de completar dentro das narrativas, as análises que a elas serão realizadas. Consolidando o arcabouço de conceitos teóricos complementares de voz, traz-se Oscar Tacca, em ‘As vozes do Romance’. É relevante compreender que este elemento da narrativa Voz, guarda a responsabilidade de conduzir eventos narrados e revela na constituição do romance, ideias em confronto; pontos de vista em constante interação. A partir dos dois objetos de pesquisa “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago e “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado, far-se-á uma comparação destas vozes, com o propósito de investigar as estratégias e performances praticadas pelos narradores, bem como apurar os momentos de aproximação e afastamento e as consequências desta prática.

Palavras-chave: voz, “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago, “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água” de Jorge Amado, análise do discurso, comparação das vozes, consequências.

VANALLI, Marilani Soares. **The strategic awareness of narrative voices in José Saramago's 'Blindness Essay' and 'Quincas Berro D'Água's death and death by Jorge Amado.** 2019. 228 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista. (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019

ABSTRACT

This research is presented with the eyes centered on the VOICE, and, therefore, it will be explored by the discourse analysis, the strategies practiced by this element in two narrative instances, that are: "The death and the death of Quincas Berro D'Água", by Jorge Amado, and 'Blindness Essay', by José Saramago. If it is the discourse of this narrative reality that is at stake, the plane of history, that is, the functional and sequential organization of the text, will be set aside as well as, therefore, any observation as to the diegetic meaning of the elements that compose this organization; It is narrative as discourse rather than narrative as history that is at stake here. Narrative problems can be organized through those of narrative discourse analysis, according to categories taken from the grammar of the verb, which will be reduced to three fundamental classes: those that are linked to the temporal relations between narrative and diegesis, under the category of time; those that are linked to the modalities (forms and degrees) of narrative representation, then to the modes of narrative, and finally those that are linked to the way in which narrative itself is implicated in narrative in the sense of narrative instance, and with it, its two protagonists: the narrator and its real or virtual recipient. Time and mode both function at the level of the relations between history and narrative, while the Voice simultaneously designates the relations between narration and narrative and between narration and history. Being Genette, one of the theoretical references, it is understood that the discourse analysis will be the focus of this research to investigate, within these categories mentioned above, the paths, actions and consequences of this Voice that is responsible for the construction of the narrative, understanding it, by the filter of this French theorist, as the signifier, utterance, discourse or narrative text itself. Knowing the difficulty of supporting this research only with the theories developed by Genette, in 'Narrative Discourse - Figures III', brings the concepts of Mikhail Bakhtin, 'Questions of Literature and Aesthetics', 'Aesthetics of Verbal Creation', among others by this author, to explore the use of dialogism and polyphony, which will complete within the narratives, the analyzes that will be performed to them. Consolidating the framework of complementary theoretical concepts of voice brings Oscar Tacca in 'The Voices of Romance'. It is relevant to understand that this element of the Voice narrative bears the responsibility of conducting narrated events and reveals in the constitution of the novel ideas in confrontation; points of view in constant interaction. From the two research objects "Essay on Blindness" by José Saramago and "The Death and Death of Quincas Berro D'Água" by Jorge Amado, a comparison of these voices will be made, with the purpose of investigate the strategies and performances practiced by the narrators, as well as ascertain the moments of approach and withdrawal and the consequences of this practice.

Key-words: voice, José Saramago's "Blindness Essay", "Quincas Berro D'Água's Death and Death", discourse analysis, voice strategies and performances, voices' comparatives, consequences.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PLANO DA HISTÓRIA	13
1.1 “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago.	13
1.2 “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” de Jorge Amado.....	40
2. ANÁLISE DO DISCURSO	52
2.1 Em “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saragamago	52
2.2 Em “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” de Jorge Amado.	78
3. COMPARAÇÃO DAS VOZES.	123
CONCLUSÃO	194
ANEXOS	206
REFERÊNCIAS	226

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo central explorar o elemento Voz, as estratégias que pratica; as consequências que pulveriza na narrativa, revelando desta forma, como conta, aquilo que conta.

Ao trazer Genette como um dos referenciais teóricos, entende-se que é pela luz desta teoria da análise do discurso, o foco desta pesquisa para esmiuçar, os percursos, atuações e consequências desta Voz que é a responsável pela construção da narrativa.

Esclarece-se, porém, a dificuldade de sustentar uma pesquisa desta magnitude somente com as teorias desenvolvidas por Genette, em 'Discurso da Narrativa - Figuras III'. Para tanto, a utilização dos conceitos de Mikhail Bakhtin, com ênfase no dialogismo e polifonia além de outros conceitos que este teórico desenvolve, completam, dentro das leituras pretendidas para estas narrativas, as análises realizadas. Compreender que este elemento da narrativa Voz, traz a potência de conduzir eventos narrados, e guardar na constituição do romance, ideias em confronto; pontos de vista em constante interação.

Como texto complementar, utilizar-se-á o autor Oscar Tacca, em 'As vozes no romance'.

É pela análise do discurso, e as estratégias praticadas por este elemento em duas instâncias narrativas, que são: "A morte e a morte de Quincas Berro Dágua", de Jorge Amado, e, "Ensaio sobre a Cegueira", de José Saramago que a pesquisa se orientará. Se é o *discurso* dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da história, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será menos explorado, conferindo-se menor atenção a qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; **é a narrativa enquanto discurso e não a narrativa enquanto história, que está aqui em causa.**

Com Genette, sente-se o debruçar no discurso para pormenorizar os passeios desta VOZ, através de estudos da duração (temporal); aspectos de frequência; de modo (sobre as questões problemáticas erguidas pelo ponto de vista do narrador) e de voz (assunção das condições de enunciação pela instância narrativa, que serão utilizados nesta pesquisa).

Para tanto, este teórico francês (1972, p. 27) pormenoriza que:

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo, e porque é proferido por alguém, sem o que não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que profere. A análise do discurso será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração

Os problemas da narrativa podem ser organizados através dos da análise do discurso narrativo, segundo categorias tomadas da gramática do verbo, e que se reduzirão a três classes fundamentais: as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, sob a categoria do *tempo*; as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) de representação narrativa, logo aos *modos* da narrativa, e por último as que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa *a própria narração no sentido de instância narrativa*, e, com ela, seus dois protagonistas: *o narrador* e seu *destinatário* real ou virtual. Sintetizando, o tempo e o modo funcionam ambos ao nível das relações entre história e narrativa, **enquanto a Voz** designa ao mesmo tempo, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história.

É relevante compreender que o elemento da narrativa Voz, traz a potência de conduzir eventos narrados e guardar na constituição do romance, ideias em confronto; pontos de vista em constante interação.

A obra ‘A morte e a morte de Quincas Berro Dágua’, de Jorge Amado estabelecerá diálogo com o romance português “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago. Tais vozes no romance após comparadas - entre confluências e divergências – trazem como tentativa a de se obliterar fronteiras numa atividade de aproximação, estabelecendo os alcances e consequências na ambientação da narrativa.

A partir destes dois objetos de pesquisa, far-se-á uma análise da comparação das vozes nas obras acima mencionadas, e, com isso, carrega o propósito de investigar as estratégias e performances praticadas pelo narrador. Mais que isto, é examinar as consequências desta prática. Para averiguar tais proximidades ou não na construção do discurso entre os narradores, estabelecer-se-á uma leitura analítica verticalizada de alguns excertos das obras referendadas.

No capítulo 1, Plano da História, far-se-á uma explicação do plano da história em ambas narrativas, para, didaticamente, orientar a leitura, daqueles que porventura, não tenham lido as obras e consigam, através deste capítulo, entendê-

las na direção de uma compreensão mais verticalizada. Parte-se para o eixo temático de cada uma das narrativas, para depois, debruçar-se sobre o plano do discurso, força maior de análise da tese.

No capítulo 2, Análise do discurso, centrar-se-á força na enunciação, ou melhor, na análise discursiva, que é a pormenorização do como se conta, o que se conta. Serão apresentados exemplos que elucidarão o trabalho das estratégias praticadas pelas vozes nas instâncias ficcionais já mencionadas. Clarificar para o leitor, as ferramentas discursivas empregadas; os jogos de luz e sombra articulados pela voz; cena e sumário; prolepses e analepses, paralepse e paralipses, resumindo, as performances praticadas pelas vozes, constituir-se-ão como fundamento maior deste capítulo.

No capítulo 3, Comparação das vozes, centra-se a alma da tese. É elucidar com primazia o comportamento de aproximação e de afastamento das vozes nos referidos romances. É consolidar através de excertos pertinentes, a concentração das vozes multidiscursivas; de vozes que se pretendem fazer ouvir; de vozes que se querem únicas na ambientação do ambiente narrativo.

E por último, a conclusão, que não se tem a pretensão de esgotar leituras, como considerações finais pretendem contemplar algumas delas, sobre o estudo executado nesta pesquisa. Abrir possibilidades de discussão e fomentar ideias que possam desaguar em outras, em espaço infinito de análise textual.

Ao debruçar-se em análises sobre os dois textos, emergem deles, narradores que além de assumirem o papel para o qual foram destinados, transcendem tal função conferindo às narrativas, um teor elevado de artisticidade. Adotam estratégias discursivas de organizar a narrativa, assumindo uma temporalidade ora linear, ora transgressiva, incluindo analepses e prolepses; estabelecer um narrar com maior ou menor velocidade, atendendo ou não, conforme lhe convier para a economia da narrativa, descrições e digressões; adotar a perspectiva de uma ou de várias personagens, colocando-se num ponto de vista onisciente. Tais narradores ora se valem de discursos enobrecidos da cultura oficial, ora um discurso que brota da informal oralidade, culminando na bivocalidade, e que, esta combinação de estilos, na diversidade social dos falantes, traz à tona, a palavra citada, como discurso de outrem.

Uma observação importante a se fazer é que a linguagem retirada nos excertos – quer dos teóricos, quer dos romances, alvo desta pesquisa – manter-se-ão fidedignos à edição reportada na bibliografia e do país ao qual pertencem.

É com estas e muitas outras manobras discursivas, com estratégias inusitadas, que os narradores conduzem o ato de narrar: do interior do discurso para a exterioridade da recepção.

1. PLANO DA HISTÓRIA

1.1 “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago.

O romance é um complexo e sutil jogo de vozes; é espelho, registro. Quando se pensa em romance, narrativa, o que se deve fazer é recusar a venda nos olhos, é desejar e querer ver, é descortinar pelos recursos da narrativa utilizados pelo narrador, as intenções mais secretas.

A obra de José Saramago “Ensaio sobre a Cegueira” estabelecerá diálogo com a novela brasileira “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado. Tais vozes no romance após comparadas - entre confluências e divergências – intentam obliterar fronteiras numa atividade de aproximação x afastamento, estabelecendo pelo discurso que praticam, os alcances e conseqüências na ambientação da narrativa.

O universo diegético de “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago consolida-se como uma exotópica escrita literária que se determina a realizar um convite para o leitor: as reflexões existenciais de âmbito intrapessoal. Para tanto, o autor, dono de uma criticidade carregado de intencionalidades, desreferencializa o leitor em espaço/tempo quando o joga em uma situação cotidiana: a parada obrigatória em um semáforo, e assim se pronuncia “O disco amarelo iluminou-se” (1995, p. 11)

A recepção quando abre este romance se dá conta de localizar-se em uma cidade contemporânea, cujos personagens são desnomeados, mas demarcados pelos papéis sociais. O semáforo - em cor amarela - representa dentro das regras de trânsito, que os motoristas e pedestres, ambos, devem redobrar a atenção para a próxima mudança de cor. É assim que principia esta narrativa.

Nesta abertura de cenário romanesco, o escritor pode nutrir o desejo de obliterar fronteiras para que o leitor também se posicione da mesma forma: em alerta. Contudo, no caso da recepção, a cor pode sinalizar semanticamente vários alertas, como por exemplo: atenção redobrada para com a leitura do tecido literário, que sub-repticiamente, guarda muitas intenções camufladas na malha textual; os aspectos simbólicos que o amarelo pode representar na vida do ser humano - assim como no semáforo, a cor é a responsável para significar ‘atenção’ da mudança para outra cor - analogamente na vida, pode metaforizar um convite para as mudanças

comportamentais; além de outras reflexões e autoanálises que pode suscitar. É imprescindível destacar os níveis divergentes na ficção: embora como leitor faça parte do terreno narrativo, ocupa outro espaço na diegese, localizando-se fora das malhas textuais, do cenário linguístico e ficcional, uma vez que é um ser empírico real. Pormenorizando: nível da vida real: leitor; nível ficcional: narratário e todos aqueles pertencentes à narrativa de fato.

Logo em seguida, o sinal abre e a cor verde aparece. Porém, um condutor do automóvel permanece parado, provocando parte da obstrução do tráfego. Algumas pessoas aproximam-se e perguntam o que acontecera, e, ele gritando desesperadamente responde “estou cego” (1995, p. 12). Este é intitulado ao longo da ficção como ‘o primeiro cego’ de muitos outros que irão aparecer.

Saramago arranca da normalidade as características comuns da ‘cegueira negra’ e edifica a instância ficcional com a ‘cegueira branca’. O fato surpreendente desta última é a constatação realizada pela voz narrativa, que ao analisar de uma forma superficial e grosseira o globo ocular, a íris e a esclerótica parecem sadios, não encontrando razão alguma para tal doença. Perguntas sem respostas concludentes começam a aparecer, mas o ingresso gradual na cegueira ultrapassa os limites da compreensão, não escolhe pessoas, não espera, nem tampouco pede licença. A epidemia do ‘mal branco’ vai se instalando. É o espaço para a desrazão, metáfora do homem enjaulado em si mesmo, como um exercício da animalidade que o habita.

Tematicamente, a ficção parte da ‘cegueira ocular’ para caminhar esculpindo as cegueiras interiores. Uma viagem lenta, mas que polvilha o desequilíbrio, medo, desordem como palco inicial da representação.

O ser humano nasce, normalmente, dotado com os cinco órgãos do sentido, todavia quando se vê facultado de algum deles, aprimoram-se os demais para suprir tal deficiência. Acredita-se em um processo metamórfico de adaptação para otimizar as condições humanas.

Saramago toca em uma pedra fundamental e considerada por muitos, como o principal dos órgãos do sentido: a visão. É através dela que o homem desde o momento em que acorda, ao abrir os olhos, depara-se com as cenas matinais que constroem a ambientação em que vive. Ou melhor, os olhos veem tudo aquilo que o indivíduo é capaz de captar. É também, aquele que simultaneamente ao ver as cenas, constrói axiologias sobre elas. Tais julgamentos nem sempre condizem com

a verdade, por serem instantâneos, fragmentados, descontextualizados com o tempo/espaço, o que é possível deduzir, que a pessoa – como um juiz – crie internamente julgamentos equivocados e os tenha como verdadeiros. Esta atitude avaliativa e precipitada revela uma característica singular do homem: o quão – grande parte das pessoas – deixa-se levar pelas aparências.

Como consequência, no caso da situação do ‘primeiro cego’, ali mesmo, na rua, ele pede ajuda para que alguém o leve para casa. Diante de várias vozes que ali se encontravam, alguém se prontifica a levá-lo, como realmente assim acontece. Descompensado emocionalmente, repete inúmeras vezes “não vejo, não vejo, não vejo” (1995, p. 13). E tomado pela fragilidade em que se encontrava, ele ainda diz ao motorista “Não sei como lhe hei de agradecer, e o outro respondeu, Ora, não tem importância, hoje por si, amanhã por mim, não sabemos para o que estamos guardados” (1995, p. 13). Analisando este diálogo, o que parece é uma atitude altruísta deste motorista ao gentilmente se oferecer para tal ação. Assim sendo, ‘o primeiro cego’ orienta o condutor do automóvel à localização da sua casa.

Ao chegarem em frente ao prédio, travaram o seguinte diálogo, conforme se apresenta no excerto (1995, p. 14-5):

Está alguém em sua casa que possa tomar conta de si, e o cego respondeu, Não sei, a minha mulher ainda não deve ter vindo do trabalho, eu hoje é que calhei de sair mais cedo, e logo me sucede isto, Verá que não vai ser nada, nunca ouvi dizer que alguém tivesse ficado cego assim de repente, Que eu até me gabava de não usar óculos, nunca precisei, Então, já vê. Tinham chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança olharam curiosas a cena, vai ali aquele vizinho levado pelo braço, mas nenhuma delas teve a ideia de perguntar, Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite. Já dentro do prédio o cego disse, Muito obrigado, desculpe o transtorno que lhe causei, agora eu cá me arrango, Ora essa, eu subo consigo, não ficaria descansado se o deixasse aqui. Entraram dificilmente no elevador apertado, Em que andar mora, No terceiro, não imagina quanto lhe estou agradecido, Não me agradeça, hoje por si, Sim, tem razão, amanhã por si [...] A porta abriu-se à terceira tentativa. Então o cego perguntou para dentro, Estás aí. Ninguém respondeu, e ele, Era o que eu dizia, ainda não veio [...] Como poderei agradecer-lhe, disse, Não fiz mais que o meu dever, justificou o bom samaritano, não me agradeça, e acrescentou, Quer que o ajude a instalar-se, que lhe faça companhia enquanto a sua mulher não chega. O zelo pareceu de repente suspeito ao cego, evidentemente não iria deixar entrar em casa uma pessoa desconhecida que, no fim de contas, bem poderia estar a tramar, naquele preciso momento, como haveria de reduzir, atar e amordaçar o infeliz cego sem defesa, para depois deitar a mão ao que encontrasse de valor. Não é preciso, não se incomode, disse, eu fico bem, e repetiu enquanto ia fechando a porta lentamente, Não é preciso, não é preciso.

Este fragmento tematicamente guarda possíveis análises no que diz respeito às aparências. As vizinhas vendo que o morador era conduzido por alguém, lançaram um olhar curioso e comentaram que estava sendo guiado, talvez na tentativa curiosa de desvendar o motivo da necessidade de tal ajuda, mas não um interesse verdadeiro, somente especulação e motivo para fofocas. É o universo das aparências, que atua na superfície e não investiga mais a fundo a verdadeira causa dos acontecimentos.

O homem o conduz até a porta de seu apartamento, e se oferece para entrar e se prontifica a esperar a chegada da mulher do cego. O excesso de zelo do motorista desperta o cego do torpor em que se encontrava. Recuperado um pouco o equilíbrio, agindo com a razão e nutrido de desconfianças é assombrado pelo medo de ser roubado, agradece e dispensa o homem ali mesmo. Desde o momento no semáforo até chegar em casa, o cego mergulhado no desespero só pretendia alguém que o ajudasse nesta tarefa. Aquele que se prontificara naquele instante, atendeu-o nas necessidades básicas. Mas, ao sentir ajuda em demasia, lembra-se da vida em sociedade e julga os sentimentos de interesse que boa parte das vezes movimentam o homem. Muda de conduta, não permitindo a entrada do motorista em seu apartamento.

Esta atitude de precaução pode ser entendida pelas relações de interesse, moedas de troca com que a maioria das pessoas se tratam. Normalmente, nestes casos, o que se objetiva é tirar algum proveito, mediante uma aparente boa ação praticada. Um homem sempre impulsionado a extrair alguma vantagem da situação. Mas, nesse caso, a possibilidade do roubo se concretizou, pois, o ladrão embora não tenha entrado no apartamento, roubou-lhe o carro.

A intenção de realizar esta análise um pouco mais minuciosa vai ao encontro de denotar com clareza, a complexidade da trama narrativa elaborada por Saramago – que como observador astuto do ser humano e de suas fraquezas – dota os leitores de lentes poderosas que potencializam a visão da condição humana desde as páginas iniciais do romance, para além do óbvio.

O artifício discursivo usado por Saramago nesta obra é da metáfora/cegueira, figura esta que carrega de dramaticidade; tensão; fronteiras de violência, assim como também os pequenos gestos de sensibilidade humana.

O plano da história segue com a mulher do primeiro cego que vai em busca de uma consulta oftalmológica. Quando lá chegam, encontram “um velho com uma

venda preta num dos olhos; um rapazinho que parecia estrábico acompanhado por uma mulher que devia ser a mãe, uma rapariga nova de óculos escuros, duas outras pessoas sem sinais particulares à vista, mas nenhum cego, os cegos não vão ao oftalmologista” (1995, p. 21). Com preocupação de contágio, talvez, o médico atende o que ficara cego deixando os demais pacientes à espera. Realiza um exame clínico geral investigando pistas que justificassem a doença repentina. Logo em seguida, segue para a análise oftalmológica detalhada e nada encontra de irregular: na córnea, na esclerótica, na íris, na retina, no cristalino, na mácula lútea, no nervo óptico. O paciente no limite de fragilização indaga o médico do porquê de encontrar-se privado da visão, mas ele não encontra nenhuma causa fisiológica ou anatômica como explicação plausível para tal cegueira, e diz-lhe que necessitará realizar exames mais detalhados para uma contundente explicação. Mal podiam prever os pacientes da sala de espera, que todos seriam contaminados pelo mal branco, inclusive o médico.

É no terreno do inexplicável que a Cegueira branca vai se espalhando pela cidade e põe em curso os acontecimentos. E, assim que começou a assumir proporções de contágio efetivo, o médico oftalmologista avisa as autoridades sanitárias para tomarem medidas urgentes para que esta doença fosse contida. Nesse mesmo instante, o médico fora avisado pelo funcionário, ao telefone, para que pegasse alguns pertences mínimos e junto com os demais já diagnosticados como cegos, seriam recolhidos a uma condição de isolamento.

O fragmento a seguir é capaz de esclarecer quais os critérios de escolha do local foram usados (1995, p. 46):

Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito, que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes, De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, Temos um manicómio vazio, devoluto, à espera que se lhe dê destino, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente estruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, um hipermercado em processo de falência, Na sua opinião, qual deles serviria melhor aos fins que temos em vista, O quartel é o que oferece melhores condições de segurança, Naturalmente, Tem porém um inconveniente, ser demasiado grande, tornaria difícil e dispendiosa a vigilância dos internados, Estou a ver, Quanto ao hipermercado, haveria que contar provavelmente, com impedimentos jurídicos vários, questões legais a ter em conta, E a feira, A feira, senhor ministro, creio ser preferível não pensar nela, Porquê, A indústria não gostaria com certeza, estão ali

investidos milhões, Neste caso, resta o manicômio, Sim, senhor ministro, Pois então que seja o manicômio,

Percebe-se que os homens se apartam de seus escrúpulos morais e, numa atitude desumana e de pura conveniência e contenção de gastos, é o manicômio que consideram como melhor escolha. Melhor escolha para quem? As autoridades sanitárias têm pressa no isolamento como tentativa de minimizar a proliferação de contágio, mas antagonicamente a este pensamento, a preocupação humanitária é nula. O que realmente objetivam é ficarem livres do problema com os menores gastos possíveis e sem complicações de ordem política.

A escolha pelo manicômio pode saltar aos olhos do leitor como uma identificação irônica, se comparada tal solução com as que acontecem na vida empírica. Na vida real em sociedade, quando a competência humana não dá conta de resolver os problemas mentais com soluções pertinentes, o espaço normalmente escolhido é o manicômio. Lá, são colocados todos os casos aparentemente insolúveis. Torna-se um depósito de gente nas mais variadas circunstâncias e níveis de doença psíquica, drogados ou distúrbios que exijam muito tempo da família. Ao fazerem assim, os homens consideram ter solucionado o problema de forma imediata; livram-se do trabalho de cuidar e de outras inconveniências vistas de maneira preconceituosa pela sociedade. Todavia, no âmbito do terreno narrativo, a epidemia que se instala é a da cegueira, doença que não se encaixaria nesse espaço escolhido pelas autoridades. Não se pode esquecer a espiral de violência e de crueldade a que as ações humanas são capazes de alcançar, sejam os opressores ou os oprimidos. De forma rápida e pouco sensata a escolha fora feita: “Pois então que seja o manicômio” (1995, p. 46).

Conforme havia sido dito, no dia anterior ao médico oftalmologista, a condução viera buscá-lo, e, no exato instante da sua entrada na ambulância, sua mulher surpreende a todos, inclusive a ele, ao fingir-se de cega. Ultrapassa as fronteiras de “mulher frágil” na contramão de como é normalmente enquadrada, e, numa conduta de ousadia e coragem, acompanha o marido, pois reconhece os limites de fragilidade e de dependência do esposo. Após essa ação por ela praticada, é pertinente reavaliar a classificação do binômio: sexo forte e sexo frágil, relativizando estas fronteiras e ajustando-as a uma nova situação. A partir de então, o médico oftalmologista e sua mulher passarão a ser personagens de destaque desta história.

Metaforicamente, para o autor, cego é aquele que se ergue à cobiça; o poder como bandeira de vida; a perda da sensibilidade e de valores básicos para uma vida em sociedade; que age como opressor diante dos mais frágeis, economicamente falando; doença que corrompe a alma e desumaniza. Um universo caótico. Uma cegueira sobrepondo-se as outras.

A mulher do médico é a única personagem que durante toda a narrativa permanecerá com sua visão intacta e a que fora – voluntariamente - para aquele claustro de exclusão destinado aos cegos. É possível inferi-la, um ser humano livre no meio dos aprisionados. Nas obras de Saramago, a mulher tem um papel relevante, talvez porque no mundo dos pobres ela cultive no dia a dia algumas virtudes anonimamente não reconhecidas: mas, uma consciência aberta da dignidade.

A mulher do médico, parece desafiar o leitor com as questões: por que não foi acometida pela doença? Por quê? São dúvidas por explicar, lacunas diversas que preenchem seus pensamentos como fortes indagações de vida. O que fizera para não merecer tal castigo? Diante de perguntas sem respostas é que no emaranhado das ideias, num mergulho vertical em sua alma, instalam-se possíveis pensamentos: é despida de vaidades e das relações de interesse; moralmente íntegra; preocupada mais com a ação do que com as aparências; ser humano que verdadeiramente ama o seu próximo, no caso o marido. Serão estes os ingredientes para uma receita de vida em plenitude? Agir em acordo com estes valores morais poderia trazer como consequência o benefício da visão? Estas e outras indelévels reflexões habitam o consciente da mulher do médico no percurso de toda a narrativa.

Foram eles, a mulher do médico e o médico oftalmologista os primeiros a serem transportados para o manicômio, embora ainda não soubessem deste destino. Ao chegarem lá, os guardas os introduzem no prédio e orientam a localização geográfica que iriam ocupar, uma vez que o espaço era grande e dispunha de várias camaratas.

A mulher do médico, assim que adentra no local, faz uma avaliação generalizada; dá-se conta da inadequação de limpeza: cozinha malcheirosa; lixo por toda a parte; árvores malcuidadas, cenário grotesco de descuido com a manutenção e camisas de força em armários: hospício. Constatada a escolha feita pelas autoridades, a mulher do médico em diálogo com o marido, assim se manifesta (1995, p. 48):

És capaz de imaginar onde nos trouxeram, Não, ela ia acrescentar, A um manicómio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega, Vou pedir-lhes que te levem para casa, dizer-lhes que os enganaste para ficar comigo, Não vale a pena, de lá não te ouvem, e ainda que te ouvissem não fariam caso, Mas tu vês, Por enquanto, o mais certo é cegar também um dia destes, ou daqui a um minuto, Vai-te embora, por favor, Não insistas, aliás aposto que os soldados não me deixariam por um pé nos degraus, Não te posso obrigar, pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes diga que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicómio.

A confirmação de ser humano sensível, delicado e altruísta pode ser percebida neste excerto com clareza, quando a mulher do médico, oferece-se numa atitude de sacrifício e compaixão a permanecer ao lado do marido, para dele cuidar. Em seguida, estende aos outros que vão chegando, ações benignas; ajuda desinteressada sem moeda de troca.

Outra consideração de extrema valia é a instalação da dúvida: loucura ou cegueira? Qual a relação estabelecida entre elas? De que maneira, elas interpenetram-se? Num movimento máximo de alcance, o leitor assiste esses momentos de ponderação e compartilha deste segredo nutrido por ambos: ‘a mulher do médico enxerga’. E mais, são revelados também os seus sentimentos puros de cumplicidade, amor e caridade. O exemplo de ser humano que todos deveriam ser.

Ela escolhe a camarata que iriam ocupar e acomodam-se dentro das condições possíveis. Tematicamente seguindo a narrativa, outros cegos começam a chegar em bandos, e a instalação da desordem se avoluma com eles.

A voz narrativa concede à mulher do médico a função de um farol que ilumina a vida dos cegos; lentes de contato; “a responsabilidade de ter olhos quando todos os outros os perderam” (1995, p. 241). Como protagonista da visão, acha-se numa situação especialmente delicada, mas sutil e discretamente, na medida do possível, vai ajudar a todos. E ela tinha razão. Pouco mais tarde chegaram outros cegos em bando maior e, logo, foram escolhendo as camas que desejariam ocupar. Pela descrição que a mulher do médico fizera para seu marido, ele pôde identificar os seus pacientes que estiveram no consultório no dia anterior.

Os demais cegos começaram a desenvolver a audição, pois pela voz ele fora identificado como ‘o médico’. Quando o primeiro cego reconheceu a voz do ladrão a confusão foi geral, incluindo socos e pontapés. Com o auxílio de uns, com os

conselhos equilibrados do médico e da sua mulher, os ânimos foram se acalmando. Teriam que exercitar respeito mútuo, pois haveriam de conviver por tempo indefinido.

Do alto-falante, uma voz explicava as quinze regras a que estariam subordinados desde o momento da entrada no manicômio. Elas deveriam ser obedecidas fielmente, e, cada atitude em contrário, teria como resposta, morte na certa. Receberiam comida três vezes por dia, mas eles mesmos teriam a função de dividi-la. Quaisquer adversidades ou problemas de saúde e de outra natureza, deveriam resolvê-los sozinhos; se um cego morresse, os outros deveriam enterrá-lo. Se houvesse incêndio, os bombeiros não seriam acionados. Resumindo, estavam entregues à própria sorte, sem qualquer ajuda externa. Este é o tratamento concedido à maioria das pessoas na vida empírica que apresentam uma anormalidade que foge das explicações científicas.

As autoridades sanitárias com este procedimento de enclausurar os doentes no manicômio e com estas regras a eles estabelecidas não visavam a cura, mas sim, afastá-los socialmente dos sãos. Para a área da Saúde, este não parece um procedimento adequado, pois além da exclusão da convivência social comum, não serão estudadas cientificamente as prováveis possibilidades da origem desta doença. É o homem vendo rebaixada a linha da dignidade da qual pertencera, um processo inicial de zoomorfização.

E os problemas não deixam de aparecer, pois atender a uma simples necessidade básica de urinar, pode, naquele contexto, transformar-se em pesadelo. A mulher do médico se oferece para ajudá-los, escamoteando a verdade que ela enxerga. Diz saber o caminho, porque pelo olfato, sentira o cheiro peculiar de banheiros menos limpos. Organizam-se em fila e todos vão juntos. Neste interstício de tempo entre a saída da camarata até a chegada às retretes, o ladrão pratica assédio sexual, em atitude libidinosa e descontrolada e provoca mais um desentendimento, como se pode perceber, no fragmento que segue (1995, p. 57):

Colocado atrás da rapariga de óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da erecção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por debaixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio. Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor.

A mulher do médico assume a liderança das boas ações e vai ao encontro das necessidades básicas alheias. Cada ponto de vista, realmente, é a vista de um ponto, já dizia o escritor Leonardo Boff, em “A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana”, pois o ladrão aproveita-se desse posicionamento na fila para ‘atacar a sua presa’. Num gesto machista e individualista, impõe os seus desejos sexuais sobre a rapariga. Neste contexto, todos os cegos já se viam mergulhados em inúmeros problemas e são surpreendidos por mais um.

Depois de solucionado parcialmente o problema do assédio sexual e que todos tinham satisfeito as necessidades no banheiro, voltaram para as camaratas diferentes da forma que haviam saído. Cada incidente trazia consigo uma lição e era necessário que juntos alcançassem a solução mais adequada para o momento. O que se analisa deste comportamento masculino do ladrão é a incontrolável necessidade que muitos homens sentem em subjugar sexualmente o sexo oposto. Como se aquele contexto de cegueira de todos, oportunizasse o palco ideal para os seus desejos incontroláveis, saindo da esfera do humano para posicionar-se abaixo da linha de sexualidade praticada pelos animais irracionais. É assim, no cenário de terror, que as pessoas vão se desnudando e revelam a verdadeira identidade: um animal vestido de homem.

O ladrão, depois do incidente com a rapariga de óculos escuros, teve como consequência do seu ato, um agravamento da ferida ali provocada pelo salto do sapato, resultando em grave infecção. Numa tentativa de apelo à humanidade dos soldados, saíra de sua camarata e dirigira-se para a frente do manicômio aonde eles ficavam. Arrastara-se até lá, pois as condições de sua perna eram gravíssimas: ou enfrentava os guardas num pedido de auxílio com remédios, ou morreria pela septicemia. Ao aproximar-se da pequena sala em que estavam os soldados, o ladrão apoiando-se como podia, tentava erguer-se, mas fizera barulho ao arrastar-se. As sentinelas com os ouvidos atentos, perceberam alguma anormalidade, mas não o viram pela localização em que se encontrava quase embaixo deles. Ao se erguer, o ladrão mostra bem próximo a sua cara e os vigilantes cravejam de balas o rosto e o corpo do cego. Eis a primeira morte de muitas outras que aconteceriam dentro daquele recinto. Foi assustador para todos.

O tempo vai passando e chega a hora da distribuição da comida. As caixas foram depositadas perto do prédio principal, mas a boa distância dos cegos na

camarata. Havia cordas que separavam tais limites e os cegos só podiam vir buscar a comida, tão logo os guardas saíssem. Inicialmente, as porções foram distribuídas equitativamente entre todos. Porém, com o passar dos dias, e mais cegos chegando em grupos maiores e de forma constante, as porções entregues - que permaneceram as mesmas - não supriam as necessidades. A solução que encontraram foi adotar o racionamento de comida.

A confusão era geral. Cegos brigavam entre si, por pequenas porções de alimentos. Como a quantidade de pessoas aumentara significativamente, os banheiros não deram conta de atender a todos. Faltava água para o banho. Homens que abaixavam as calças e ali mesmo, no chão, faziam as necessidades. Um cheiro fétido se desprendia para o ar. Diante de tais fatos, ergue-se a interrogação: é bom ter olhos e ver o execrável, ou melhor tê-los cegos?

Por conta de um contingente avolumado de cegos foi necessária a implantação de uma regra para a organização entre eles. Decidiram por atribuir-se números como forma de identificação, pois nomes, ali dentro, não eram importantes. Assumindo esta conduta organizacional, os cegos davam mais um passo rumo à despersonalização e caminhavam vertiginosamente para a massificação. Eis a sociedade na ficção da qual parece que o ser humano já faz parte na vida empírica. Nesta última, cada pessoa é identificada pelo seu CPF, RG, senha de banco, de cartões, RA escolar, e a lista de números segue assustadoramente. É o homem reificado pelos números.

Em seguida, ouviu-se uma confusão de gritos, um barulho forte vindo do átrio do prédio principal. Os cegos sabiam do que se tratava: mais cegos sendo trazidos em rebanho, esbarrando-se, assustados, agarravam-se uns aos outros aos tropeções, não se sabe quantos foram pisados. Todas as camaratas estavam ocupadas e o temor de chegarem mais cegos a qualquer hora, intensificava tal espera. Com este novo 'rebanho' uma nova redistribuição de comida deveria ser feita entre eles. Mas, lá pelas tantas, horário do almoço, a refeição começou a demorar. Ficaram irrequietos; esbravejaram; alguns gritavam desesperados, mas nada de chegar o alimento. E a tarde inteira foi de espera. A noite vinha caindo lentamente. Era melhor dormir.

No dia seguinte, a mulher do médico predispôs-se a ir até onde estavam os soldados, e, cautelosa, disse que precisavam de uma pá para enterrar o cego

ladrão. Aproveitando o ensejo de estar diante deles, perguntou sobre a comida, como se verifica a seguir (1995, p. 85):

E a comida, aproveitou a mulher do médico a ocasião para recordar-lhe, A comida ainda não chegou, Só do nosso lado já há mais de cinquenta pessoas, temos fome, o que estão a mandar não chega para nada, Isso da comida não é com o exército. Alguém tem de resolver a situação, o governo comprometeu-se a alimentar-nos. Voltem lá para dentro, não quero ver ninguém nesta porta, A enxada, ainda gritou a mulher do médico, mas o sargento tinha-se ido embora. A manhã estava em meio quando se ouviu a voz do altifalante na camarata, Atenção, atenção, os internados alegraram-se, pensaram que era o anúncio da comida, mas não, tratava-se da enxada, Alguém que a venha buscar, mas nada de grupos, só sai uma pessoa, Vou eu, que já falei com eles antes, disse a mulher do médico.

O excerto pode comprovar a atitude proativa da mulher do médico que com muita coragem enfrenta o próprio medo e vai ao encontro da necessidade básica e humanitária para todos, que seria enterrar o morto. Concede a este, um enterro próximo da dignidade, e aos demais, ali no manicômio, cegos ou soldados, a condição de não terem um corpo exposto a céu aberto, pois em pouco tempo, estaria em estado de putrefação. Outra atitude adotada por ela é a de aproveitar a ocasião e perguntar sobre a comida e lembrar do que o Estado prometera: alimentá-los, pelo menos.

É importante evidenciar que esta situação excepcional de cegueira – que condicionam muitas pessoas neste espaço de reclusão – coloca-os em dependência total de sobrevivência pela distribuição de comida que o governo prometera suprir.

Mais uma vez pode ser estabelecida uma comparação, quando a ficção toca nas fronteiras da vida real humana numa condição análoga de representação. No universo humano empírico, percebe-se por parte dos representantes do governo um descaso com a população, principalmente com os menos favorecidos economicamente, no que diz respeito às obrigações do Estado para esta parcela da população. Ainda explorando o fragmento apresentado, a atitude do soldado é a de esquivar-se de responsabilidade, quando responde que com relação à comida, ultrapassava os limites de ação do exército, e nada podiam fazer. Este tipo de comportamento parece ser bastante apropriado, quando a intenção é não se importar, uma vez que é com o outro o problema. Entra-se na esfera da individualidade e o coletivo passa a ser desprezado. Talvez, este universo ficcional materialize, pela escrita, o espaço adequado para tais denúncias.

Os cegos são surpreendidos pelo alto-falante que anuncia a chegada da enxada, ferramenta que – mal sabiam eles – passariam a usar com maior frequência do que o esperado. Novamente na liderança, a mulher do médico se propõe a ir buscar a enxada para o enterro do homem. E o fizeram de forma discreta, silenciosa, da maneira como acharam melhor.

A morte pode trazer isso: o apagamento das discórdias; fazer brotar o sentimento de respeito humano; deixar de lado todas as dívidas. Mas, nem sempre é assim que acontece. E o enterro foi finalizado sem aparato e desprovido de orações.

E a fome aumentava. Em determinada hora do dia, os soldados trouxeram as caixas e as depositaram no átrio, não levariam mais perto, pelo medo do contágio. Mas, tamanha era a voracidade, fome, descontrole, que muitos cegos ouvindo os estalidos das caixas postas no chão, não puderam esperar o comando dos soldados, e, numa ação inconsequente, puseram-se a correr na direção delas. Os soldados que se retiravam do local, possuídos pelo medo, dispararam uma rajada de balas na direção dos cegos: foi uma matança geral. Uma cena desumana e indescritível.

Como a fome era muita, houve quem comesse duas vezes e deixasse o outro cego sem a porção que lhe era de direito, atitude peculiar de grande parte da humanidade: pensar e si primeiro.

Os cegos da segunda camarata decidiram enterrar aqueles corpos depois que se alimentassem, porque a pressa para comer era maior que a de enterrar. Mais comportamentos reprováveis, talvez porque estando cegos preocupassem-se menos com as aparências e com o espetáculo trágico que tinham diante dos olhos: nove corpos caídos no átrio, ensanguentados e repletos de balas. Decidiram que cada camarata enterraria seus mortos e assim o fizeram.

Alguns dias depois, no momento da entrega e distribuição da comida, assim que os soldados deram a ordem, alguns cegos, agindo de forma desleal, surrupiavam caixas a mais de comida, como numa tentativa de ter reserva para os dias em que ela não viesse. Os outros cegos perceberam a injustiça e o roubo, além da cegueira que estava em cena, e assim se manifestaram “Se não podemos confiar uns nos outros, aonde é que vamos parar” (1995, p. 107). As condições eram precaríssimas e cada um procurava salvaguardar a própria pele em atos de pura sobrevivência, porém com desonestidade de atitude, uma vez que todos ali estariam sujeitos àquela sub-humanidade.

E mais cegos chegaram, como carneiros indo ao matadouro. Já passavam de duzentas pessoas com a cegueira branca, mais precisamente falando, eram duzentas e sessenta pessoas no espaço das camaratas no manicômio. Não havia acomodações para todos. E começaram a disputar cama, espaço, refeição. Quem os visse, entenderia a cena como um hospício real, uma vez que se comportavam como loucos aos socos e pontapés, e não como cegos. Uma massa humana desgovernada e aparentemente desprovida de raciocínio.

Mas essa quantidade assustadora de cegos recém-chegada ao manicômio, trouxe consigo uma condição positiva: as autoridades sanitárias conscientizaram-se da necessidade de enviar comida em quantidade suficiente para todos. E após todo aquele estardalhaço de gente se pisoteando, esmurrando-se, caindo, sendo pisados; maltratados uns pelos outros, depois de acalmada tal contingência, o anúncio da chegada do almoço caiu como um bálsamo para a alma dolorida.

É possível imaginar o quanto seria difícil limpar a sujeira provocada por duzentas e sessenta pessoas comendo, deixando pequenas sobras; fazendo suas necessidades em um ambiente onde a quantidade de água era precária e insuficiente para todos.

Com esta nova demanda de cegos redistribuídos pelas camaratas, ainda ficaram uns vinte para dormir no chão, já não havia cama para eles. Na primeira camarata, encontravam-se aqueles que cegaram e chegaram ao manicômio nas primeiras levadas, entre eles, o médico e a sua mulher. O velho da venda preta chegara nesta última leva de cegos, e, como ainda não se acomodara, parou na primeira camarata e perguntou se alguma cama estava vazia. Para sua surpresa, havia uma única ainda desocupada. Tão logo ele chegou, já fora reconhecido pelo médico oftalmologista, que o identificara pela voz. Em seguida, calma e cordialmente cada cego foi se apresentando numa atitude de comportamento respeitoso e comunitário. Assim eram os cegos da primeira camarata: mais respeitosos e gentis. Talvez, devessem agir sempre os homens, sem a necessidade de serem postos em condições de extrema penúria para se lembrar de que todos são iguais e agir com honestidade, equilíbrio e afabilidade. É o princípio da humildade que nivelaria a humanidade.

O velho da venda preta anunciou que tinha consigo um rádio. Um pouco de distração seria um lenitivo para doença tão amarga. E sintonizou em uma emissora

que tocava uma canção qualquer, como assim se verifica no excerto a seguir (1995, p. 121):

O ponteiro de sintonização continuava a extrair ruídos da pequena caixa, depois fixou-se, era uma canção sem importância, mas os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte. A canção chegou ao fim, o locutor disse, Atenção, ao terceiro sinal serão quatro horas. Uma das cegas perguntou rindo, Da tarde ou da madrugada, e foi como se o riso lhe doesse. Disfarçadamente a mulher do médico acertou o relógio e deu-lhe corda, as quatro eram as da tarde, ainda que a um relógio tanto lhe faz [...] Então o médico pediu, fale-nos de como está a situação lá fora. O velho da venda preta disse, Pois sim, mas o melhor é o que me sente, não me posso ter de pé. Desta vez aos três e quatro em cada cama, de companhia, os cegos acomodaram-se o melhor que puderam, fizeram silêncio, e então o velho da venda preta contou o que sabia, o que vira com os próprios olhos enquanto os tivera, o que ouvira dizer durante os poucos dias que decorreram entre o começo da epidemia e sua própria cegueira.

Em um contexto diferente, um rádio a pilha pareceria motivo para piada, mas nas circunstâncias em que se encontravam os cegos, era a distração momentânea que de tanto precisavam. Lenta e organizadamente, foram se aproximando para ouvir a canção. A alma humana é capaz de guardar inúmeros segredos, inclusive fazer aflorar a sensibilidade, tão pouco utilizada neste manicômio. Estavam ali esquecidos, jogados à própria sorte e sem quaisquer condições de higiene. Contudo, a canção era capaz de libertar do horror, emoções aprisionadas nos corpos de todos, que até então, a preocupação resumia-se à subsistência básica: comer. Alguns choravam expressando pelas lágrimas um turbilhão de sentimentos. Por estarem mergulhados num mar de leite que os consumia, e presos no manicômio, perderam a noção das horas.

O tempo no mundo real estabelece a quantidade de horas que devem ser cumpridas: hora de chegada e saída do trabalho, da escola, do cinema - o relógio - o senhor do tempo. No rádio, o locutor anunciara quatro horas e, somente a mulher do médico entre eles ali, aquela que tudo assistia em segredo, poderia saber que eram quatro horas da tarde, por enxergar a luz do dia lá fora. Depois deste pequeno momento de alegria, a pedido do médico, o velho da venda preta começou a relatar como se encontrava o mundo 'lá fora'.

De forma parcial e fragmentada, o velho da venda preta pôde narrar parte dos fatos. As autoridades, em momento de calamidade ou urgência pública, notificam à

população parte da verdade, para evitar pânico geral, além dos problemas que já teriam que solucionar. Mal sabiam eles no manicômio, que a epidemia atingira o seu ápice lá fora: a cegueira se alastrara descontroladamente. Escaparam das mãos das autoridades, medidas cabíveis que pudessem conhecer cientificamente o 'mal branco' que envolvia a todos. A população fora atingida pela cegueira, sem motivo aparente que justificasse tal acontecimento.

E, neste cenário caótico, as autoridades requisitaram mais prédios para instalar os cegos recentes. Famílias inteiras foram assoladas pela cegueira. Motoristas de transporte público que cegaram dirigindo, provocando desastres no trânsito em volumosas proporções; aviões que colidiram, morrendo todos os passageiros e tripulantes; pessoas nas ruas que gritavam estarem cegas pedindo ajuda a outras. Assim estão as coisas lá fora, disse o velho da venda preta, narrando somente o que pudera ainda ver. Depois de atualizados das condições desastrosas da cidade, decidiram com a participação dos outros cegos ali espalhados nas camas, dizer o exato instante em que cegaram, e, como num jogo, foram matando o tempo contando a experiência individual. Um após outro relatara com particularidades a última visão que tiveram. Chegara a vez da rapariga de óculos escuros que, em diálogo com outro cego que não se identifica, metaforizaram conceitos reais tão conscientes e lúcidos, como nunca o fizeram antes.

O fragmento a seguir pode ilustrar esta afirmação (1995, p. 131):

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui.

Estas vozes apresentadas no excerto revelam à recepção uma das formas de cegueira: o medo. A rapariga de óculos escuros quando tacitamente afirma "o medo cega" explora as cargas semânticas que recobrem tais palavras, como se as tirasse de um dicionário comum e as mergulhasse neste contexto de loucura e cegueira, aonde ambas ditam as regras.

A reflexão mais profunda acontece com a oração "já éramos cegos quando cegamos". O que se depreende sinonimicamente falando, é que as vozes que se completaram neste excerto, estabeleciam entre si um diálogo capaz de induzir o

leitor a pensar junto, nestas extremadas condições de cegueira. Como se ela, a cegueira, fosse constituída por várias camadas e uma delas ‘o medo’.

A polifonia que recobre este fragmento reduz os seres humanos a simples ‘vozes’ que representam ideias de cegos. Uma cegueira calcada em outras vai distanciando o humano da realidade a que pertencia e o conduzindo para mundos mais animais e profanos. Como se pelo anonimato do mal branco, todos estivessem livres para as mais absurdas ações.

E assim, um cenário escatológico tomava conta do manicômio. Excrementos formavam uma segunda camada no chão, despreendendo um cheiro fétido no ar. Muitos cegos incapazes de esperar àqueles que usavam as retretes, faziam suas necessidades aonde melhor lhes conviesse. Havia, portanto, um contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados por eles mesmos. E a animalidade se acentuava pelas atitudes impertérritas. Era a humanidade que se esboroava diante desta realidade.

Estava ruim, mas ficaria ainda pior. Um dos cegos da terceira camarata possuía arma e munição e estabeleceu a regra de que para comer, todos deveriam entregar seus pertences de valor: dinheiro, joias, relógios, tudo que pudesse ser convertido em capital. E, quando as caixas de comida foram depositadas no átrio pelos soldados, o cego com arma e um outro cego, de nascença, fizeram um cerco, impedindo o acesso à comida.

A mulher do médico fez perguntas de quanto valeriam as joias em troca da comida, mas o cego da pistola disse que primeiro fariam o pagamento, e, a refeição, depois. Ele sente o enfrentamento da mulher do médico e travaram o seguinte diálogo ríspido, “não me hei-de esquecer da tua voz, Nem eu da tua cara, respondeu a mulher do médico” (1995, p. 141). O absurdo era tamanho e o horror mais ainda, que aqueles que estavam ouvindo esta troca de ofensas, não se deram conta da fala praticada pela mulher do médico, como alguém que vê. Fora instalado um novo sistema dentro do manicômio: o capitalismo. A exploração parecia absurda, uma vez que não havia razão para esta transação capitalista, em um local em que mal podiam satisfazer suas necessidades físicas básicas.

E todos aceitaram, entregando os bens que pertenciam para saciarem parte da fome que sentiam. O cego da arma era assessorado pelo cego de nascença, que exercia a função de contador, escriturando tudo que era recebido, de forma organizada, e em braile. As porções foram divididas em maiores ou menores,

relativas ao valor monetário que havia sido entregue por pessoa, em cada camarata. É a acintosa exploração do homem pelo homem, se é que se pode enxergá-los assim.

Passados alguns dias e não havendo mais pertences a serem entregues, o cego da arma bem como todos da terceira camarata, chamados de cegos malvados, estipularam que o pagamento agora seria em mulheres, como se pode verificar no fragmento que segue (1995, p. 165):

Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres. Esta inesperada, ainda que não de todo insólita, exigência causou a indignação que é fácil imaginar, os aturdidos emissários que vieram com a ordem voltaram logo para comunicar que as camaratas, as três da direita e as duas da esquerda, sem exceção dos cegos e cegas que dormiam no chão, haviam decidido, por unanimidade, não acatar a degradante imposição, objectando que não se podia rebaixar a este ponto a dignidade humana, neste caso feminina, e que se na terceira camarata lado esquerdo não havia mulheres, a responsabilidade, se as havia, não lhes poderia ser assacada. A resposta foi curta e seca, Se não vos trouxerem mulheres, não comem.

O excerto é adequado para desnudar os inescrupulosos comportamentos de machos no cio, exercendo à força do poder vinculado à fome alimentar que os demais cegos sentiam. Ratifica-se o apagamento das fronteiras da decência, da moral, dos valores e da dignidade humana, descendo fundo neste antro de perdição, local em que a voz imperante é a da sexualidade. Estabelecido o ultimato, as mulheres se viram forçadas a atender à exigência feita pelos cegos malvados para que os demais pudessem alimentar-se. É o uso da prepotência, do machismo sobre as mulheres, subjugando-as a condições degradantes de sexualidade. Uma lei imposta de uma camarata sobre as demais, semelhante ao regime ditatorial do mundo empírico. Assim é o homem, especializado na crueldade em humilhar, impondo os sórdidos desejos sexuais.

De forma consciente e em nova atitude de enfrentamento, a mulher do médico foi a primeira das mulheres que disse o sim, e, subsequente a ela, outras mais decidiram-se por ir. A mulher do primeiro cego contrapôs-se à vontade de seu marido ao dizer que iria com ou sem a permissão dele. Quando adota tal postura, parece ficar claro, que os homens enxergam as mulheres como propriedade e só eles podem ser aqueles capazes de fazer o que desejam com elas, atingindo altos índices de violenta humilhação.

Eram 21 homens para sete mulheres. De forma grotesca diziam “elas aguentam, riram todos de uma vez” (1995, p. 173). Quando elas chegaram à camarata, a seleção fora feita inicialmente pelo cego da arma, que ficara com duas; apalpando-as; sugando-lhes a vida; o brio; uma escrava sexual; um depósito de espermas, de animais violentamente descontrolados.

A noite fora louca e terrivelmente longa para as sete mulheres, ou melhor dizendo, seis, pois uma morreria pelo exagerado descontrole sexual a ela imposto. Farrapos humanos eram aquelas seis mulheres que mal podiam sustentar-se em seus próprios pés e sentiram-se no dever de carregar a cega das insônias ‘morta’. Salvaguardariam pelo menos, a caridade de limpá-la e enterrá-la com decência. O manto do silêncio recobriu aquelas seis mulheres quando chegaram às camaratas que pertenciam, marcadas pela dor. Sentiam vergonha de fazerem parte daquela raça intitulada humana. Degradação, ódio, violência, abusos. Era inominável.

O desejo de vingança mesclado ao da sobrevivência assediavam a mulher do médico que investiga uma maneira de matar o cego chefe dos malvados. Ela haveria de equilibrar o comportamento entre as camaratas novamente, pelo menos, dentro dos limites da igualdade. Foi nutrida de tais pensamentos, que a mulher do médico, planejou uma forma de matá-lo, e ela, aproveitaria a segunda noite de sexo desenfreado para os homens da terceira camarata.

As mulheres da segunda e terceira camaratas foram as escolhidas desta vez, e, a mulher do médico, sorrateiramente, infiltrou-se sub-repticiamente naquele espaço em que a selvageria sexual corria solta. Chegara na cama do cego da arma e ele nem percebera, tamanho era o deslumbre sexual em que se via envolvido. Ela aproveita-se de sua distração e o apunhala na garganta, desferindo-lhe um golpe mortal. Mata-o. Tão logo os cegos descobriram o assassinato, a confusão foi intensa. Atacavam e defendiam-se como podiam. As mulheres foram escapando uma a uma no meio daquela balbúrdia, mas a mulher do médico, descontente ainda, desafia os cegos daquela camarata, pois afirma que matou e tornará a matar se for preciso. E assim, finaliza dizendo que voltaria a pegar as caixas de comida e não haveria quem a impedisse.

Com o assassinato acontecido nas dependências do manicômio, a mulher do médico reinstala o equilíbrio no que diz respeito a alimentação de todos.

E a comida não viera, e os dias, passando. A fome apertava. Uniram-se homens e mulheres numa tentativa de roubar a terceira camarata, mas o resultado

foram mais dois mortos à bala. Uma coisa estranha acontecera, mas só a mulher do médico fora capaz de perceber: as luzes de todo o manicômio se apagaram, e ela, acreditou que fora algum problema relativo a gerador, ou pane geral. O escuro envolvia as dependências do manicômio.

Horas passando e de repente, a mulher do médico se lembrara de ter trazido um isqueiro. O plano era perfeito, decide pôr fogo nos colchões e cobertores que cobriam as camas que formavam uma barricada na porta. E o fez. Logo, as labaredas consumiam aqueles maltrapilhos colchões que guardavam a entrada daquele quarto. O fogo foi se alastrando para as demais camas da terceira camarata, consumindo tudo, inclusive os cegos que ali habitavam.

Tão depressa os cegos sentiram o cheiro de fumaça e o barulho das labaredas, correram dos seus aposentos e dirigiram-se ao átrio, aos empurrões; maltratavam-se em busca da salvação da vida. Desgovernadamente, foram se aproximando das salas onde ficavam os soldados e imploravam que os deixassem sair. A mulher do médico tomara à frente, gritava aos soldados que não atirassem. E os holofotes continuavam apagados. Caminhou em direção ao portão e constatou o que parecia impossível: os soldados não estavam lá. Cegaram também? Pensou ela.

O excerto a seguir, explicita a situação (1995, p. 210) “O portão está aberto de par em par: os loucos saem”. Após o tempo indeterminado que ficaram excluídos dos demais habitantes da cidade, e por estarem privados da visão, não sabiam como agir: sair ou ficar? Desconheciam o espaço imenso que tinham pela frente, pois não seriam guiados por alguém, nem sequer tinham um cão como guia. O medo dominava e era aterrorizante. Ficaram por muito tempo a sentir o calor daquele fogo que dominava as dependências do hospício, e eles ficaram encolhidos, mas juntos, como um rebanho que não quer se apartar. A oração retirada como exemplo, esclarece o contexto daquelas pessoas ao leitor, a verdade daqueles seres humanos: entraram cegos, saíram cegos e loucos.

Os cegos da primeira camarata formam um grupo e decidem ficar junto da mulher do médico, líder que os protege conforme seja possível. Ela orienta que deveriam esperar amanhecer para ir em busca de comida.

O dia nasceu e quando percorrem a cidade, a mulher do médico decide deixar o seu grupo escondido em local determinado. Aí, ela se dá conta do caos instalado: a cidade estava entregue à sua própria sorte: grupos de cegos que farejavam por

comida; cachorros que perambulavam pelas ruas sem destino definido; pessoas mortas pelas guias; mercados saqueados e desabastecidos de comida: a anarquia se instalara.

Ela como por instinto, vai à procura de comida. Depois de andar um pouco, avista um mercado e entra desesperadamente nele. Prateleiras vazias. Tudo já fora consumido e era resto de sujeira por toda parte. Farejando como um cão e aguçada pela fome, sentira o cheiro de chouriço. Descobre que há um subsolo no mercado e para lá chegar, haveria de descer três lances de escada, no escuro. Consegue vencer este obstáculo e alcança prateleiras recheadas de comida enlatada, alimentos variados e chouriço. Coloca em sacos plásticos, aquilo que conseguiria carregar. Alimenta-se primeiro e sai de lá, protegendo as iguarias.

Na saída do mercado, os cegos esfomeados sentiam o cheiro desprender-se da comida e atacavam na direção dela. Ela corre para livrar-se deles, mas conseguem puxam seus trapos, desnudando quase toda a parte superior que cobria seu corpo, caminhando quase nua pelas ruas da cidade. Mas não havia pudor em sua alma, afinal, todos estão acometidos pela cegueira e não poderão vê-la seminua. Despistara-se dos cegos que a perseguiam, porém fora acompanhada pelo cão das lágrimas. Chega ao local em que escondera o seu grupo, depois de orientar-se por um mapa que avistara num outdoor informando a localização das ruas e bairros centrais da cidade. Quando ela chega, eles festejam e celebram a comida.

O velho da venda preta perguntara a ela como estava o mundo e ela responde estabelecendo uma analogia com o manicômio: não havia diferença entre dentro e fora, entre o cá e o lá, entre poucos e muitos. As pessoas, disse ela, são verdadeiros fantasmas, sem comida, sem direção e sem poder ver. Foi neste instante que todos daquele grupo orientados, conduzidos e alimentados pela mulher do médico, puderam perceber que a humanidade se encontrava igualada, sem distinção: econômica; social; política; comportamental; psicoemocional, de forma coletiva ou individual: uma cegueira que os envolvia.

O silêncio se instalara mediante a condição drástica e aparentemente insolúvel. Partindo destas condições, a rapariga de óculos escuros, em diálogo com a mulher do médico, assim se manifesta sobre a cegueira (1995, p. 241):

Mais tarde ou mais cedo todos vamos ser como ela, e depois acabamos, não haverá mais vida, Por enquanto ainda vivemos, Escuta, tu sabes muito mais do que eu, ao pé de ti não passo duma ignorante, mas o que penso é que já estamos mortos, estamos cegos porque estamos mortos, ou então, se preferes, que diga isto doutra maneira, estamos mortos porque estamos cegos, dá no mesmo, Eu continuo a ver, Felizmente para ti, felizmente para o teu marido, para mim e para os outros, mas não sabes se continuarás a ver, no caso de vires a cegar tornar-te-ás igual a nós [...] Hoje é hoje, amanhã será amanhã, é hoje que tenho a responsabilidade, não amanhã se estiver cega, Responsabilidade de quê, A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam, Não poder guiar nem dar de comer a todos os cegos do mundo, Deveria, Mas não podes, Ajudarei no que estiver ao meu alcance, [...]

A voz delega à rapariga de óculos escuros a chave do enigma: morte pela cegueira, ou cegueira pela morte? Parece que quando os olhos perdem a capacidade de enxergar para fora, fazem-no para dentro da alma, em busca de repostas que expliquem a razão deste ‘castigo’ a que se viram impostos.

É com a perda da sensibilidade; com voracidade capitalista pelo poder, que os homens se encontram subdivididos: os que dominam daqueles que são dominados; abusos extremados de sexualidade desregrada, convertida em comportamentos altamente reprováveis; perda dos valores humanos, em geral, que este excerto explicita com clareza para o leitor o porquê a mulher do médico ainda vê. Ela parece ser nutrida de outra carne; de Alma pura; de possuir valores e comportamentos altruístas, quando os demais os perderam. Analisando semanticamente este diálogo, é possível comprovar que a forma negativa de enxergar o mundo, otimiza ainda mais a cegueira que cada um possui, ao passo que a mulher do médico parece julgar-se na responsabilidade de auxiliar quantos ela puder, demonstrando-se incapaz de assumir comportamentos egocêntricos e procura agir em favor do coletivo. São olhos que enxergam além daquilo que humanamente poderiam ver: detectar as necessidades; as fraquezas; os desejos; e, na medida do possível, ir ao encontro deles. Desapega-se quase que totalmente do individual para suprir àquilo que ‘seu grupo’ necessita. Essas parecem ser as lentes corretas para se ler a vida; olhos que vão enxergar até o término da narrativa, para confirmar que é necessário o resgate de valores; de comportamentos realmente humanos; que o individual deve ceder espaço para o coletivo, e, é esta a receita para o ‘bem’ comum. E Saramago, o autor, seleciona um tema emblemático e fulcral: espécie humana está se construindo de peles das quais se envergonham; todavia não se motivam a mudar.

Constatada a crise de cegueira que a mulher do médico verificou enquanto perambulava pelas ruas em busca de comida, analisou a situação e dividiu os pensamentos com o grupo (1995, p. 244):

estou convencida de que toda a gente está cega, pelo menos comportavam-se como tal as pessoas que vi até agora, não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve de ser isto, Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, [...]

Dialogando com os demais, apresenta sua leitura de vida dizendo que eles não têm futuro, somente o presente, e não garante o resultado desta cegueira instalada depois de algum tempo na humanidade. Conjecturando, propõe ao grupo que se mantenham unidos para sobreviver, para que não sejam destroçados pela massa, pela fome, pelo caos. Oferece a própria casa, visto ser bem maior que as dos outros cegos do bando, pois nela poderia acomodar a todos com respeito. Ela coloca em votação se eles aceitam a proposta e decidem pela união e pelo bem comum. É assim maneira, que o leitor pode enxergar a mulher do médico, como aquela que propõe uma vida em comunidade, e que, tentaria suprir as necessidades básicas na defesa do seu grupo. O cão das lágrimas que a seguia desde às ruas, também a acompanha e se integra ao grupo composto por sete pessoas.

É possível constatar uma veemente crítica político-ideológica desdobrando-se, com clareza, de dentro da diegese para a recepção. Não se pode mensurar há quanto tempo todos os humanos já estejam mergulhados como pessoas nesta cegueira, e, conseqüentemente, neste regime governamental. A narrativa se propõe a apresentar-se verossímil à vida empírica. Historiar o real, parece ser para Saramago, a tarefa mais contundente.

A mulher do médico e seu grupo saem do abrigo em que se encontravam e vão caminhando pelas ruas da cidade. De tudo ela vê: excrementos nos variados estados; lixo que se avoluma a cada instante; pessoas ensandecidas em busca de alimento; um morto a ser devorado por uma matilha de cães.

Quão difícil deve ser para esta mulher, a responsabilidade que tomara para si. Vai guiando o grupo na intenção de chegar à sua casa. E enquanto caminham a mulher do médico pergunta sobre os bancos e o velho da venda preta, antes de ser acometido pela doença e ser levado ao manicômio, narra a todos, os fatos

econômicos que pudera acompanhar. As pessoas que possuíam dinheiro em poupança ou aplicado, vinham às máquinas eletrônicas desesperadas para resgatar as economias, alegando a imprevisibilidade do dia de amanhã.

A mulher se surpreendera com as reações. Pensava que os homens quando colocados diante de problemas relacionados à cegueira, preocupar-se-iam com outras necessidades, e, deixariam para segundo plano, as atividades econômicas. Parece que não. Mesmo diante de um quadro tão funesto, as pessoas que ainda enxergavam iam desesperadas em busca de suas posses, e assim, os bancos ficaram sem um vintém, gerando calamidade e falência. Dentro de si, a mulher do médico declinara da ideia de que uns pudessem ajudar aos outros; para aqueles, o mais importante era o dinheiro, e dele, não queriam se separar. E a cegueira continuava a engolir vorazmente a todos, como um dragão esfomeado.

Chegaram defronte ao prédio em que moravam, e enquanto subiam ao quinto andar, imaginava como estaria o seu apartamento. Subiam como podiam pela escada. Diante da porta, a mulher do médico percebe as tentativas fracassadas de arrombamento. Pegara a chave com o marido e abrira a porta. Que surpresa agradável fora sentir o cheiro de casa fechada; a ausência daquele cheiro podre no ar a que estavam submetidos na viagem até ali. Tudo em ordem, exceto uma camada de pó que recobria os móveis. Conduz todos para dentro, mas pede que tirem os sapatos imundos e as roupas. Vai até o seu guarda roupa e procura vestir a todos de forma digna para livrá-los da sujeira. O pouco de comida em latas de conserva que havia na dispensa da casa, dividira em porções iguais para os integrantes daquele grupo, mas verifica que no dia seguinte, haveria de buscar mais alimentos para suprir a todos.

Naquela noite, chovia torrencialmente e a mulher do médico não conseguia dormir. Decide aproveitar a tempestade para lavar os sapatos; reservar água e lavar-se. Estava na varanda começando esta tarefa, quando foi surpreendida pela rapariga dos óculos escuros e pela mulher do primeiro cego. Elas pressentiram a atividade da mulher do médico e com a sensibilidade peculiar de querer ajudar, foram ao encontro, de somarem juntas, os esforços para o bem de todos. É possível sentir o desapego do individual indo em direção ao coletivo, novos passos no intuito de uma vida comunitária em que as pessoas começam a sentir necessidade em ajudar. Elas tomaram banho naquela chuva, ao mesmo tempo em que lavavam os sapatos. Três mulheres nuas na varanda, a se deixarem lavar pela chuva que caía

do céu. Os demais integrantes do grupo depois que amanhecera, foram avisados da água que elas haviam recolhido e foram convidados a banhar-se. Alguns o decidiram pelo banheiro e assim o fizeram. O grupo todo assumia contornos mais humanos, mas agora precisavam de comida.

A mulher do médico continua na liderança e diz que vai sair em busca dos alimentos e é acompanhada pelo primeiro cego e sua mulher que se voluntariam para esta atividade. No caminho, decidem ir à casa do primeiro cego e quando lá chegam a casa está habitada. A pessoa que abre a porta diz que é escritor. Depois de conversarem um pouco, o primeiro cego pergunta o nome do escritor e a resposta assim vem “os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (1995, p. 275).

A narrativa parece se assumir como uma voz, e neste fragmento, coincidentemente, de um escritor. Não seria muito aguçado raciocinar e estabelecer a conexão de que esta VOZ pode acumular vozes que a ela se somam, como por exemplo, a voz do personagem somada à voz empírica do autor, mesclada com a do narrador. Para tanto, acumular-se-iam três vozes, que polvilham os meandros na ficção, erguendo-se com força para representar, na instância ficcional, o mundo real. Fronteiras movediças que se interpõem e se mesclam, como que numa atividade orquestral em que o ‘maestro’ da escrita também se assume como copartícipe, num acúmulo de funções projetando-se dentro, estando fora da diegese.

Voltaram à casa do médico com comida suficiente para alguns dias, e à noite, como tinha que ser, ela, a mulher do médico leu para todos, algumas páginas de um livro que trouxera da biblioteca. Ao que parece, ingeriram o bastante para aquele dia de comida, alimento para o corpo físico, e – com a leitura - alimento para a alma, e o cão de lágrimas estava ali a participar de tudo.

Os dias foram passando e eles desenvolveram um sentimento de ajuda recíproca, dividindo pequenas tarefas para não sobrecarregar demais a mulher do médico, e as outras mulheres, procuravam auxiliar.

Nas ruas, o contexto se mantinha: pequenas aglomerações de cegos que tentavam desafortunadamente organizar-se diante daquela desordem total. Não havia governo, pois o desgoverno é que reinava. Grupos defendiam-se como podiam, numa tentativa inexequível de sobrevivência. E a cidade estava invadida de uma enorme sorte de problemas. Mortos a serem comidos por cães; cegos que já se julgavam mortos, dadas as condições a que se viam impostos; cheiro fétido que se

desprendia no ar, causando repugnância e náuseas em todos; ausência quase que total de comida e água; os serviços públicos, todos deixaram de funcionar; cegueira por toda a parte.

Anoiteceu e o grupo da mulher do médico pôde alimentar-se com cautela. Deviam saborear a escassa comida de que dispunham. Chegara o momento da distração que ocupava as noites desta pequena comunidade: a leitura. Eles estavam reduzidos a ouvir ler; ainda bem que a mulher tinha olhos para ver. Mal sabiam eles, o medo interior que sequestrava o sossego da mulher do médico. Ela temia a hora em que se igualaria a eles.

Nos dias que se seguiram, a vida foi alcançando proporções incalculáveis. Ela, a mulher do médico, junto com o marido resolveram ir em busca de comida, pois a que dispunham em casa era insuficiente para o grupo. Voltara naquele supermercado onde encontrara da primeira vez, no subsolo, prateleiras recheadas de comida, como uma despensa subterrânea daquele comércio. Ela e seu marido dirigiram-se para lá.

Quando chegaram, ela viu uma cena horrenda: vários cegos mortos na escada em estado de putrefação. Imaginou que ao sentirem o odor da comida que ela carregava nos sacos de plástico, foram à procura. Como não dispunham da visão, não se deram conta da escada vertical que os aguardava e caíram vários deles, uns sobre os outros, como num precipício, causando a morte de vários deles.

A cena da decomposição da carne somada ao cheiro horrível que dela exalava transformara-se em execrável. Valendo-se de todas as forças que dispunha, pede ao marido que a retire dali e mal sustendo-se nas pernas, dirigem-se para uma Igreja. O cão de lágrimas que os acompanhava ao entrarem na Igreja, foi por rosar que conseguiu um lugar para ela sentar, aguardando a vertigem passar.

Passados alguns minutos, recobrou os sentidos. Assustou-se ainda mais, quando ao lançar um olhar pela Igreja, verifica que ela estava toda ocupada de cegos, mas um fato prendeu a sua atenção. As imagens. O homem pregado na cruz com uma venda a tapar-lhe os olhos. Todas as imagens estavam com os olhos vendados com um pano branco, e outras, como se alguém tivesse passado uma demão de tinta branca sobre eles. Ela acredita estar em processo de alucinação ou à beira da loucura. Como estariam todas as imagens assim? Por quê? Quem as teria coberto os olhos? Uma a uma das imagens estavam assim apresentadas, somente uma mulher que não tinha os olhos tampados, porque ela os levava

arrancados numa bandeja de prata, conforme se constata biblicamente como sendo “Santa Luzia”.

Estarrecida, a mulher do médico narra ao marido tudo o que via diante de si. Ela pensara que havia sido o sacerdote que providenciara aquela situação, talvez, numa tentativa de evitar que os santos e Deus vissem o horror que a humanidade se encontrava. Quando os cegos que estavam próximos ouviram a mulher falar sobre o cenário das imagens com os olhos cobertos por panos brancos, horrorizaram-se e como cegos assustados, atropelaram-se em busca da saída da Igreja. Ali, não mais representava um espaço de paz para as almas aflitas. Estavam entregues à própria sorte; parece até que os santos lhes viraram às costas. Nesta aflição da fuga, deixaram os seus restos de comida e a mulher do médico e o médico saíram pela porta da Igreja com sacos meio cheios de porções de comida, só não sabiam se aproveitariam tudo o que neles continha.

Retornaram ao apartamento e narraram o relato dos acontecimentos, e, para todos, convertia-se em cenas trágicas e horripilantes. Mas a verdade era uma só: comeram o resto da comida de outros cegos. Comida roubada. Almoçaram lentamente, e, aquela noite, ninguém comeu. As provisões eram poucas e mal dariam para a próxima refeição.

Depois da leitura, fato inédito sucedera: o primeiro cego em conversa com sua mulher dissera que estava com medo, pois ficara realmente cego, que migrara de uma cegueira para a outra: a negra. Em seguida, abriu os olhos e viu. Grita bem alto: “eu vejo” (1995, p. 306) e saiu correndo para abraçar a mulher do médico, era a primeira vez que a via, e assim sucessivamente, foi reconhecendo todos os pertencentes àquele grupo. E repetia alegremente “eu vejo, eu vejo” (1995, p. 307). E em uma alegria contagiante, foi abraçando e comunicando a todos a sua visão recuperada. Depois do primeiro cego, pouco a pouco os demais integrantes daquele grupo começaram a recuperar a visão, ou melhor, o que a experiência dos tempos lhes trouxe de informação é que não há cegos, mas cegueiras que envolvem os humanos. A felicidade parecia retornar.

Pela janela aberta, podia-se ouvir o rumor das vozes alteradas que vinham de fora na rua gritando como em uníssonos “Vejo” (1995, p. 310). E depois que a multidão lá fora se identificava com visão, a mulher do médico no apartamento vai até à janela e olha para baixo para ver as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu tudo branco e o pavor tomou conta dela,

imaginando ser a sua hora de cegar. Todavia, ao retornar os olhos para baixo a cidade estava toda ali.

Assim, finaliza-se o plano da história da narrativa “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago.

1. 2 “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” de Jorge Amado.

“A morte e a morte de Quincas Berro D’água”, de Jorge Amado edifica-se literariamente como a narrativa que estabelece um divisor de águas, face às escritas anteriores praticadas por este renomado autor. Dono de uma escrita peculiar, este baiano inicia tal atividade, muito jovem, por volta de 19 anos de idade. Vai amadurecendo as estruturas linguísticas e envereda-se pelos universos da literatura. Produz textos que se constituem em recordes de vendas, mesmo assim, não é reconhecido como escritor de qualidade. Talvez, as ideias comunistas e ter voltado o olhar contemplando às pessoas simples da Bahia, tenha conferido a ele, o estigma de literatura de massa. Grande parte instigante na constituição do complexo universo diegético “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” (1959) recai sobre a polêmica instaurada no que diz respeito às várias versões de morte de Quincas e sobre às dúvidas que tais versões suscitam em torno da personagem protagonista. Com a manutenção da dúvida e dos mistérios por se desvendar, o autor intensifica o estímulo à leitura e incrementa a expectativa do enredo.

O plano da história é aberto com a última frase dita por Quincas “ainda vivo”. Ele assim se pronuncia linguisticamente de forma indireta: “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). Não fora Quincas que se manifestara no terreno narrativo por sua própria voz, mas indiretamente filtrado e reproduzido por Quitéria, que, junto dele, disse estar. O narrador opta por desviar de Quincas a responsabilidade de assumir na íntegra, tal discurso. É possível perceber a partir da epígrafe que o inusitado se anuncia. Quincas Berro D’água desrefencializa-se e assume a condição de anti-herói protagonista da história.

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 possui 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.

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 sobre a existência de versões apresentadas das mortes de Quincas: duas por parte da família e uma por parte dos amigos de cachaça. Quincas, por vinte e cinco anos, fora Joaquim Soares da Cunha, funcionário público, bem vestido, de boa índole, caseiro, totalmente controlado pela mulher e filha destituído de liberdade em seu próprio lar. Pressionado e manipulado, nunca demonstrara a insatisfação.

Cansado da situação que o constrangia e incomodava, resolve pôr um fim: abandona a casa e a família e opta pela vida em liberdade nas ruas da Bahia. Arranja amigos fiéis de botequim e deles não mais se separa. A amizade, a vida livre, a ausência de cobranças o tornam um querido amigo de todos: bêbados, prostitutas, da gente simples da “cidade baixa”. Lá, sente-se com vida, por ir e vir, sem horário algum nem regras 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, omite aos netos a informação de que o avô estava 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, é possível registrar a morte moral como sendo a primeira; era conveniente que fosse tido socialmente como morto.

A voz narrativa instala o presente narrativo quando assim se pronuncia (1959, p. 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 local e frase derradeira. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida quase vinte e quatro 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 presentificação destes tempos verbais – permanece, há, mantém-se – parece construir um palco de paradoxalidades: o primeiro verbo ‘permanece’ pertence a voz do narrador que insiste em relativizar e permear pela dúvida a verdadeira versão de morte de Quincas. Assim fazendo, atinge um alcance máximo, e parece delegar ao leitor a responsabilidade da investigação. Os dois outros verbos marcados pelo tempo imperativo trazem pelo tom da imposição que este tempo verbal possui, obrigar a todos a serem na versão de morte ventilada pela família e tê-la como única e verdadeira.

O discurso praticado tanto pelos amigos de Quincas comparado com o familiar localizam-se em condições diametralmente opostas. O primeiro discurso traz o tom da irreverência; das pessoas simples, marcadas pelas cores da Bahia e da vida em liberdade, desvencilhados das preocupações de testemunhas e papéis que comprovem a narração dos fatos. Já o segundo, vem carregado de negatividade pelas marcas das tintas sociais; das aparências; das regras socialmente impostas e tidas como verdadeiras. A narrativa é aberta desta forma, e os fatos são inconcludentes, as versões são variadas, os tipos de morte extremamente opostos, grosseiramente reduzidos ao conflito binário, assim ficaria: vida com regras x ausência delas.

Aquela morte de Quincas propalada pelos cantos da Bahia, tão comentada, representou para aquela gente simples mais que um testemunho profético, uma grande despedida do mundo. Mesmo que acontecida diante de tantas testemunhas idôneas, há quem negue o teor e a veracidade de tais fatos.

Na casa de Vanda, aparece pela manhã um santeiro, para narrar em detalhes que Quincas fora encontrado por uma preta-velha, no quarto em que morava, morto. Apresenta pormenorizadamente os fatos, porque acredita haver interesse por parte deles em saber dos momentos finais daquele que pertencera à família. Impacientemente, eles escutam a versão do santeiro, e, logo em seguida, reúnem-

se para decidir o que fariam e a divisão das despesas. Depois disso, a filha vai ao encontro do pai, no quarto em que estava morto.

Algumas pessoas espiavam o defunto, 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. Ele parecia sorrir o tempo todo de tudo. Em pensamentos, ela revela-se ao leitor, apresentando o seu verdadeiro eu: cruel, devastador, manipulador; controlador. Esses eram os ‘sublimes’ sentimentos que Vanda nutria pelo pai. Agora, ela sentia o alívio, porque tudo terminava, aquele pesadelo estaria encerrado, um pai ou a mancha na dignidade familiar? Estaria então, preso, finalmente preso em sete palmos do chão. Será que herdaria a aposentadoria do pai? Este fora seu último solilóquio.

Ela lançou um olhar vitorioso para os amigos ali presentes e ordenou que se retirassem, mas antes que o santeiro fosse embora, pediu a ele o favor de chamar um médico para que ele emitisse o atestado de óbito. O médico era um doutor novato que o santeiro encontrara rapidamente. Chegara, examinara, fizera perguntas à filha e comentara em voz alta “Ele está rindo, hein! Cara de debochado”. (1959, p. 21) A filha enrubescera de vergonha.

Em um restaurante na Baixa do Sapateiro, o conselho de família discutia qual seria o destino do morto e onde seria o velório. Decidiram pela forma mais barata e discreta de sepultamento, e para tanto, contratariam uma funerária de um amigo conhecido do tio Eduardo, que fazia um bom abatimento no preço.

Saíram para comprar uma roupa nova, um par de sapatos pretos, camisa branca, gravata, par de meias, mas cuecas não eram necessárias, porque ninguém perceberia a ausência delas. Para quem era, o velório estava ficando bem organizado e com gastos demais. Entre os parentes da família, havia contrapontos no formato do velório: queriam a todo custo maquiar a verdade; dizer que morrera no interior e enterrá-lo, sem nenhum prestígio. Vanda insistia que não desejava ver o pai enterrado como um cão e gostaria de um velório simples, mas com as bênçãos de um padre. Enfim, concordaram. Porém, os parentes insistiram para que somente eles velassem o corpo, que não falassem para os netos, um avô que já havia falecido, e, não expusessem aos vizinhos o falecimento, dando motivos para comentários a noite inteira, sobre as façanhas de Quincas. Vanda concordou e as providências foram tomadas. Combinaram que se revezariam em turnos para velar o morto. Foi assim, que à tarde, a filha cumpriu o turno junto ao pai.

Arrumado em paletó e gravata pela funerária, era como se, vestindo-o, a filha recuperasse a dignidade e o controle perdidos. De Quincas, voltaria a ser Joaquim Soares da Cunha. Durante o tempo em que Vanda ficou com ele, sentiu no semblante do pai o riso permanente e até parecia ouvi-lo dizer: “jararacas”. Ela procurou não concentrar tanta atenção no riso do pai para observar o trabalho bem feito pela funerária: penteado, barbeado e bem vestido. Sentia-se vingada por tudo que o pai fizera a mãe sofrer. Estava satisfeita, domara-o. Nunca mais teria que ver estampada a fotografia do pai nos jornais da cidade, com as alcunhas que ele angariava: o cachaceiro-mor de Salvador; o filósofo esfarrapado da rampa do Mercado, o senador das gafieiras, o vagabundo por excelência, desses predicativos e da vergonha que eles representavam, ficaria finalmente livre.

Recorda-se em pensamentos, de algumas cenas com o pai; de levá-la para passear em parques de diversão; de cuidar dela noites inteiras quando estava doente ou com febre; e, alguns anos à frente, quando trouxera Leonardo para apresentar à família. Poucas eram as lembranças com o pai, mas com a mãe sua memória estava repleta. Talvez, o pai não fosse visto nem sentido, quem sabe, subjogado sempre, uma sombra na vida das duas – mãe e filha. Somente no dia em que Leonardo viera à casa deles para ser apresentado à família, o pai da noiva o intitulara de bestalhão. Neste dia, Joaquim fora notado por ambas. Mas, é nesse mesmo dia, em que, enlouquecido de raiva, solta-lhes o adjetivo “jararacas” e vai embora para nunca mais voltar.

E, depois de rememorar tantas lembranças, percebe-se ali, diante do caixão de seu pai, fitando o cadáver e se deu conta que do riso estampado na cara, a funerária não dera jeito. Ela pensara ter ouvido Quincas chamá-la de ‘jararaca’, ali no quarto algumas vezes durante a tarde enquanto estiveram sozinhos, mas disse para si mesma que era loucura.

A voz narrativa sinaliza para o realismo fantástico com boa carga de comicidade. Neste instante, Tia Marocas chegara, e Vanda o ouviu dizer a ela “Saco de peidos”, mas a tia não percebeu. Ao chegar Eduardo os adjetivos na boca de Quincas foram fartos. Será que ele estava realmente morto, pensava a filha.

A notícia da morte inesperada de Quincas Berro Dágua corre pelas ruas da Bahia. Em tempo recorde, os quatro amigos são informados do falecimento. O entristecimento foi unânime, tão logo a notícia ganhou repercussão nas ruas da cidade. Comoção geral. Nos saveiros de velas arriadas, os homens do reino de

lemanjá não escondiam a decepcionada surpresa: como pudera acontecer essa morte num Tabuão, como fora o *velho marinheiro* desencarnar numa cama? A decepção repercutia em todos os becos. 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. Ele não permitiria tal façanha. Em sete palmos de terra? Ah! Isso não! Quando a hora chegasse, optaria pela liberdade do mar, as viagens que não fizera em vida, as travessias mais ousadas, os feitos sem exemplo.

Para consolidar a condição picaresca da personagem protagonista, Candido (1970, p. 68-9) menciona que:

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.

A citação de Candido enquadra-se perfeitamente ao contexto da narrativa para esculpir as atitudes comportamentais de Quincas Berro D'Água, que, exausto da farta manipulação e controle exacerbado da mulher e da filha, opta por fugir daquele engessamento social que o matava lenta e profundamente. Decide então, largar tudo para usufruir da liberdade das ruas da Bahia. Foi pela brutalidade da manipulação que opta pela vida desregrada, mudando seus conceitos fazendo brilhar o que traz dentro de si: a decepção como eixo central. A partir de então, desvencilha-se do que o aprisionara e ganha a liberdade das ruas, dos amores da Bahia.

A alcunha de Berro D'Água fora incorporada ao apelido Quincas quando num dia ele entrara na venda de Lopez e sobre o balcão viu uma garrafa e pensara ser uma deliciosa cachaça. Enchera um copo e virou-o de uma vez. Com um berro inumano, como de um animal ferido de morte, de homem traído gritou "Águuuuuuaaaaa" (1959, p. 45). Todos na venda riam e logo esta piada se espalhou pelas ruas da cidade. A partir deste dia, ele ficou conhecido como Quincas Berro D'Água.

A tristeza envolvia a Bahia: vagabundos, malandros, prostitutas, pessoas exaustas de tanto sofrer na vida áspera que tinham, choraram muito quando

souberam da morte de Quincas Berro D'água e com suas poucas economias, resolveram comprar flores para o morto. Quincas era benquisto por aquele povo simples, era um deles. Ele era engraçado, contador de histórias, anedotas, era como um pai ou um irmão mais velho para os outros. Várias mulheres decidiram não se deitar com homem algum naquela noite, em homenagem a ele. Estavam de luto.

Assim que os amigos ficaram sabendo da notícia da morte de Quincas, espalhava-se a tristeza por toda a cidade baixa. Quitéria do Olho Arregalado, sua apaixonada e amante, mergulhara em inconsolável luto. Havia quem ainda não acreditasse na morte dele, porque era dado a brincadeiras incontáveis.

Negro Pastinha era sempre muito alegre e bonachão, contudo, nesta noite, a agonia tomava conta de seu ser. Não conseguia ter forças para reagir, e as lágrimas insistiam em cair. Ele urrava de desespero e dizia “Morreu o pai da gente” (1959, p. 52). Todos em coro repetiam gemendo. A dor era intensa; brotava da alma e atingia os olhos que não paravam de lacrimejar. Gente simples de sentimentos sinceros, despreocupados com o ‘parecer ser’ para a sociedade. E tomavam mais um trago para amenizar a dor, que insistia em bater-lhes à porta. E a roda no boteco aumentava a cada instante. E assim, Quincas era celebrado como homem bom. E pediam outra garrafa, entre os soluços de agudo sofrer do Negro Pastinha, bem como o de todos os presentes.

De longe, Curió observava a tristeza que reinava naquele ambiente. E ao chegar próximo de seu amigo Pastinha, quando o negro o vê, solta um grito estridente e diz “Curió, irmãozinho, morreu o pai da gente” (1959, p. 54). Agiam como irmãos e para eles, Quincas, era o pai. Este, nada possuía a não ser a alegria, a amizade, o bem querer àquela gente. Cumpriam-se então, os ritos de gentileza; o mais pobre povo e o mais civilizado da Bahia. Não havia consolação. Em situação análoga, posicionava-se no extremo oposto, o comportamento da família, tão logo souberam de sua morte. Um alívio, afinal, apagar-se-iam as atividades de malandragem conduzidas pela cachaça.

Cabo Martim estava, como sempre, no meio de suas rodadas de baralho e não permitia que sua honradez de militar fosse maculada. Levava muito a sério este período profissional a que estivera ligado, mesmo agora, entendia que seria sempre, antigo militar e sensível a qualquer murmúrio sobre isto. Curió e Negro Pastinha trouxeram a ele, cabo Martim, a notícia trágica e embaixo do braço uma garrafa de cachaça, e gritaram “Morreu! Morreu! (1959, p. 56). Estavam chorando e bebendo o

morto. Alguém atrevidamente fez uma piada de mau gosto e fora jogado no chão brutalmente, só depois disto soubera que o assunto era sério.

Os três amigos de Quincas já estavam juntos, agora só faltava Pé-de-vento, que não tinha local certo, a não ser quando brincava em algumas rodas de capoeira às quintas e domingos à tarde. Era caçador de ratos e sapos para vendê-los aos laboratórios de exames médicos para as atividades científicas que haveriam de desenvolver. Por estar próximo de médicos e cientistas, era admirado por todos, uma vez que conversava com eles, em linguagem culta. Depois de muito procurarem, acharam-no sozinho, triste e com vários tragos ingeridos, pois soubera da morte do amigo.

Quando as luzes da cidade se acendiam no cair da tarde, era a hora em que os homens abandonavam o trabalho. Neste exato instante, os amigos de Quincas - Curió, Negro Pastinha, cabo Martim e Pé-de-vento - iam em direção ao quarto em que Quincas estava sendo velado. Já haviam tomado muitos tragos para suportar a dor. É certo que o vermelho dos olhos era de chorar a perda do amigo, assim como a voz embargada e os passos claudicantes, era a consequência do álcool.

Cabo Martim retirou o surrado chapéu da cabeça e dando um passo à frente, entra no quartinho e cumprimenta os presentes “Boa tarde, damas e cavalheiros. A gente queria ver ele...” (1959, p. 62). Assim fazendo, os outros três o acompanharam e logo rodearam o caixão. Quincas só fora reconhecido pelo sorriso que brotava de seus lábios: impecavelmente limpo e trajado distanciara-se do amigo Quincas de outrora. A presença da família intimidava os amigos que se sentiam inseguros, amedrontados com os olhares fulminantes que a eles eram lançados. A cena apresentada ali naquele quarto era como de uma batalha de guerra: de um lado, os familiares (inimigos) – as regras sociais; fingimento de importarem-se com o morto; exigências e aparências; do outro, (amigos) de cachaça; pessoas simples, mas de sentimento puro e sincero; tristeza estampada no olhar; e nas ações. Mesmo com a força do olhar inimigo ali no campo de combate, os amigos decidiram ficar, principalmente cabo Martim, quando apoderado da consciência de que um militar não foge do campo de luta, ali permaneceram. Estavam em lados opostos do quarto, e pareceu à filha, que a inquietação e xingamentos do pai no caixão era pela espera da presença dos amigos. Depois que os amigos chegaram, o morto se acalmara.

Vanda que julgava ter vencido o pai nas indecências que falava; no comportamento de bêbado que tinha; na excessiva liberdade que usufruía, agora,

sente as forças serem minimizadas pela presença e força dos amigos que parecem restituir ao morto, à vida de fato. Leonardo já sinaliza para a esposa que estava ficando tarde, que era chegada a hora de ir para casa, quando são surpreendidos pela fala do negro Pastinha “Ele era o pai da gente, Paizinho Quincas” (1959, p. 64). Esse bem-querer soou como um soco no estômago de Vanda e uma grande bofetada para os demais. Talvez, nenhum deles sentisse tanto apreço por Quincas, quanto aqueles quatro amigos.

Mediante tal situação vexatória para a família que perdia espaço no campo de batalha sentimental, Leonardo faz novamente a proposta a Vanda de irem descansar um pouco em casa. Cabo Martim, solícito homem de bem, em nome dos quatro amigos, oferece aos familiares a oportunidade de irem, porque eles, os amigos, ficariam tomando conta dele.

Eduardo sabia que não era certo deixar o morto ali com aquela caterva de malandros, mas bem que sentia uma vontade enorme de deitar-se, descansar os pés doloridos do trabalho intenso no armazém o dia todinho. Ele ruminava em seus pensamentos que só Quincas mesmo, seria capaz de exigir que ele, depois de dia exaustivo, cumprisse com a obrigação de velar o irmão morto. Um irmão que por uma década, ausentara-se da família para viver com aquela ‘gentinha’. É claro que não poderia externar tais ideias. Logo em seguida, fora surpreendido por Vanda chamando a tia Marocas para irem embora, e ordenando a Leonardo que não se demorasse demais, pois não poderia – no dia seguinte - perder dia de trabalho. Tio Eduardo permaneceria a noite toda naquele velório sem fim.

A luz das velas iluminava o quarto e Negro Pastinha roncava alto. Às dez horas, Leonardo despediu-se de Eduardo que roncava dormindo na cadeira, e o avisou que dia seguinte cedo estaria de volta para o sepultamento. Os amigos que ali se encontravam conversavam em voz baixa. Atordoado pelo sono e por não julgar certo gastar tanto tempo ali com um irmão que abandonara a família, Eduardo com inveja de Quincas, confortavelmente deitado naquele caixão, aproxima-se daqueles homens da cidade baixa da Bahia e pergunta a eles, se vão ficar a noite toda. Eles respondem afirmativamente que sim, já que eram amigos. Falou para eles que então, iria para casa descansar um pouco. Retirou uma nota do bolso e ofereceu a eles para comprarem alguns sanduíches. A única recomendação feita por Eduardo era para que não o deixassem sozinho um instante sequer.

Este era o verdadeiro desejo dos amigos de Quincas: ficarem a sós com ele, para serem eles mesmos com a ausência de todos os familiares. Recobravam a identidade e a cachaça e os charutos baratos se fizeram presentes naquele velório. Afinal, estava tudo triste demais. Mas, inebriados pelo álcool, começaram a descascar elogios negativos à família de Quincas, esculpindo o real cenário: economizaram em tudo – não havia cadeiras para se sentar; nem comida tampouco bebida, até os paupérrimos em dia de velório, ofereciam um café quentinho para as pessoas presentes. Por conta disso, resolveram organizar um velório decente, da moda deles.

A narrativa a partir daí potencializa o caminho rumo ao realismo fantástico, quando os amigos ao reorganizar o velório, decidem também por tirar a roupa com a qual Quincas está vestido.

Voltaram os amigos da rua, com uns caixões, um pedaço de salame e algumas garrafas cheias. Decidiram rezar um Pai-Nosso, com muito esforço, mas tiveram dificuldade para terminá-lo. Depois disso, levanta-se uma discussão sobre quem deveria herdar Quitéria do olho arregalado, amante fiel de Quincas, e seu único bem. Essa disputa fora feita diante do caixão, e muito prontamente, o defunto respondeu “Hum”. A partir daí, decidiram dar a ele, um gole de cachaça e sentá-lo, já que quase ninguém bebe deitado.

Um misto de sonho e realidade passa a predominar na história intensificada pela aguardente que culmina em total embriaguez. Aos amigos pareceu que a cachaça ingerida por Quincas, ampliava o seu sorriso. Resolvem tirar o paletó, porque segundo eles, quando se morre, vai tudo para debaixo da terra. Era melhor oferecer o paletó a quem mais precisasse. Entre eles mesmos. Quincas pareceu aliviado.

Vestiram-no com suas roupas velhas, agora sim, reconheciam o velho amigo. Foi quando o despiram totalmente daquelas roupas ‘chiques’ é que descobriram que ele estava sem cuecas e a ele contaram das economias feitas pela família para aparentar decência, e Quincas, aplicou a eles o adjetivo de unhas de fome. Ele parecia vivo.

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. 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 veem 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.

Na rua, nos bares, as amigas prostitutas recuperam a alegria e mudam de comportamento ao perceber que ali está o velho Quincas, que brincava com todos e jocosamente mostrava a língua para outros. Desta maneira, tão peculiar, eles comemorariam o aniversário de Quincas, como nunca antes o haviam feito.

Curió foi atrás das raparigas, inclusive Quitéria do olho arregalado que chorava em desespero para dar-lhe a notícia de que Quincas ressuscitara e estava com eles, logo ali, sentado nos degraus da Igreja do Largo. A alegria tomara conta dela, sentara-se ao lado dele e dizia baixinho “Quase morri com a notícia e tua farra, desgraçado. Quem pode com tu, Berrito, diabo de homem cheio de invenção? Tu não tens jeito, Berrito, tu ias me matando...” (1959, p. 86). Foi nesse clima acalorado de paixão entre eles, que o grupo atravessava a ladeira de São Miguel. Aonde passavam, as pessoas gritavam o nome de Quincas, como um rei que retorna ao seu reino. Passaram ainda pelo bar mal falado do Cazuza, maconheiros briguentos ocupavam algumas mesas. E não se sabe quando, como e nem porque a confusão começou. O que se pode afirmar é que naquela noite, aniversário de Quincas, ele tinha todos os direitos e fora defendido pelos amigos e outros presentes ali no bar. Os maconheiros saíram de fininho.

Depois de um bom gole de cachaça, dirigem-se os bêbados com Quincas e Quitéria ao cais para comer a moqueca de Mestre Manuel, que se alegra ao ver o velho marinheiro vivo. As velas do saveiro foram suspensas e puxaram a pedra que o ancorava. O saveiro afastara-se devagar engolindo o mar banhado por uma lua de prata. Puseram-se todos em volta do caldeirão: comida perfumada e a garrafa de cachaça circulava na mão de todos. Dois permaneceram ausentes da comilança de arraia: Quincas e Quitéria que estavam deitados na popa do saveiro, como enamorados ao luar. Contudo, este palco de romanticidade se desfaria logo a seguir. Inesperadas nuvens povoam o céu, encobrendo a lua trazendo consigo um vento frio e perigoso.

Um temporal se arma. Raios cortam o céu iluminando a bela praia baiana. Ao certo, ninguém sabe como Quincas colocara-se em pé e sua amada não lhe tirava os olhos. Mulheres e homens agarravam-se às bordas do saveiro, o vento era forte e a embarcação sacolejava. Ondas fortes lavavam o saveiro. O céu fora surpreendido por cinco raios que explodiram num barulho descomunal.

No meio de tanta fúria da tempestade, à luz dos raios, viram Quincas atirar-se ao mar, mas ouviram sua frase derradeira. A tempestade e a noite escura atrapalharam a visão das pessoas que estavam na embarcação. Muitas dúvidas ali pairaram.

A funerária não aceitara de volta o caixão, e Vanda fora obrigada a pagar, mas ela aproveitara pelo menos as velas. O caixão permanecera no bar de Eduardo, quem sabe, na tentativa de conseguir com ele, alguns trocados.

Não se tem certeza se Quincas cai ou se joga no mar. No meio de um grande temporal que assusta a todos, raios cortam o céu da Bahia e todos pretendem salvar-se. Diante desta situação, e dos presentes no saveiro a dificuldade fora 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, segundo um trovador do Mercado, uma delas é assim (1959, p. 95-6):

[...] 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)

E assim, finaliza-se o plano da história de “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” de Jorge Amado.

2. ANÁLISE DO DISCURSO

2.1 Em “Ensaio sobre a cegueira”, de José Saramago

“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”. (M. Bakhtin, 1988, p. 118-9)

Com a obra “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago, nesta tese, estabelecer-se-á diálogo com o romance brasileiro “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água”, de Jorge Amado. Estas vozes no romance após comparadas - entre confluências e divergências – ensejam um apagamento de fronteiras numa atividade de aproximação e/ou afastamento, estabelecendo os alcances/amplitudes e consequencialidades na narrativa.

Pretende-se uma análise da comparação das vozes nas obras mencionadas, com o propósito de investigar as estratégias e performances praticadas pelo narrador, apurando os momentos de confluência quanto os de divergência, praticadas pela Voz. Para os pontos de aproximação e afastamento na construção do discurso entre os narradores, é necessária uma leitura analítica verticalizada de alguns excertos destas obras, bem como o referencial teórico já anteriormente citado.

José Saramago ao escrever “Ensaio sobre a Cegueira” constrói uma narrativa implacável ao deslindar – tematicamente - as múltiplas formas de cegueira existentes na humanidade. Uma trama ficcional contundente, emblemática, propositalmente nomeada de ‘ensaio’; contudo que se constitui em um discurso impertérrito e dono de ocupar trezentas e dez páginas.

Semanticamente, ‘ensaio’ de acordo com o Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa (2009, p. 766) significa:

ato ou efeito de ensaiar; avaliação crítica sobre as propriedades, a qualidade ou a maneira de usar algo; teste, experimento; maneira de testar as propriedades mecânicas, de material, equipamento, etc, usando como parâmetro normas técnicas e requisitos preestabelecidos; ação ou efeito de testar (algo) ou de agir, sem que se tenha certeza do resultado final, tentativa; experiência; montagem experimental de um espetáculo a portas fechadas, que vale como seção preparatória à estreia para o público; [...] ato de pesar, ponderar, avaliar [...]

Caminhando ao encontro do sinônimo 'ato ou efeito de ensaiar, teste, experimento, [...] ação ou efeito de testar (algo) ou de agir, sem que se tenha certeza do resultado final, tentativa; experiência' - o autor - para o plano da história parece dizer que o ser humano tem participado de uma experiência, tentativa de vida, porém a avalia com resultados pouco satisfatórios. E, ao se pensar no plano do discurso, com tantas páginas assim, a voz não poderia intitular 'ensaio', a menos que o autor traga no bojo desta significação: o desejo de persuadir o leitor da falência do homem; de dúvidas por instalar; lacunas diversas para intensificar os propósitos; intenções irônicas e subliminares, como se a vida representasse uma experiência e cada um estivesse vivendo-a no limiar da mediocridade.

Acredita-se então, que o romance seja capaz de estatuir o procedimento de verossimilhança externa, se comparados, instância ficcional e vida real humana. Desvendar estes conceitos, é entender que o autor intenta ludibriar o leitor desde o título, quando assim se pronuncia.

Reis e Lopes (2002, p. 140-1) mencionam que o conceito de voz pode situar-se em dois planos:

fala-se em voz do narrador a propósito de toda manifestação da sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história contada; trata-se então sobretudo de atentar nas chamadas intrusões do narrador enquanto afloramentos mais ou menos impressivos de uma subjetividade que traduz específicos posicionamentos ideológicos e afetivos com inegáveis repercussões pragmáticas e semânticas [...] 2. O conceito de voz pode ser definido também de uma forma mais restrita. Ele integra-se, então, na sistematização das categorias do discurso da narrativa proposta por Genette, inspirando-se nas categorias da gramática do verbo. Assim, tempo, modo e voz correspondem a domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo, domínios esses internamente preenchidos por específicos procedimentos de elaboração técnico-narrativa, por exemplo, anacronias, focalizações, articulações de níveis narrativos

Os autores referendam, sobre o elemento voz, à presença da função do mediador da história contada, observado como presente no enunciado narrativo também quando se percebe os procedimentos de elaboração técnico-narrativa que qualificam diferenciadamente a presença da voz.

Ao analisar um pouco mais detalhadamente o elemento voz e as estratégias por ela utilizada, partindo do discurso bivocalizado, o narrador heterodiegético desde o princípio da ficção, exprime-se predominantemente na 3.^a pessoa, com requinte de aparente neutralidade. Todavia, seleciona habilmente fragmentos em que se alterna

mudando de nível para a intrusão em 1.^a pessoa do singular, e, em outros, para a 1.^a pessoa do plural. Cada escolha de voz revela as intenções premeditadas do autor que - no ato da escrita - evidencia as 'camadas' de pele do homem; as atitudes incoerentes, indignas e egoístas, próprias de um ser inacabado.

Por duvidar da noção de romance como representação de um único discurso, Bakhtin compreende este gênero literário como constituído pela multiplicidade discursiva das línguas e das linguagens. Partindo desta premissa, a oralidade sugerida pelo enfoque dialógico deste teórico não pode ser entendida como uma mera transmissão de voz. Assim sendo, o romance se situa como representação do homem e de sua linguagem.

A escrita reporta-se à voz do autor, que enuncia as suas palavras bem como a de outros, apresentando aos leitores um campo complexo de representação. Por isso, o teórico entende polifonia - palavra que vem do grego e mais utilizada na música - como o encontro de muitas vozes existentes na instância textual.

Este russo compreende a definição do romance enquanto gênero que, necessariamente, passa pelo confronto de dois sistemas de signos: fala e escritura.

Irene A. Machado (1995, p. 109) apresenta que “o texto do romance fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos”. Assim pensando, esta narrativa apresenta uma polifonia de vozes que reverbera de dentro da diegese até o universo externo da recepção.

Por isso, “Ensaio sobre a Cegueira”, romance de José Saramago, constitui-se em uma instância ficcional que se apresenta provocante, como num palco de atores que - em procedimento verossímil - mimetiza a vida. Obra que parece se estatuir e se afirmar enquanto gênero romance.

Bakhtin (1988, p. 50) “entende o romance como discurso, ou seja, representação de linguagens em confronto” exatamente por duvidar da noção de romance como representação de um único discurso elaborado pela língua oficial culta, mas sim, constituído pela multiplicidade discursiva das línguas e das linguagens. O romance se transforma em espaço de representação do homem e da sua linguagem; e se estabelece ao se colocar no limiar do processo de prosificação da cultura; por ser construído em estruturas com elementos aos quais confirmem tal gênero; e, nesse caso, pela linguagem culta utilizada mesclar-se com a oral; por minimizar a pontuação para acentuar ainda mais a oralidade, e por apresentar um

tema emblemático e reflexivo, pois remeterá o leitor às múltiplas ‘cegueiras’ humanas.

A oralidade sugerida pelo enfoque dialógico de Bakhtin deve ser entendida como imagem da linguagem e não como uma mera transmissão de voz.

Segundo Irene A. Machado (1995, p. 49) “Trata-se de um discurso bivocalizado duplamente orientado pela sua condição de fala e escritura. A escrita reporta-se à voz do autor, que por sua vez, enuncia palavras suas e de outros, criando um campo complexo de representação.” Esse discurso bivocalizado aglutinará tanto fala quanto escrita, ou melhor, a linguagem escrita representando a oral. Vozes que se mesclam em instâncias e níveis diferenciados quer seja de fala, escrita ou posição social, todas as linguagens povoando o mesmo espaço: o romance. Mais à frente falar-se-á um pouco mais sobre bivocalização.

Muitos são os elementos que compõem uma narrativa, mas, esta pesquisa, privilegiará algumas atuações da construção da voz, observando quesitos como: conhecer a estrutura padrão de voz para compreender o rompimento dessas fronteiras; as estratégias implantadas pela voz que narra; as tensões que ela instala; a polifonia das vozes que povoam o texto; o trânsito de uma voz para outra; e as consequencialidades de tais performances. Por conseguinte, uma análise mais aprofundada desse elemento da ficção.

Genette (1972, p. 212) analisa que voz:

É um aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito – não sendo esse sujeito somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa.

Para tanto, entende-se que Voz, está imbricada no aspecto da ação verbal e no jogo de quem conta, mas também de quem realiza ou sofre a ação. Compreender que essa entidade a quem se intitula narrador, parece permanecer sempre no primeiro plano da audição e da consciência. Uma voz narradora que nem sempre se torna fácil de determinar, e, que se reveste constantemente de máscaras contraditórias desde as de um narrador heterodiegético até a uma personagem qualquer.

Um condutor do discurso arguto e dono de uma consciência que articula ao narrar, aquilo que se sabe e pode ser explorado a partir do princípio ou do fim; visto

de fora ou de dentro, percorrendo infinitas direções. É o eixo do romance, e, assume uma grande missão, ou talvez, nada mais do que uma função: contar.

Tacca (1983, p. 67) diz que “É sabido que o verdadeiro estilo de um narrador não consiste tanto no que conta (os temas vão e vêm) mas em como conta”. Eis aí a alma e foco desta pesquisa: *a atuação da Voz*. É importante entender um pouco mais sobre o narrador, aquele que é o portador do discurso.

Falar em narrador, é viajar ao mundo da fantasia; cuidar das manobras articuladas na ficcionalidade; pensar nas estratégias utilizadas para esse determinado fim; é descortinar ideias; conhecer as habilidades que o condutor do discurso pode se valer na elaboração da trama e as suas consequências no plano do discurso; é o trânsito em que esse discurso vai sendo construído.

O narrador principia a diegese *in medias res* em um semáforo, cenário de trânsito. Semanticamente, essa palavra ‘trânsito’ pode ser entendida em uma primeira acepção: como movimento de veículos e de pedestres considerados em seu conjunto; e em segunda: mudança, transição de algo ou de alguém.

É assim, que a narrativa “Ensaio sobre a Cegueira”, de José Saramago, é aberta. O fragmento a seguir (1995, p. 11) pode exemplificar tal situação:

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhes chamam.

A linguagem visual do trânsito é a tradução perfeita do ideal de civilização, porque prevê a relação dialógica e amistosa entre seus participantes. A cena é a seguinte: carros diante de um semáforo aguardam a troca das cores; transeuntes atravessam a faixa de pedestres enquanto o tempo lhes permite. Um espaço ordenado em que o único perigo é a vontade transgressora humana.

O leitor é jogado nesse quadro que aparentemente parece estar desvinculado de ligação contextual, todavia, esse início, encontra-se engendrado com a epígrafe que antecede esse primeiro capítulo, quando assim se pronuncia: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” Analisando a epígrafe, essa voz parece chamar à reflexão a questão de que ter olhos não significa ver; e de que esse olhar muitas vezes vem mascarado pelo fingimento; boa parte das vezes, mesmo ao ver, não se observa com atenção fatos; pessoas; cenas; situações; ações praticadas, verbalizações

proferidas a outrem. Voltando ao excerto, esse semáforo apresenta-se na cor amarela quando o narrador abre a ficção.

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 40) referendam que o amarelo é:

Intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la.

Os autores quando revelam que o amarelo é a mais ardente das cores, no semáforo, ela traz o significado de simbolizar 'atenção' lembrando ser um código internacional, exigindo maior concentração dos condutores de veículos para a mudança de cor, conduta idêntica deveria ser adotada em qualquer parte do mundo. Ao desnudar a simbologia, a voz metaforiza pela cor amarela no semáforo, uma possível transposição para a vida, da atenção que os humanos precisam adotar em comportamentos menos excludentes; em realmente enxergar e praticar princípios e valores; em ser menos preconceituosos e arrogantes.

A voz evidencia, simultaneamente, o trânsito em que esse discurso vai sendo construído. Um discurso dobrado sobre si mesmo; uma narrativa costurada habilmente com molduras comparativas que se sobrepõem, um apagamento de fronteiras.

Reis e Lopes (2002, p. 140-1) mencionam que:

Numa acepção lata, fala-se em voz do narrador a propósito de toda manifestação da sua presença observável ao nível do enunciado narrativo, para além da sua primordial função de mediador da história contada; trata-se, então sobretudo de atentar nas chamadas intrusões do narrador enquanto afloramentos mais ou menos impressionantes de uma subjetividade que traduz específicos posicionamentos ideológicos e afetivos com inegáveis repercussões pragmáticas e semânticas.

Percebe-se esse elemento da ficção que narra os fatos para o leitor como um detentor de poder; em determinados momentos julga; forma e deforma conceitos, ideias e ideologias, estereotipando ações ou pensamentos das personagens. Assim pensando, fica possível analisar a voz em "Ensaio sobre a Cegueira", de José Saramago, apresentada como um fenômeno plural e metamórfico, uma vez que se depara na abertura da narrativa, com uma inicial duplicação de vozes: lê-se a voz do narrador e por trás dela a do autor.

Bakhtin (1988, p.56) entende esse procedimento como “um discurso citado, bivocalizado” uma vez que a voz do autor pela do narrador insere-se no discurso de um outro, potencializando um discurso dentro de outro. Analisando pela ótica desse referido autor, as malhas textuais, os enunciados ganham uma complexidade pela diversidade e quantidade de vozes que povoam o espaço narrativo.

Ainda com o teórico russo (1988, p. 118-9) lê toda narração em “dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela”. É indispensável que se distinga que, embora o narrador seja uma criação do autor, esse, manifesta seus pensamentos que por vezes são divergentes daquele. Ambos são como dotados de visão e axiologia independentes; peças de um jogo em que cada qual possui sua liberdade de expressão.

O excerto a seguir exemplifica o conceito de bivocalização e intrusão como atuação da voz (1995, p.11):

Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que essa demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação de automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente.

A voz do narrador heterodiegético, nesse fragmento, apresenta-se em 3.^a pessoa com tom aparente de neutralidade; verbos empregados no passado, aproximando-se a um comportamento de um narrar tradicional: “iluminou-se, aceleraram, aparecesse, surgiu, esperava, começou”. Todavia, a voz rompe duplamente esse paradigma. Primeiro, ao se apresentar bivocalizada; segundo, ao romper a fronteira da heterodiegese, expressa em 3.^a pessoa e assumir a 1.^a pessoa do plural – intrusivamente – num julgamento sobre uma possível causa dos engarrafamentos, em “se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos [...] se quisermos usar o termo corrente”. A um leitor desatento, a atuação sutil e axiológica apresentada pelo narrador pode passar obnubilada, mas descortinando as intencionalidades, no trânsito de uma voz para outra, percebe-se a mudança da aparente neutralidade para a pessoalidade do discurso, incluindo o leitor nas

afirmações que apresenta. Um comportamento interessante de desdobramentos da voz que amplia as funções para além de narrar.

O condutor do discurso vai encadeando ideias e aos poucos emoldura e escancara a cegueira do egoísmo, do levar vantagem sempre; do aproveitar-se da fragilidade alheia; quando um dos transeuntes se oferece para dirigir o carro do primeiro cego até o edifício onde ele morava e o rouba logo em seguida. Essa passagem pode ser constatada no excerto a seguir (1995, p. 25):

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda gente sabe, duas das melhores características do gênero humano, podendo ser encontradas até em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatebitate com o olho posto na herança.

É pertinente descortinar a explosão de ironia contida nos enunciados apresentados pelo narrador, como em “[...] o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda gente sabe, duas das melhores características do gênero humano podendo ser encontradas até em criminosos [...]”. Um enunciado construído para ser lido às avessas. As intenções que essa voz aglutina possuem amplo alcance nesse excerto, como a revelação de que o ser humano não seja dotado de boas intenções, de valores nem tampouco de princípios, nivelando os humanos sem distinção entre criminosos ou não. Portanto, entende-se que as pretensas boas ações sejam máscaras a recobrir o verdadeiro sentimento que as compõe, como se pode ler em “[...] não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatibitate com o olho posto na herança”. Nesse momento, a voz no segundo capítulo do romance vai desnudando a alma humana, em nível de cegueira egocêntrica brutal. O narrador relativiza a importância do crime do roubo para evidenciar o seu julgamento sobre os motivos que levam os indivíduos a buscarem os seus interesses por meios escusos. Humanos desprovidos de fraternidade, humildade e de compaixão, mas possuídos pela corrupção monetária, como sendo o único ideal de vida. Entende-se uma voz que revela os sentimentos humanos

repugnantes, aqueles os quais as pessoas esforçam-se, por deveras, em escamotear. Conflitos e tensões postos em cena, num jogo contundente da ficção. Paradoxos instalados: o que se fala ou age em confronto extremo com o que realmente se pensa e pratica.

Uma voz que neste fragmento deixa zonas de trevas, e mediante alguns sinais, indícios como os da ironia, deita luz como que sem querer. A hábil dosagem do telling e showing, e dos silêncios que se povoam de conjecturas.

O fragmento (1995, p 26) retirado a seguir, oferece a possibilidade de um mergulho reflexivo nos níveis de consciência possíveis existentes, e, de como o ser humano tem se esforçado por se afastar dela através das ações e intenções:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e das trocas genéticas acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca.

A habilidade do narrador vai ultrapassando fronteiras e alcances inimagináveis, criando molduras que se sobrepõem, como se fossem camadas de pele que representariam as qualidades negativas, sob as quais o ser humano se esconderia. Dessa forma, pretende clamar a consciência moral de cada um, demonstrando o quanto a humanidade regrediu. A voz reveste este excerto de reflexão, comparação e de chamamento para o encontro real do 'eu'. O narrador hiperboliza tais comportamentos em procedimento discursivo de 'Cena', para que, aproximando muito os fatos da recepção, possa assim, provocar repulsa e reflexão, num intuito de desmascarar as intenções obscuras e - quem sabe - objetivar mudança interior. Se é dentro do ser que reside o grande juiz, lá encontrar-se-ia a consciência moral, pois.

Nesse excerto acima mencionado, é possível perceber a intertextualidade com o conto "Espelho", de Guimarães Rosa. Começa-se a discutir o trânsito temático de como as fronteiras se tocam sutilmente, quando a voz assim se pronuncia "fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro".

Sobre Intertextualidade, Samoyalt (2008, p. 5) menciona que:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais como verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem um dos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo, não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena [...] a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro.

A autora parece ter razão ao afirmar “a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da reescrita, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro”. E, assim, esses dois textos estabelecem uma relação de singularidade temática que os aproximam. Não se distingue onde nasce o começo da originalidade na escrita ou se ela foi repaginada em outra versão acrescida de diferentes olhares e intenções. Para tanto, a intertextualidade é a influência de um texto sobre outro, que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do texto citado.

Continuando com Samoyalt (2008, p. 43), ela explica que:

Quando o texto faz ouvir vozes que dele ressoam, mas nenhum intertexto se apresente explicitamente, o conceito que melhor se adequa é o do dialogismo e de polifonia – apresentando assim, o entrelaçamento dos discursos e a autonomia das vozes – como uma escolha/maneira de falar ao e para o mundo.

Percebe-se que do texto, podem-se ouvir vozes, embora nenhum intertexto seja potencialmente visto pelo leitor. É este, que através de seu repertório de leitura seja capaz de estabelecer as ligações para visualizar, mentalmente o texto de partida, para o outro criado a partir dele. Esse fenômeno de rede, de conexão e de correspondência entre os textos aponta para o dialogismo e a polifonia, conceito largamente estudado por Bakhtin.

Se no conto de Guimarães, através de um narrador em 1.ª pessoa diante de um espelho vai descobrindo com o passar dos dias a mentira que é a aparência humana e - como consequência da conclusão - vai se tornando fisicamente invisível, em “Ensaio sobre a Cegueira”, o narrador simboliza pela inusitada cegueira ‘branca’ coletiva, a falência comportamental da humanidade ao se apresentar povoada de

preconceitos e carregada de estereótipos que marginalizam e excluem; além de concentrar na mesquinhez um olhar só para si mesmo. Talvez, alcançando as fronteiras do absurdo, a cegueira branca e a invisibilidade diante do espelho, sejam temas convergentes que suscitem reflexões. Aproximam-se pela ‘metáfora dos olhos’, órgão humano representante por “ver” e julgar a realidade que o circunda e popularmente conhecido como as ‘janelas da alma’. Caminhando por essa linha de raciocínio, sem o funcionamento desse filtro - os olhos - o narrador em “Ensaio sobre a Cegueira”, estabelece uma condição *sine qua non* como tentativa de encontrar a verdadeira essência, livre de qualquer ilusão criada por eles.

Muitas são as cegueiras abordadas nesse romance e duas delas são a insensibilidade e a indiferença diante do infortúnio alheio. São determinadas pela frieza e trazem como resposta comportamental o não se importar, ou melhor, desumanizar-se. Agir como se a camada de pele que lhe fora arrancada ao longo da sua existência, equivalesse à humanidade.

O fragmento a seguir (1995, p. 40) demonstra uma atitude insensível de um funcionário em relação ao médico:

O homem quis saber de que se tratava antes de o passar ao superior imediato, e estava claro que qualquer médico com sentido de responsabilidade ética não iria pôr-se a anunciar o surgimento de uma epidemia de cegueira ao primeiro subalterno que lhe aparecesse pela frente, o pânico seria imediato. Respondia de lá o funcionário, O senhor declara-me que é médico, se quer que lhe diga que acredito, pois sim, acredito, mas eu tenho as minhas ordens, ou me diz de que se trata, ou não dou seguimento, É um caso confidencial. Assuntos confidenciais não se tratam por telefone, o melhor será vir cá pessoalmente, Não posso sair de casa, Quer dizer que está doente, Sim, estou doente, disse o cego depois de uma hesitação, Nesse caso o que você deverá fazer é chamar um médico, um médico autêntico, retorqui o funcionário, e, encantado com o seu próprio espírito, desligou o telefone. A insolência atingiu o médico como uma bofetada. Só passados alguns minutos teve serenidade bastante para repetir à mulher a grosseria com que fora tratado. Depois como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou, triste. **É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade. (grifos nossos)**

A passagem acima apresenta leituras que podem ser realizadas por uma recepção mais atenta. A primeira seria a relação interpessoal que se estabelece entre o funcionário e o médico. Aquele fica preso às normas estabelecidas no seu trabalho diário e se esquece que muitas vezes há necessidade de ser flexível e agir com equilíbrio; este por sua vez, age com ética profissional, porém revestida de

arrogância, pelo sentimento de superioridade que a profissão lhe confere: um médico comparado a um simples 'subalterno'. Estabelece-se um impasse e instala-se o desequilíbrio. A voz estrategicamente confere uma aspereza no diálogo entre esses dois personagens para aflorar alguns sentimentos que os seres humanos possuem: vaidade, prepotência, sentimento de superioridade. Uma segunda leitura mais aprofundada é que o oftalmologista não podia mencionar a cegueira de seus olhos, principalmente por desconhecer a sua origem. E um médico dessa categoria cego, para nada serve. Uma grande ironia articulada nesse diálogo. Mais que isso, ele revelaria ao Ministro uma possibilidade de epidemia dessa doença, como um alerta geral para que providências cabíveis fossem tomadas, tendo em vista que as pessoas sãs não fossem contaminadas pelas já doentes.

Aos olhos do senso comum, se um oftalmologista está atacado de cegueira e desconhece a razão, é julgado como incompetente. Mesmo desconhecendo estas informações importantes, o 'subalterno' tratou o médico com ironia, desdém e aspereza. Nesse contexto de problema e doença, seres humanos igualam-se e as diferentes classes sociais a que cada personagem pertence, nada representam.

O excerto acima apresentado é adequado para exemplificar o conceito de dialogismo apresentado por Bakhtin (1988, p. 62):

é, assim, um fenômeno que se articula a partir da representação da voz não apenas dos personagens, mas de estilos, de épocas, de grupos sociais. Dialogia aqui não é uma reprodução imediata do diálogo entre personagens, mas internalização de diferentes pontos de vista discursivos.

A teoria vem ao encontro do fragmento anteriormente explorado, quando coloca o romance como um espaço de representação de um jogo interativo do discurso dentro do discurso, em que se podem ler diferentes linguagens dentro do escrito. No excerto, evidenciam-se vozes que se mesclam e se aglutinam, como: a voz do autor; do narrador; das personagens - o funcionário subalterno; a do médico. Vozes no texto ocupando diferentes instâncias e classes sociais. Dialogismo, portanto.

Continuando a análise do excerto (1995, p. 40) o médico é pego de surpresa pelo comportamento acintoso e provocativo do funcionário que o trata em nível de igualdade. A passagem é crucial porque através desse tratamento dispensado ao médico, invertem-se os papéis de maus tratos que esses concedem a seus

pacientes diária e continuamente. O médico sente na pele a agudeza da insensibilidade; do tratamento massificado; a coisificação do ser; o sentimento de impotência e inferioridade.

A tensão entre as vozes do discurso se evidencia em grau mais acentuado. É quando o oftalmologista, quem sabe, falando como um simples cidadão comum, chega à conclusão amarga e negativa “É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (1995, p. 42). À voz do médico, somam-se outras, como a do artista prosador – o autor, e a de muitas pessoas que leem a vida de forma negativa e descrente quando se veem expostos a uma situação nunca imaginada. Ele se expressa dessa forma tanto os valores sociais que quer condenar, como a crueldade, a indiferença, o egoísmo, a competição que fazem com que ‘cegos’ estejam sempre em guerra, deixando de lado o respeito ao outro, a dignidade, a coragem, a solidariedade e a convivência sadia. São propostas que se abrem nos vãos do discurso, uma vez que hiperbolizando alguns comportamentos, o homem valorize aquilo do que se afastou: a simplicidade; o amor; respeito e princípios.

Uma estratégia importante a se destacar é que o narrador não se utiliza de nomes próprios, mas de sinais exteriores ou dos papéis sociais desempenhados pelos indivíduos, para designar as personagens, tornando homóloga a história que conta à sociedade contemporânea, na qual, a impessoalidade dos relacionamentos no mercado ou nas organizações burocráticas tornam dispensável o conhecimento sobre o nome e a verdadeira identidade de cada ser individual.

O condutor do discurso instala um enigma e parece ser imperscrutável, o fato de a mulher do médico passar toda a narrativa enxergando enquanto muitos dos personagens cegavam. Instaura então, um ponto de interrogação, fato que merece uma observação mais apurada, na tentativa de deslindar tal intento.

O excerto (1995, p. 43) a seguir serve como exemplo e pode ser explorado com maior detalhamento:

Eram quase seis horas da tarde quando o telefone tocou pela última vez. O médico estava sentado ao lado, levantou o auscultador, Sim, sou eu, disse, ouviu com atenção o que estava a ser-lhe comunicado e só acenou ligeiramente a cabeça antes de desligar. Quem era, perguntou a mulher, O ministério, vem uma ambulância buscar-me dentro de meia hora [...] vou preparar-te a mala, escolher a roupa, o costume, Não é uma viagem, Não sabemos o que é. Levou-o com cuidado até o quarto, fê-lo sentar-se na cama, Deixa-te estar aí tranquilo, eu trato de tudo. Ouviu-a mover-se de um

lado para outro, abrir e fechar gavetas e armários [...] Esperaram quase uma hora, quando a campainha da porta soou, ela levantou-se e foi abrir, mas no patamar não havia ninguém. Atendeu ao telefone interno, muito bem, ele desce já, respondeu. Voltou para o marido e disse, que esperem em baixo, tem ordem expressa de não subir [...] ela ajudou o marido a transpor os últimos degraus, depois a entrar na ambulância, voltou à escada para buscar a mala, içou-a sozinha e empurrou-a para dentro. Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo.

Percebe-se que a personagem "mulher do médico", a única a não cegar em toda a narrativa, assume um comportamento discrepante dos demais personagens desde o começo da ficção. Uma possível interpretação seria que os seus valores e ações a tornaram imunizada contra o contágio. Ela traz consigo ações de fraternidade, ao se preocupar com o marido cego e que seria levado para um destino ainda ignorado. Ela se importa e age na contramão do que muitas pessoas fazem: cada qual cuide de si. O próprio marido, já contagiado, solicita-lhe afastamento de seu problema, o que prontamente ela discorda, assim se pronunciando (1995, p. 39):

que queres fazer, andar aí aos tombos, a chocar contra os móveis, à procura do telefone, sem olhos para encontrar na lista os números de que precisas, enquanto eu assisto tranquilamente ao espetáculo, metida numa redoma de cristal à prova de contaminações. Agarrou-o pelo braço como firmeza e disse, Vamos, meu querido.

Perceptível é a sensibilidade e a lucidez que toma conta da mulher do médico ao demonstrar que o mais caro que ela possuía era estar ao lado do marido para ajudá-lo, diferentemente do comportamento de parte de mulheres casadas com médicos, somente a eles ligadas pela gorda conta bancária que possuem. Vidas amavelmente unidas pelo dinheiro.

A mulher do médico simula estar cega para ser levada na ambulância que recolheria o seu marido cego, uma bela demonstração de afeto. Assim, ambos seguem os seus destinos, juntos.

As estratégias estabelecidas para o elemento voz na narrativa "Ensaio sobre a Cegueira", de José Saramago trazem vastas possibilidades de reflexão quer sejam somente como leitor no deleite da obra, ou ainda, como ser humano capaz de vestir as carapuças de desequilíbrio comportamental apresentadas com clareza ao longo da ficção. Talvez, o narrador carregue na sua intencionalidade, a pretensão de trazer

à tona as mudanças necessárias; que as pessoas se esforcem para adotar como conduta diária, características positivas e desinteressadas, as quais a humanidade se afastou demais.

O autor opta pelo órgão do sentido visão metaforizando uma cegueira 'branca', diametralmente oposta àquela outra cegueira 'negra' que impossibilitaria fisicamente o olho de ver. Em um procedimento análogo, a voz tece os julgamentos de valor ao criar cenas que exporiam a verdadeira essência, a construção de situações que exigiriam do homem escolhas e através delas, a revelação de sua índole.

O excerto romanesco de "Ensaio sobre a Cegueira", de José Saramago, (1995, p. 56) a seguir, é capaz de explicitar tal afirmação:

Disse a mulher do médico, Talvez, eu possa dar com as retretes, lembro-me de ter sentido aí um cheiro, Eu vou consigo, disse a rapariga dos óculos escuros, segurando já a mão do rapazinho, Acho melhor irmos todos, observou o médico, assim ficaremos a conhecer o caminho quando precisarmos, Bem te entendo, isto pensou o ladrão do carro, mas não se atreveu a dizê-lo em voz alta, o que tu não queres é que tua mulherzinha tenha de levar-me a mijar de cada vez que me apeteça. O pensamento, pelo segundo sentido implícito, provocou-lhe uma pequena erecção que o surpreendeu, como se o fato de estar cego devesse ter tido como consequência a perda ou a diminuição do desejo sexual. Bom, pensou, afinal não se perdeu tudo, entre mortos e feridos alguém escapará, e, alheando-se da conversa, começou a fantasiar.

Contextualizando a citação, os cegos acometidos pelo 'mal branco' foram colocados num manicômio isolados das demais pessoas para evitar a epidemia desta 'doença'. No fragmento, é possível confirmar a polifonia, pelo acúmulo de vozes que se sobrepõem e se alternam, mescladas entre os diferentes grupos de linguagens; classes e culturas a que pertencem as personagens. Das vozes, assinalam-se a implícita e as explícitas, em ordem: do autor; do narrador e das personagens: mulher do médico; rapariga dos óculos escuros; médico; ladrão. Possuem diferentes pontos de vista e variados sistemas de interação. Vozes que além de explicitarem o tom de oralidade o apresentam no universo da escrita; todos, em convívio no espaço da ficção. A estas representações variadas, Bakhtin nomeia como heteroglóssia.

Destacam-se as formas de enunciação e níveis de linguagens pelo qual as vozes são apresentadas: monólogo; diálogo; oralidade; oralidade em pensamento; escrita; cânon; carnalidade, como é o caso deste excerto.

No caso, a mulher do médico, em diálogo com os outros, mascara a condição de ver, ao revelar o descobrimento das retretes pelo olfato, escamoteando a verdade aos demais. Ela habilmente dá conta deste propósito por manter-se segura e firme nas ações praticadas. Isto lhe confere credibilidade perante os ali presentes, transformando-a em líder desde o princípio da narrativa. A rapariga dos óculos escuros, em diálogo também, pressupõe que ela vê, pela forma com que tranquilamente se locomove naquele ambiente desconhecido. O médico, seu marido, em fragmento anterior, dialoga e tenta demovê-la desde a saída da casa deles, de que não deveria acompanhá-lo, por acreditar que incorreria assim, em grandes chances de contrair a ‘cegueira’. Mas, é refutado por ela com argumento tão convincente de que não ficaria em redoma de vidro e assisti-lo necessitar de ajuda. A partir desta escolha, o leitor se dá conta de que a mulher do médico, traz características divergentes dos outros ao adotar comportamentos altruístas; não ser apegada a futilidades nem tampouco, medrosa. Mulher forte e dona de si mesma. Enxerga as necessidades das pessoas e vai ao encontro delas. É o perfil que a voz narrativa vai edificando ao erguer a personagem como protagonista da diegese, talvez, no intuito de assinalar para o leitor, o exemplo de um ser humano bom.

O médico é delineado pelo condutor do discurso como um homem centrado tanto no discurso, como também em ações, embora um pouco dependente da mulher para determinadas tarefas. Ele apresenta aos cegos propostas coletivas inteligentes para se desvencilharem dos problemas, mas nem sempre é entendido desta forma. Exatamente como acontece neste excerto, quando propõe aos ali presentes, que aprendam o caminho do banheiro, pensando na independência de cada um.

O ladrão, contudo, ultrapassa as fronteiras deste entendimento e – em pensamento – com tom de oralidade no discurso, interpreta que o médico não quer a esposa esteja à disposição de homens para indicar-lhes o caminho das retretes. Só de pensar nisto, sentiu-se excitado. Parafraseando um ditado popular, ele, o ladrão, assim se pronuncia “entre mortos e feridos alguém escapará”, sente-se feliz por seu apetite sexual não estar falido, assim como estavam os olhos.

O narrador projeta o discurso como sendo os pensamentos do ladrão sinalizando todas as fronteiras de interpretação para o leitor, confirmando assim, o contexto da fala onde se situa o não-dito, e a tese de que o silêncio é povoado de palavras, pensamentos e sensações. Entende-se através desta estratégia do

condutor do discurso que a palavra interior passa a ser expressa através de um discurso não pronunciado. Evoca através de pensamento um tom oralizado, mas que não é fala, e sim escritura.

Prosseguindo com a análise da voz, o fragmento a seguir (1995, p. 56) revela as intenções camufladas do ladrão:

Por fim, a fila lá ficou ordenada, atrás da mulher do médico ia a rapariga dos óculos escuros com o rapazinho estrábico pela mão, depois o ladrão, de cuecas e camisola interior, a seguir o médico, e no fim, a salvo das agressões por agora, o primeiro cego [...] colocado atrás da rapariga dos óculos escuros, o ladrão, estimulado pelo perfume que se desprendia dela e pela lembrança da erecção recente, decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio. Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna atrás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor. Que se passa, perguntou a mulher do médico olhando para trás, fui eu que tropecei, respondeu a rapariga dos óculos escuros, parece que magoei quem vinha depois de mim. O sangue aparecia já entre os dedos do ladrão que, gemendo e praguejando, tentava apurar os efeitos da agressão, Estou ferido, esta gaja não vê onde põe os pés, E você não vê onde põe as mãos, respondeu secamente a rapariga.

A citação apresentada abriga leituras pela estratégia de como a voz constrói e conduz o discurso. O narrador, no excerto, revela que os pensamentos de excitação do ladrão se convertem em ações pouco equilibradas, no que diz respeito à sexualidade. Tacca (1983, p. 98) sinaliza que “esse monólogo interior é uma atividade mental pré-lógica vertida nos moldes – lógicos – do discurso, impressão convertida em expressão, silenciosa intimidade transformada em comunicação”. Por isso, a voz vale-se desta estratégia para maximizar – pelos pensamentos – as verdades escamoteadas.

O tratamento conferido à rapariga dos óculos escuros dir-se-ia indigno para o momento e da maneira como fora executado. O ladrão embriagado pelo perfume da moça, e impulsionado pela libido, aproveita-se da situação de que ninguém vê e age de forma desrespeitosa, machista e prepotente, dissipando as fronteiras da decência e do desejo alheio. Geralmente, as pessoas, às escondidas, podem revelar-se completamente, despreocupadas com quaisquer julgamentos, sentindo liberdade plena para os atos. Sequer perguntou a ela se desejava também ter intimidades com ele, e, em um comportamento animalizado, agarra-lhe as partes. Ela tenta desvencilhar-se, mas as ações são infrutíferas. Só depois de dar-lhe um ‘coice’

obtém sucesso. Neste momento, a voz - linguisticamente - coloca ambos a ocupar o mesmo patamar de animalidade: ele, como um bicho, dominado pelos instintos sexuais; ela, rebaixada por ele à esfera de égua, defendendo-se com um 'coice'. O instinto masculino parece sobrepujar a razão; aquele descontrola e manipula pelo desejo o comportamento do ladrão.

Ao falar em animalidade, Drummond (2012) em 'Um boi vê os homens' constrói poeticamente um texto que vem ao encontro desta temática tratada na narrativa, quando apresenta que:

Coitados, dir-se-ia que não escutam nem o canto do ar nem os segredos do/ feno/ como também parecem não enxergar o que é visível/ e comum a cada um de nós, no espaço/ E ficam tristes e no rasto da tristeza chegam à crueldade. Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se a um simples baixar de cílios, a uma sombra.

Na instância poética, o autor mineiro coloca como 'eu lírico' o boi – animal irracional – para ler/analisar o homem. A voz toca em pontos fundamentais como a perda das sensibilidades, como inclinar o ouvido do coração e enxergar coisas visíveis, que se tornam imperceptíveis à grotesca condição a que estão subjugados, por consequência de escolhas próprias: a vida agitada que levam, o consumo desenfreado, sexualidade desregrada. Os excessos danosos sequestram o tempo que seria disponível para degustar a vida, nas pequenas felicidades certas. Como consequência das ações nas quais conduzem a vida, assumem atitudes desprezíveis como: vaidade; orgulho; cobiça; individualismo; crueldade; insatisfação, terreno propício para a morte pela cegueira.

Talvez, estes sejam os propósitos de alguns escritores, revelar os comportamentos humanos abaixo da linha da dignidade.

Ao analisar as ações contidas nesta cena e transcender a leitura, entende-se que o ladrão age de forma abusiva na sexualidade e inconsequente por oportunizar-se de naquele momento, ele pensar que não havia olhos para ver, ou melhor, ele pode representar a parcela masculina que se preocupa em aparentar ser. Ela, a rapariga dos óculos escuros, por sua vez, que se deitava com homens o quanto queria, neste momento, por não desejar tal assédio, age de forma irascível e com repulsão, fazendo valer a sua privacidade e direitos femininos. Os desejos masculino e feminino entram em discrepância e travam diálogo explícito: aparência x essência. Ao que parece, não é preciso ser, mas aparentar ser, porém, em um mundo de

cegos, nem uma coisa, nem outra. A porta de conduta mais sensata e adequada para seres humanos seria a do equilíbrio, representante do caminho do meio.

O narrador escolhe a heterodiegeese para narrar, expressando-se em 3.^a pessoa neste excerto, sendo o responsável por construir e descortinar a cena como um todo. Somam-se quatro pessoas que veem esta passagem: o autor, narrador, a mulher do médico, e o leitor. Quatro pares de olhos a ver e julgar o que até então, pelos pensamentos do ladrão, parecia tão escondido.

Existem instâncias e níveis diferenciados aos quais tais olhos pertencem: dois pares compõem o mundo real – autor e leitor, e os outros dois, ao universo ficcional – narrador e mulher do médico. Cada ponto de vista pode sentir de perto a marginalidade e distanciamento do comportamento tido como mais adequado, quando se pensa em mínimas regras sociais para uma boa convivência humana.

A comunhão das vozes do autor, narrador e personagens lançam ao longo da ficção propostas de reflexão, na intenção de que o ser humano lute consigo mesmo para sair da vida degradante que escolhe viver.

A passagem a seguir (1995, p. 59-60) denota tal pensamento, “Mas esta cegueira é tão anormal, tão fora do que a ciência conhece, que não poderá durar sempre. E se fôssemos ficar assim para o resto da vida, Nós, Toda a gente, Seria horrível, um mundo todo de cegos, Não quero nem imaginar”. A cegueira apresentada neste excerto diz respeito ao ‘mal branco’. O autor trabalha neste ambiente narrativo com dois conceitos de cegueira, conferindo-lhe cores diametralmente opostas. Por ‘mal branco’ entende-se nesta ficção, aqueles que com globo ocular perfeito cegaram a sua alma pelas ações que escolheram ao longo da vida. Em oposição a esta situação, a cegueira como todos a conhecem se constitui num defeito do aparelho visual, comprometendo o olho de ver. A instância ficcional é elaborada para ser compreendida como uma metáfora da condição humana, em que as pessoas, por ações egocêntricas, mesquinhas e promíscuas vão cegando sem ter domínio sobre este fenômeno. E, assim, quando lhes falta este órgão do sentido, popularmente conhecido como “janela da alma”, muitas intempéries de dificuldades passam a acontecer.

O eixo temático proposto no fragmento apresentado é a de que esta cegueira é desconhecida pela ciência, e, portanto, por não conhecerem a causa, não sabem como tratar, nem tampouco, controlá-la. E, como reflexão, a mulher do médico

levanta a possibilidade de todos ficarem cegos para sempre. Como seria? A instalação completa do caos.

Um excerto extraído em páginas anteriores, dois médicos (1995, p. 28) dialogam sobre o caso do primeiro cego, e o quão ele difere dos tipos conhecidos de cegueira do globo ocular, conforme se apresenta:

Queres saber, tive hoje um caso estranhíssimo, um homem que perdeu totalmente a visão de um instante para outro, o exame não mostrou qualquer lesão perceptível nem indícios de malformações de nascença, diz ele que vê tudo branco, uma espécie de brancura leitosa, espessa, que se lhe agarra aos olhos, estou a tentar exprimir o melhor possível a descrição que fez, sim, claro que é subjetivo, não, o homem é novo, trinta e oito anos, tens notícia de algum caso semelhante, leste, ouviste falar, bem me parecia, por agora não lhe vejo solução, para ganhar tempo mandei-lhe fazer umas análises, sim, podemos observá-lo juntos um destes dias, depois do jantar vou passar os olhos pelos livros, rever bibliografias, talvez encontre uma pista, sim, bem sei, a agnosia, a cegueira psíquica poderia ser, mas então tratar-se-ia do primeiro caso com estas características, porque não há dúvidas de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê, pois também pensei nisso, a possibilidade de se tratar de uma amaurose, mas lembra-te do que comecei por te dizer, esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é a treva total, a não ser que exista por aí, uma amaurose branca, uma treva branca, por assim dizer.

Quando a voz narrativa assim se pronuncia “queres saber” abre a possibilidade da dupla função interpretativa do discurso: uma ligada à fala de um oftalmologista com um parceiro de profissão, outra, à interlocução com o narratário, que cabe dentro deste verbo em segunda pessoa – queres (tu). Mais interessante ainda é salientar que ficam implícitas as falas do segundo médico, mas que podem ser entendidas pelas respostas dadas do único médico que – neste excerto – aparece explícita e profissionalmente falando, através do discurso escrito. São das camadas sub-reptícias da linguagem; das inferências praticadas, que tal ‘diálogo’ pode ser compreendido. Um exercício de pensamento delegado à recepção. Estas construções alimentam e potencializam o enredo, pois estabelecem uma relação dialógica entre a consciência criadora e a consciência recriada. Nesta passagem, o autor do romance polifônico concede de sua posição distanciada, espaço de reflexão pela voz do personagem médico. É a sabedoria científica em profundidade que é apresentada, revelando o desassossego deste profissional que desconhece a causa da doença, ou melhor, tem conhecimento da própria ignorância. Ao que parece, o médico está acometido da agnosia, mesmo após anos de estudos, é surpreendido

pela própria incapacidade de ver. Assim, cada personagem é um sujeito que mantém sua individualidade pelo papel que desempenha, vozes que o escritor não interfere, nem tampouco controla, ele, como regente, permite que se cruzem e interajam, cada qual de acordo com a sua consciência. Essa é a posição do autor em relação às personagens, o que caracteriza a polifonia no romance.

A narrativa prossegue e um pouco adiante a estratégia da voz narrativa permite flagrar a manifestação da autonomia de um ser humano infinito e inacabado, pelas considerações realizadas pela personagem mulher do médico (1995, p. 63):

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortíça claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos [...] o que queria era não ter de abrir os olhos. Abriam-se no instante seguinte, simplesmente, não porque o tivesse decidido. Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer. Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia. Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca aquele que roubou o carro esteve tão seguro de sua liberdade, tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam nos servir os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando.

A autoconsciência através dos pensamentos da mulher do médico é traço dominante na construção de sua imagem, na do outro e da humanidade como um todo. Uma multiplicidade de vozes se ergue somadas a dela, em um mundo de consciências individuais. Pelo fato de ver tudo e todos, ela vai construindo sua verdadeira essência e se propõe a conhecer a si mesma e ao outro pelo padrão de vida a que se vê subjugada e pelas ações que cada pessoa adota. Investida de plenos direitos pelo grau de consciência que está consolidando, esta polifonia de vozes sempre aberta à interação com as demais, ao mesmo tempo que se revela, mantém sua individualidade.

Esta personagem – mulher do médico – socialmente legitimada pelos homens como sexo frágil, ultrapassa as divisas deste preconceito pelas ações praticadas; pelo altruísmo que possui. Fora a escolhida no universo da ficção, como aquela que enxergaria em um mundo de cegos. Indo ao encontro do ditado popular “Em terra de cego, quem tem um olho é rei”. Ela, aquela que carrega nos ombros a responsabilidade de ter olhos, quando outros os perderam. Camufla a verdade e se finge de cega, esforçando-se pela manutenção desta mentira, para, de forma justa, ajudar àqueles ao seu entorno. Vai se revelando uma líder forte e cautelosa, porém destemida. Ela com estes pares de lentes, olhos que tudo veem, acautela-se ao falar, todavia vai lendo as atitudes humanas. Esvazia-se da fala, porém o silêncio é povoado de reflexões. Permanece em estado de deslocamento, em devaneio. Na construção das conclusões, entende o permanente não acabamento do homem, e, sente uma relação opositiva entre o humano e o inumano.

Genette (1972, p. 187-8) nomeia a estratégia narrativa acima detalhada como focalização interna variável em que “a fala interior da personagem reverbera em seus pensamentos, externando, pela escrita, para o leitor; depois se alterna para a focalização de uma nova personagem”.

Questiona-se sobre a perda da carga semântica da palavra ‘inimigo’, quando se recorda de que a cegueira, o medo do desconhecido ‘mal branco’ os protege até da justiça, como é o caso do ladrão que roubara o carro do primeiro cego. Aquele, jamais imaginaria a liberdade plena que alcançara, ao aprisionar-se pela cegueira. Traduz com clareza a realidade em que estão inseridos e sente que a distância do mundo que habitavam pode provocar um apagamento das identidades, dos nomes. Instaura num exercício de pensamento, a animalidade que habita no homem quando executa a comparação com os cães e na formação de uma nova raça canina. Com a perda da visão, maximizam-se as competências dos outros órgãos de sentido, neste caso, o olfato.

Derridá (2002, 14-5) em “O animal que logo sou”, estabelece que:

Se eu sigo esta sequência, e tudo no que me preparo a dizer deveria reconduzir à questão de o que "seguir" ou "prosseguir" quer dizer, e "ser depois", e à questão do que faço quando "eu sigo", e digo "eu sou", se eu sigo esta sequência, aí então me transporto dos "fins do homem", portanto dos confins do homem, à "passagem das fronteiras" entre o homem e o animal. Ao passar as fronteiras ou os fins do homem, chego ao animal: ao animal em si, ao animal em mim e ao animal em falta de si-mesmo.

Este teórico em busca intrapessoal e na passagem das fronteiras, procura o animal que julga habitar em si mesmo, no outro e em todos. Revela então, a importância do autoconhecimento, traduzida no aforismo grego “Conhece-te a ti mesmo”, que acreditava que cada um guarda dentro de si, um universo a ser descoberto e explorado. Partindo de tais afirmações, acredita-se que o homem não tenha consciência, conhecimento de si mesmo, haja vista a quantidade de comportamentos animalizados que acontecem no mundo. Neste livro, ao explorar os conceitos de nu e do animal no homem, Derridá através das lentes da filosofia, apresenta na argumentação que sustenta, conceitos e questionamentos de como o ‘homem’ é um desconhecido para si mesmo. Não consegue se enxergar, ou melhor, entender-se.

No contraponto das afirmações de autoconhecimento, a mulher do médico se põe mergulhada em si mesma e na verticalidade das ideias, em leitura metaforizada reflete sobre as práticas de assujeitamento e crueldade com que são tratados, problematiza o para quê nomes, uma vez que ‘os cães’ se reconhecem pelo cheiro. Acredita que nas condições precárias em que se encontram, humilhados diária e continuamente, poderiam declinar da condição de humanos para cruzar a linha tênue para a zoomorfização. Analisa ainda que, no mundo em que vivia antes, as pessoas preocupavam-se quase que somente com as aparências, mas ali, com a perda da visão, elas, de nada valem. Atinge o ponto máximo de reflexão, quando linguisticamente levanta, ficcionalmente, a verdade ‘eu ainda vejo, mas até quando’?

Bakhtin (2011, p. 94) menciona sobre sofrimento que:

O sofrimento do outro, que vivencio empaticamente, é por princípio diferente – e ademais no sentido mais importante e essencial – do sofrimento dele para si próprio e do meu próprio sofrimento em mim [...] o sofrimento do outro, vivenciável empaticamente, é uma formação do existir inteiramente nova, só realizável por mim de meu lugar único *interiormente fora* do outro.

O excerto atende com justeza ao contexto no qual a mulher do médico se encontra: sentindo em si e nos outros, o grau máximo de sofrimento. Ela passa e enxerga, aterrorizada, às condições de vida que – ao acompanhar o seu marido, jamais sonhou que passaria: os rebaixamentos sofridos para o patamar da animalidade; as variadas formas de fome que todos ali passam; a promiscuidade exacerbada; a ausência de vida. Mas a pergunta que não se cala é: ‘até quando’ ela

estaria subordinada àquela situação de assistir aos horrores humanos? Quando deixaria de ver? São indagações que a sobressaltam todos os dias, desde antes de abrir os olhos, até fechá-los no final da noite.

A seguir, o fragmento revela a profundidade de pensamentos da mulher do médico que a tudo vê em observação aos cegos ali na camarata, conforme se apresenta (1995, p. 70-1):

A criada suspirou e disse passados uns minutos, Eu também gostava de saber o que sucedeu àquela rapariga, Que rapariga, perguntou o ajudante de farmácia, A do hotel, que impressão que me fez, ali no meio do quarto, nua como veio ao mundo, só tinha uns óculos escuros postos, e a gritar que estava cega, o mais certo foi ela ter-me pegado a cegueira, A mulher do médico olhou, viu a rapariga tirar os óculos devagar, a disfarçar o movimento, depois meteu-os debaixo do travesseiro, enquanto perguntava ao rapazinho estrábico, Queres outra bolacha. Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou.

A estratégia implantada pela voz que narra, evade-se de apresentar a cena, mas desloca aos olhos da mulher do médico, tal responsabilidade que acumula as funções de enxergar e compreender o contexto nesta ambientação da camarata. Mal supunha a criada, que a rapariga dos óculos escuros estava ali, ao seu lado, a ouvir toda a axiologia que aquela praticava. Em comportamento rápido e automatizado, esta, retira os óculos do rosto na tentativa de não ser identificada. Agiu como se todos pudessem vê-la, porém esquece-se que ali na camarata, todos estavam cegos, e não haveria como fazê-lo, com exceção da mulher do médico, que tudo via, sem que muitos o soubessem. Ela, a mulher do médico, vê o constrangimento da rapariga ao retirar furtivamente os óculos do rosto e escondê-los debaixo do travesseiro, identifica-a e compreende sua ação. Aquela, atribui-se a adjetivação de indigna e obscena por sentir que funciona como 'lentes de microscópio', a enxergar a cena e atores como um todo, e ela, aparentemente sair ilesa de tal observação.

Neste excerto, somam-se seis vozes: a do autor; do narrador; da mulher do médico; da criada; a rapariga de óculos escuros e do ajudante de farmácia. Vozes que se alternam e se acumulam - para momentaneamente - narrar este fragmento da ficção. Percebe-se com clareza, a sutileza da habilidade no trânsito de uma voz para outra; no rompimento das fronteiras, trazendo para a narrativa, consequências

indiscutíveis desta performance. No romance polifônico, o autor não interfere nem controla as vozes das personagens. Permite que elas se cruzem e interajam, participando com igualdade do diálogo, com o compromisso de que mantenham sua individualidade de acordo com papel que desempenham. Tais estratégias articuladas pelo condutor do discurso, exigem competência da recepção para desvendar, além do funcionamento do narrador, a somatória de vozes que ele providencia. Atrás de toda esta polifonia de vozes, encontra-se ainda, o regente desta orquestra: o autor.

Bakhtin (2011, p. 191) estabelece que:

A individualidade do autor como criador é uma individualidade criativa de ordem especial [...] é uma individualidade ativa da visão e da informação e não uma individualidade invisível e não enformada. O autor se torna individualidade propriamente dita somente onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado e por ele criado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador.

É possível confirmar a condição do autor como narrador, como o criador do narrador, do enredo, das personagens, enfim, deste campo complexo de representação intitulado romance. Entende-se o autor, como um orquestrador do trânsito de vozes que se alternam: ora entram e saem de cena. Uma individualidade que se manifesta ativa, mas simultaneamente se faz coletiva ao somar a voz – do autor - a dos demais integrantes da instância ficcional. Cuidadosamente separadas e combinadas, cada uma delas imprime no cenário narrativo, tons discursivos diferentes, referentes aos contextos dos quais fazem parte. A ficção vai se erguendo, como um edifício de palavras, capaz de traduzir tematicamente, as multifaces da alma humana.

“Ensaio sobre a Cegueira”, de José Saramago, explora pela temática do capitalismo, a redução da humanidade à condição de objetos, seres cegos voltados ao poder, dinheiro, egocentrismo e promiscuidade. Povo a narrativa com abundância de conflitos humanos, na intenção de gerar vozes e consciências. Afloram-se tais vozes que não pretendem se silenciar, como se fossem um outro ‘eu’ investidas de iguais direitos no diálogo romanesco.

No romance polifônico, a autoconsciência da personagem é responsável pela construção da sua imagem, e por isso, a voz possui independência excepcional na instância narrativa, como que se apresentando ao lado da palavra do autor, para

juntas e combinadas, trazerem como resultado o homem como ser infinito e inacabado.

O condutor do discurso cria o universo ficcional como em um gesto de espelhamento ao mundo real dos homens, e, provoca um exercício de pensamento, que resulte como conclusão na multiplicidade de cegueiras pertencentes à humanidade. Transcendendo a cegueira, a voz ultrapassa as fronteiras da razão e traduz a animalidade que habita no homem, quando se vê facultado do órgão de sentido visão. É como se tudo fosse permitido, no mundo de cegos, descendo aos graus máximos da indignidade.

O narrador carrega 'de tintas' algumas personagens, quando revela a escuridão de valores nas quais escolheram estar mergulhadas, contudo privilegia e suaviza uma: a mulher do médico. Como se os seus olhos funcionassem duplamente: pleonasticamente falando, como se olhasse para fora no universo das ações da narrativa e como se fossem lentes viradas para dentro, em uma autoconsciência que ecoa de dentro da narrativa até à recepção num alcance máximo de larga reflexão. Uma voz que transita por entre as demais no terreno ficcionalizante, e que, equilibradamente vai solucionando a gama de problemas ao se revelar líder altruísta. Repensa a vida, quando assiste as pessoas da sua cidade mergulhadas no caos, em condições de subumanidade. Questiona-se por inúmeras vezes, o porquê ela vê, e deseja cegar também para sentir-se igual aos outros personagens. Foi a eleita para ser o par de olhos, para ter a responsabilidade de ver, quando todos os perderam. E vão se erguendo as ideias em construção, em torno do tema - a arte de ver.

As cegueiras abordadas pelo autor na instância ficcional, são: o egoísmo, o orgulho, o materialismo exagerado; a intolerância, a desumanidade, insensibilidade, o desamor, dentre outras. Seria, portanto, despersonalizar-se para alcançar as esferas da animalidade grotesca: uma regressão comportamental. A voz conota cada um desses sentimentos como uma camada de pele, que sobrepostas uma sobre as demais, escamoteariam o verdadeiro ser. Um distanciamento de um comportamento 'normal' que leva cada um a observar apenas os próprios interesses, que serão limitados somente, pelo cálculo da conveniência.

Pela argúcia de tais simbolismos, pensando com Bakhtin (1981, p. 11) "somente por representação de ideias em confronto, o romance polifônico, pôde se oferecer como conversa e discussão, em que cada opinião se torna de fato um ser

vivo e inseparável da voz humana materializada”, é possível aproximar-se dos ideais temáticos pensados e sentidos pelo autor. Uma obra aberta a novas ressignificações, leituras em ângulos variados, mas que, a tensão das vozes em confronto em exploração temática sobre as cegueiras, transformar-se-iam no cenário adequado para evidenciar a importância do olhar.

Leonardo Boff (1998, p. 9) analisa que “Para entender como alguém lê, é necessário saber como são os seus olhos e qual é a sua visão de mundo. Isso faz da leitura uma releitura. A cabeça pensa a partir de onde os pés pisam”. Partindo da citação de Boff indo ao encontro dessa narrativa, esse comportamento de cegueira só poderá ser modificado gradativamente, se cada pessoa for capaz de livrar-se das inúmeras camadas de pele exigidas no convívio em sociedade para que prevaleçam entre os humanos, vínculos afetivos e se sobressaiam os valores éticos.

É desta maneira que a força das considerações feitas pela voz no término da narrativa, abre possibilidades infinitas de reflexão interior, quando assim se manifesta (1995, p.310) “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem”.

2.2 Em “A morte e a morte de Quincas Berro D’água” de Jorge Amado.

A partir dos dois objetos narrativos “Ensaio sobre a Cegueira” e “A morte e a morte de Quincas Berro D’Água” o propósito é a investigação das estratégias e performances praticadas pelos narradores, apurando os momentos de confluência e os de divergência, examinando as consequências desta prática. Para averiguar os pontos de aproximação e afastamento na construção do discurso entre os narradores, faz-se uma leitura analítica verticalizada de excertos das obras referendadas.

“A morte e a morte de Quincas Berro D’água”, novela que faz parte do livro “Os velhos marinheiros”, publicada em 1959, traz como elemento diferenciador o título inusitado, uma vez que se acredita – no plano em que se vive na Terra - a possibilidade de se morrer apenas uma vez. Outro elemento intrigante ainda no título é a alcunha ao personagem denominado de “Berro D’água”, que será explicada, mais à frente, ao longo da diegese. A duplicidade das mortes de Quincas só é

superada quando, ao iniciar a leitura de fato, o leitor se depara com mais uma outra, sinalizando-o como campeão de falecimento.

É assim, desde a capa deste livro, quase inenarrável, que se descortina a vida em Salvador, bem como a história de Quincas: personagem forte, enigmático e surreal, habilmente contada por este escritor brasileiro.

A plenivalência do discurso artístico criado por Jorge Amado no romance “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” se faz presente desde a dedicatória ao verificar que o autor oferece a escrita da instância textual primeiramente para Zélia, referindo-se, talvez, à esposa no mundo real (Zélia Gattai); posteriormente à memória de Carlos Pena Filho, amigo cuja casa, Jorge Amado frequentava. Como exímio observador da vida real, o escritor baiano cria a história de Berro Dágua, e, – pela verossimilhança – o autor gravita entre o mundo real e o ficcional, eternizando pela diegese, vidas empíricas semelhantes à de Quincas. Evidencia-se a primazia do renomado autor ao interpenetrar, na dedicatória, instâncias diametralmente opostas: a primeira, segunda e terceira compõem o mundo empírico, mas, a quarta, traz à cena, o nome da personagem, integrante da ficção acima mencionada.

Importante destacar que, mesmo antes de principiarmos a narrativa de fato, a personagem Quincas já ocupa o espaço, sendo apresentada à audiência, na dedicatória.

Na epígrafe, Amado vale-se daquilo que Bakhtin denomina como “carnavalização na literatura”, uma vez que pelo discurso paródico, repleto de inversões, ironias e ambivalências, reverte para a literatura as formas sincréticas do espetáculo carnavalesco, como se pode verificar em “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há” (Frase derradeira de Quincas Berro Dágua, segundo Quitéria que estava ao seu lado) (1959). O autor concede voz para dois personagens - social e economicamente desprestigiados - invertendo a perspectiva social esperada. Privilegia as vozes dos oprimidos em detrimento da dos opressores, tendo como referência para tais alcances, os critérios e regras estabelecidas por uma sociedade capitalista que valoriza em demasia o “ter e as aparências” esquecendo-se da visão espiritualista do “ser e da essência”. Trabalhando com o jogo e com a inversão de vozes, Amado possibilita contundentes reflexões aos leitores sobre a escolha que cada um pode fazer para construir a vida que deseja levar.

Levantam-se ainda, algumas indagações depois da leitura realizada deste início de narrativa. A primeira delas pode ser a escolha do tempo verbal no Imperativo afirmativo “cuide [...] não há”, demonstração do imperativo, da ordem, da certeza das ações que devam ser praticadas, dentro da impossibilidade que ela denota. Como um morto pode dar conta de conseguir realizar o seu próprio enterro? É possível conseguir esta façanha? Ou todos estão fadados a aceitar o enterro que a família e/ou amigos puderem lhe preparar? Reside aí a discussão da problemática plantada pelo autor: desobedecer às regras. Por quê? Mais adiante, discutir-se-á pormenorizadamente esta questão.

Outra questão é o motivo da seleção deste tempo verbal. Qual o verdadeiro motivo de o narrador delegar para o princípio da diegese, uma oração construída com um tom tão autoritário? Será que o condutor do discurso não estaria preparando para o leitor - que na prática desta elaboração da epígrafe - estariam escondidas inúmeras respostas de perguntas que se levantariam do texto ao longo da narrativa?

Nova indagação que se apresenta seria o porquê que o narrador se escamoteia atrás das vozes: de Quincas; e de Quitéria que estava ao seu lado. O condutor do discurso articula a voz de Quincas ser dita por Quitéria, mas mediada pelo narrador. Parece que o anti-herói é a própria linguagem do homem que fala, provocando um debate de ideias, uma reflexão sobre elas incitando um diálogo vivo, sem necessidade de acabamento. O personagem, talvez, esteja - como pensou Bakhtin - no limite da posição do narrador de um romance que se propõe carnavalizado e polifônico, ávido por fazer ouvir novas vozes com visões de mundo diferentes.

Como em um ato preditivo, o romance é aberto com essa emblemática epígrafe carregando a intenção de - prolepticamente - apresentar à audiência a proposta de uma leitura de não silenciar vozes que mereçam ser ouvidas: como essas possibilidades de indagação apresentadas anteriormente; cabe destacar, também, o alcance anacrônico estabelecido pela voz que narra, a qual começa a vida da narrativa pela morte.

O narrador opta por abrir a primeira linha de todos os capítulos em “caixa alta” e no primeiro, vale-se do presente epistêmico alicerçado pelo advérbio de tempo ‘hoje’, salpica dúvidas sobre a morte de Quincas, quando assim se pronuncia (1959, p. 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. A família apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila 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.

O condutor do discurso povoa a narrativa semeando dúvidas, modalizando as construções frásicas – para quem sabe – eufemizar o discurso familiar intransigente, que insiste em apresentar uma morte matinal tranquila, tão distante da outra versão extravagante e comentada por toda a cidade baixa. Os tempos verbais no fragmento oscilam entre: presente – para o discurso da família; e pretérito perfeito para os amigos de Quincas da cidade baixa da Bahia. A proposta do narrador parece clara: com o emprego dos verbos no presente, o discurso aproxima-se do leitor no tempo real empírico; já com o tempo verbal no pretérito, distancia-se da audiência num movimento que proporciona a adesão do leitor para a credibilidade da perspectiva de narrar. A ferramenta estratégica de condução do discurso fica assim alicerçada: aproxima para afastar; afasta para aproximar, num jogo dialético e contundente da ficção. Ao aproximar do leitor, do discurso familiar, a pretensão é provocar repulsa com o tom autoritário por eles empregado; já para os amigos de bebida e de noitadas de Quincas, o emprego do tempo verbal no pretérito confere-lhes um tom amigável e crível, o ar de afeição, portanto, adesão. Enfim, são necessárias muitas vozes de toda a cidade baixa na tentativa de se equiparar à única, fria e distanciada voz do discurso familiar. São reflexões profundas e exigentes à audiência, para depois, chegar-se a uma conclusão plausível.

É com a representação panorâmica que principia a narrativa, assim construída impulsionando o leitor, para a leitura. É como em um jogo sedutor, que se atrai o envolvido aos poucos para a tessitura das malhas ficcionais.

A frase final repetida de boca em boca proferida por Quincas no momento da morte representou para aquela gente mais que uma despedida de mundo, mas uma mensagem de profundo conteúdo. Embora ouvida por inúmeras testemunhas idôneas, há quem tente negar e apagar além da frase, todos os acontecimentos daquela noite memorável.

A narrativa vai sendo esculpida por tons discursivos que se intercalam entre a imposição de uma verdade para eles estabelecida; e a proposta de uma noite diferenciada, 'inenarrável', presenciada por amigos e falada nas ladeiras e becos escusos. Mas, a voz, usando o discurso da família pretende manipular até a morte de Quincas para uma condição mais conveniente e socialmente aceitável, como se verifica no excerto a seguir (1959, p. 2):

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 a 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 e com esse simples papel – só porque contém letras 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.

O narrador decide ocultar o nome das pessoas da cidade baixa, amigos de Quincas, e apresenta-os por alcunhas variadas, maximizando a amizade por ela mesma, desvinculada da influência social que os nomes podem conquistar. Tomando esta atitude discursiva, o narrador pode carregar intenções de potencializar tais distâncias sociais entre os referidos personagens para que os discursos por eles proferidos situem-se em pontos de vistas extremos, cada qual, trazendo a sua verdade. Já para família, o condutor do discurso opta por carregar-lhes, nos ombros, o peso dos nomes. Isso contribui para que a trama narrativa acentue semanticamente a força das palavras pronunciadas de acordo com a classe social a que pertencem.

Quincas é um homem comum, funcionário público e que a vida toda foi cumpridor dos deveres. Porém, chegou o dia em que não suportou mais a manipulação e controle praticados pela mulher e filha e profere o seu grito de liberdade '- Jararacas' (1959, p. 35). E vai embora, para não mais voltar. Ele toma consciência da condição. É uma personagem a qual chega até o leitor de forma não acabada, nem pronta.

Bakhtin, sobre esta condição, referenda e situa que o homem que fala é a 'imagem de sua linguagem'. Sendo assim, a teoria aplicada a este fragmento da

narrativa acentua a condição de Quincas como conhecedor da situação de prisão, manipulação e controle e decide livrar-se de todas estas amarras. Abandona a vida socialmente tida como correta e escolhe a embriaguez e a vida liberta das regras.

Neste fragmento, são apresentadas mais duas personagens: Mestre Manuel e Quitéria do Olho Arregalado, os quais, permeados pela ironia, tais apelidos trazem pouca ou nenhuma representatividade social. É a credibilidade posta em cheque. O discurso por eles proferido, bem como a versão daquela história caem, na descrença para o universo da sociedade da cidade alta da Bahia, especialmente, para a família de Quincas, que necessita de provas, de apresentações concretas da realidade.

Ainda no mesmo excerto, acontece a intrusão do narrador que se posiciona junto daqueles amigos da cidade baixa, para com eles aglutinar mais uma voz e esculpir comentários que só - ironicamente - teriam o poder de enfrentar o discurso autoritário apresentado pela família sobre a versão da morte, a qual foi comprovada com atestado de óbito.

A voz desloca-se do seu posicionamento impessoal de narrar – heterodiegese – praticado desde o começo da narrativa para intrusivamente, mudar de nível e potencializar junto às demais vozes, a elaboração de uma defesa para a veracidade dos fatos e da morte desejada por Quincas. Na intrusão, a voz acidamente estabelece críticas ao comportamento familiar e os compara como animais quando assim se pronuncia “amarrados, como bois na canga, à ordem e à lei, aos procedimentos habituais, ao papel selado” (1959, p. 2). Pretende-se, pela forma negativa com que emprega semanticamente as palavras, rebaixar ainda mais tais procedimentos que visam mascarar, obnubilam a verdade que tanto tentam esconder: a irreverente morte de Quincas Berro D’água.

Prosseguindo a análise, é possível perceber a voz que narra localizada junto à simplicidade daquela gente destituída de padrões, de falsidades, de aparências. Os amigos realmente amam Quincas da forma como ele é, despreocupando-se com os ditames impostos socialmente, para que uma pessoa seja classificada como da ‘sociedade’ e necessite desse timbre para se transformar em amigo. São intencionalmente visíveis essas marcas e pistas deixadas pelo narrador para desconstruir conceitos, relativizar padrões e oportunizar novas possibilidades de vida mais sadia, mais leve, mais livre. É o narrador que, ao construir os discursos linguisticamente paradoxais, põe em xeque a própria palavra e cria, então, a possibilidade para o leitor de entender o diálogo situado em extremidades opostas e

ainda avaliá-lo. Posterior a isto, a audiência pode ‘escolher’ o lado que pretende aderir e, assim, somar motivos para tal defesa.

Sobre isto, Bakhtin (1981, p. 49-50) menciona que é impossível:

transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. No homem sempre há algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da sua autoconsciência e do discurso [...] o homem não é uma magnitude final e definida que possa servir de base à construção de qualquer cálculo; o homem é livre e por isto pode violar quaisquer leis que lhe são impostas.

Bakhtin tem razão ao dizer que o homem não pode ser transformado em um objeto mudo, uma vez que há sempre algo que ele próprio possa descobrir na autoconsciência e pelo discurso que pratica. E, por ser livre, tem o direito de violar leis impostas socialmente, desviando o comportamento da melhor forma que lhe convier, despreocupando-se das consequências que tais ações possam trazer. Há, portanto, uma relativização de conceitos, e, permite ao homem maior força interior para sobrepor-se aos comentários críticos que possam advir materializados na voz dos outros, ou seja, da consciência dos outros expressa em palavras.

No que tange à escolha dos tempos verbais praticados, para os amigos de Quincas, a voz continua empregando o pretérito para ganhar maior tom, narratividade e ficção, e, conseqüentemente, distanciamento. Para a família, o presente epistêmico é o ideal para conferir maior força na atualização do discurso, estrategicamente trabalhando com ‘cena’ na contramão do ‘sumário’ utilizado para os amigos do morto. A elaboração discursiva construída pela voz que narra, carrega semanticamente um tom de ironia para provocar desdém, nojo, desprezo na audiência, como se pode verificar no fragmento a seguir (1959, p. 2-3):

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 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. 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. 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 nas murmurações da rua.

A voz esculpe o cenário econômico da família de Quincas de forma sutil e jocosa, para comprovar a manutenção somente das aparências, mas que, economicamente eram pessoas simples, menos abastadas. Porém, nutriam o desejo de aparentar pertencer à alta sociedade, fazendo parte da moral e dos bons costumes. A voz descortina a possibilidade de rechaçar ainda mais os amigos de Quincas, com um afastamento também econômico. Todavia, é pelo discurso cruel empregado pelo narrador à família que a audiência tem a oportunidade de conhecer os valores interiores, o ser humano desnudado das ‘tintas’ sociais, revelando-se por inteiro, quando chamam os amigos de Berro D’Água 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”. A axiologia apresentada no discurso familiar - neste fragmento - remete a valores tão negativos e insanos, pois subjuga e condiciona estas pessoas a ocuparem os espaços que eles (família) julgam corretos, em atitude déspota e desumana. Assim, pode ser o homem em muitos momentos de sua vida, quando, precipitadamente, julga pelas aparências e não dá tempo para a revelação da essência. Parece ser bem mais fácil aderir ao comando do ‘politicamente correto’, pois andar a favor da correnteza exige menor esforço. Já para os amigos de Quincas, resta-lhes a exclusão à margem da sociedade, uma vez que são medidos pela régua social a qual espera e dá forma ao comportamento, exigindo para todos uma uniformidade dele mediante padrões previamente estabelecidos.

Contudo, a voz que narra posiciona-se favorável a Quincas e aos amigos, dando ao leitor a condição de aproximar-se da reflexão pelos extremos em que tais comportamentos se situam. O narrador, na ficção, explicita o posicionamento que opta por ocupar ao apresentar que “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” (1959, p. 3). Assumindo tal postura, sinaliza para o receptor textual como os julgamentos são ávida e cruelmente equivocados, mas mantidos como únicos e verdadeiros pela voz familiar que deseja deter o poder, controle e a manipulação. Tais afirmações podem

ficar confirmadas no mesmo excerto, quando a família – julga-o um desgosto e uma vergonha – mata-o para os netos e vizinhos, mas constrói a história de que ele morrera cercado da estima de todos, que era bom pai de família. Vez ou outra, o discurso de morte praticado pela família é negado quando Quincas aparece bêbado e feliz como notícia de jornal, revelando a todos as aventuras e passeios noturnos acompanhado dos amigos da cidade baixa.

O narrador invade a narrativa no excerto novamente para potencializar julgamentos, jogando luzes nas inúmeras mortes de Quincas, fazendo zombaria deste recorde de falecimento. E mais do que isto. Pelo comportamento adotado por Quincas depois de ter abandonado a família, despe-se dos “bons costumes” e passa a viver. Tais atitudes pós-morte de Quincas, poderiam – então – fazer parte do espetáculo por ele tramado, para, de forma satírica e carnalizada, envergonhar ainda mais a família, como possível forma de vingança pelos tempos por ele vividos em clausura, em controle e jugo acintoso. Não nutria por elas, mulher e filha, nenhum respeito e fazia questão de revelar tais sentimentos através das ações notívagas escandalosas.

É em torno destas variadas e sucessivas mortes que a narrativa é construída. São as mortes que originam a ficção, afinal, é única certeza que se pode ter em vida.

Passear por estas aventuras criadas pela voz que narra parecem instigantes, já que grande parte das pessoas gosta de buscar soluções para mistérios, principalmente quando eles parecem inexplicáveis, impossíveis de serem solucionados. Eis a tarefa das tarefas. Desvendar o mistério da morte, ou melhor, das sucessivas mortes, pois como dizia Quincas “o importante é tentar, mesmo o impossível” (1959, p. 4).

O narrador no capítulo 2, principia seu discurso mencionando que (1959, p 5):

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 de morto, segundo a família. E memória de morto, como se sabe, é coisa sagrada, não é para estar na boca pouca limpa de cachaceiros, jogadores e contrabandistas de maconha.

A voz se propõe a permanecer nesta estratégia de carregar valores negativos aos amigos de Quincas e atribui tal discurso para os familiares – como quase

sugerindo ao leitor que pense e caminhe na direção contrária – como uma forma de axiologicamente potencializar valores e desvalores. A despersonalização dos nomes confere aos amigos de Quincas uma característica de leveza, já que não precisam defender e honrar um nome de família e, com isso, podem assim, serem donos dos atos mais esdrúxulos sem serem cobrados por eles.

Em contrapartida, a família de Quincas, nutre o desejo de apagar as horas intensamente vividas por ele desde o abandono do lar, até os momentos finais da memorável morte, largamente falada pelas ruas da cidade baixa da Bahia.

Talvez, resida aí, grande carga de intencionalidade no fato de o narrador abrir o universo romanesco com a prerrogativa da dúvida da morte. A polêmica é intensificada pelo contar das várias mortes atribuídas a Quincas. Acredita-se, desta maneira, que o ser humano nunca seja livre. O condutor do discurso vai apresentando Quincas, na maioria das vezes, controlado ou manipulado pelas regras sociais, pela família, pelos amigos bêbados, pelo narrador ou até mesmo pela força da natureza. Uma personagem delineada pela voz 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. Todavia, é possível afirmar que esse silêncio é povoado de reflexões que deságuam nas ações que Quincas vai praticando na narrativa. Ele pode falar menos, contudo suas ações gritam no cenário ficcionalizante. Por isso, grande parte das vezes, é o próprio narrador que relata os fatos e, quando assim o faz, vale-se de focalização interna de um outro personagem para atingir a narração de forma distinta e com intenção diferenciada.

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 anti-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, a voz transforma-o, em Quincas Berro D'água: personagem que equaliza valor e significado 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, dono dos próprios atos. A voz vai, ao longo do discurso, construindo e manobrando esta personagem.

Assim, para Candido (1987, p. 64):

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 tem razão ao descortinar para o leitor a teoria sobre a morte como um divisor de águas definitivo entre a vida real e a vida espiritual. É também na morte que se apagam todos os desastres cometidos pelo morto em sua existência. Como se este fim (a morte) fosse capaz de 'zerar' os pecados e a memória do morto fulgisse incólume para a pátria celeste. É possível que este seja o comportamento e pensamento humano praticado aqui na Terra, todavia não significa que seja o correto e verdadeiro para outros planos de existência espiritual. A morte delimita o fim da matéria, mas, seguindo o ditado popular "a vida continua". Esta ambiguidade contida no clichê pode permitir interpretações: que a vida continua para os vivos que ficam; ou que a vida continua para o morto que vai. É na dupla proposta que o leitor se depara com as intencionalidades pela voz que manobra a diegese. Deposita em Quincas o fardo de descompassar o andamento normal do ser humano; de servir de modelo, nem que seja às avessas para a recepção do texto.

Os romances, em grande maioria, têm na constituição da instância narrativa um herói, o qual 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 aquilo tido como regras de domínio. Caminha em sentido contrário à atuação que um herói faria.

Quincas, portanto, neste romance, é enquadrado pela voz como anti-personagem que ocupa um lugar oposto ao da personagem. Trabalha propositalmente na contramão, quebrando 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 inconsequência e aproximando-se do mundo ideal por ele pretendido.

Mediante tais colocações reitera-se que Quincas Berro D'água ocupa – dentro da instância narrativa – uma proposta de vida irreverente e inovadora: um recomeço. A voz delinea a intenção de elaborar a personagem como a reprodução do ser humano melhor do que é, uma vez que o mundo ficcionalizado pelo poeta supera as qualidades do real.

A voz vai modelando o discurso e construindo a personagem Quincas com este fim: desconstruir padrões. No exercício manipulatório, o narrador pode, 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 alcança entonações variadas de concessão de voz, de dominação e de onisciência. Para muitos, ela tem um sentido figurado e diz o contrário do que as palavras significam, a fim de diminuir outrem com intenção depreciativa e sarcástica.

Segundo nesta linha de raciocínio, Bakhtin (1988, p. 105-6):

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 reforço e a objetividade das linguagens que refratam o plurilinguismo. [...] O plurilinguismo 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.

É possível 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. O dialogismo pode ser definido como a relação de um enunciado com os outros; refere-se às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. O discurso orientado da paródia, para Bakhtin, representa, com clareza discursiva, o modo de carnavalização artística. A paródia, apropriando-se de um discurso já existente, introduz uma orientação oblíqua ou mesmo diametralmente oposta à do discurso original. Acredita-se que, por adaptar um novo teor de discurso num outro já existente, assuma a força do discurso

dominante só para se utilizar desta força e convergir para a contra dominação. Trabalhando com esse jogo lúdico de cruzamento de vozes a qual passa da linguagem comum do narrador e dos personagens para uma linguagem que esteja impregnada de teor ideológico do autor, alcança-se o que se intitula “construção híbrida”.

Prosseguindo a análise do discurso, as vozes que se adicionam e se entrecruzam em condições dialógicas, aparecem no excerto da novela “A morte e a morte de Quincas Berro D’água (1959, p. 6):

A morte apaga com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante. Essa a tese, aplaudida por vizinhos e amigos. Segundo eles, Quincas Berro D’Água, ao morrer, voltara a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim, de cachaça caseira e comedida. 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. 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. Era como o se o morto levantasse do túmulo para macular a própria memória: estendido bêbedo, ao sol, em plena manhã alta, nas imediações da rampa do Mercado ou sujo e maltrapilho, curvado sobre cartas sebatas no átrio da igreja do Pilar ou ainda cantando com voz rouquenha na ladeira de São Miguel, abraçado a negras e mulatas de má vida. Um horror!

A voz que abre este excerto, posicionada em nível de heterodiege, reproduz o discurso familiar, o qual, em esforço extremado, tenta escamotear as noites e aventureiras façanhas vividas por Quincas, exatamente da forma como desejava viver: livre de controle. Na primeira oração “A morte apaga com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante”, somam-se: a voz do autor – Jorge Amado; a do narrador e mais a voz do discurso familiar intermediado pelo condutor do discurso. Três vozes que representam pontos de vistas diferentes e que ecoam de dentro da narrativa até o receptor textual. Apresentam-se com propósitos distintos e são obrigadas a disputar o mesmo espaço da diegese. Por adotarem pontos de vistas diferentes, são semanticamente na ficção, como um espelho dos modelos existentes na vida empírica. Vozes que se entrecruzam e se chocam, fazendo da arena ficcional, o palco dos conflitos.

O narrador posiciona a voz que narra descentralizada da voz narradora única, por isso, como adverte Bakhtin (1988, p. 109) “a luz do dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas o romance fala, com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos, inclusive memórias de épocas e gêneros”, o por ele tão largamente explicado como discurso citado. Mais do que somente contar uma história, o romance deseja falar sobre estas memórias e - principalmente - discutir aquilo que não fora dito, mas pensado, deixado no vão das entrelinhas, de espaços por ocupar.

Por um relativo período, a família conseguira ‘sepultar’ Quincas e num esforço digno de reconhecimento, tentaram restaurar a imagem de homem digno, de pai de família de comportamento exemplar. Embora o discurso familiar se esforçasse neste intento, Quincas - com a vida por ele levada - desmascara e desconstrói estas reiteradas tentativas. E, quer seja para vizinhos, amigos, ou funcionários públicos amigos de Leonardo, o genro, o que se sobrepujava era a imagem de um bêbado empenhado em viver a vida fora dos ditames sociais; ter como horizontes as ruas e botequins da cidade baixa; estar à volta de gente simples; de prostitutas; de amigos fiéis. Se isso o condenava ao fracasso de uma vida digna, que fosse, então. O que se potencializa detalhadamente no fragmento analisado é a orientação para a fala assumida pelo discurso que se firma, como voz, mesmo sendo escritura.

Para Bakhtin, a noção de romance como gênero oral está direcionada para a representação do homem que fala em nome de um sistema de ideias. O romance não opera apenas com a imagem do homem, mas sobretudo com a imagem da linguagem. No caso específico do romance de Jorge Amado, a propriedade de o discurso paródico transformar-se num outro, mesmo que conserve a estrutura do discurso anterior, entende-se de forma bastante acentuada com aquilo que este teórico russo denominou como carnavalização da literatura.

O excerto a seguir pode exemplificar com clareza a habilidade da performance da voz pelos discursos que se apresentam ora do elemento dominador, ora do dominado. São inversões elaboradas irônica e linguisticamente, além de entrecruzar as vozes, fazem mais ainda, pois o condutor do discurso deposita no meio da fala do santeiro o ‘discurso citado’ e condenatório da família, impregnado de preconceito, de preocupação com as aparências, porém aliviados com a solução de um grande problema: a morte de Quincas, como se percebe a seguir (1959, p. 7):

Quando finalmente, naquela manhã, um santeiro estabelecido na ladeira do Tabuão chegou aflito à pequena, porém arrumada casa de 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 unísono dos peitos dos esposos. De agora em diante já não seria a memória do aposentado funcionário da Mesa de Rendas Estadual perturbada e arrastada na lama pelos atos inconsequentes do vagabundo em que se transformara no fim da vida. Já poderiam falar livremente de Joaquim Soares da Cunha, louvar-lhe a conduta de funcionário, de esposo e de pai, de cidadão, apontar suas virtudes às crianças como exemplo, ensiná-las a amar a memória do avô, sem receio de qualquer perturbação.

A voz parece desembaraçar as palavras já linguisticamente povoadas de intenções de outrem, quando de maneira organizada e gramaticalmente normativa, abre o fragmento com dois advérbios: o primeiro de tempo “quando”, acompanhado de outro advérbio de modo “finalmente” acrescidos de um adjunto adverbial de tempo “naquela manhã”, que aparece logo a seguir na frase. Um esforço linguístico para detalhar o fim daquela história degradante de Quincas Berro D’água. Pelo advérbio de modo “finalmente”, em veio semântico, descortina o desejo desesperado da família em tê-lo como morto, de verdade. São tons discursivos que lhe impõem nuances precisas de sentido, com valores carregadamente depreciativos.

Gramaticalmente analisando a frase, ‘um santeiro estabelecido na ladeira do Tabuão’ denota pela seleção do artigo indefinido ‘um’ a generalização a ele destinada e mesmo que ‘estabelecido’, na narrativa, é mergulhado na dúvida pela linguagem praticada – estabelecido em quê – acentua as distâncias que socialmente o separariam da família de Quincas, se estas comparações fossem realizadas explicitamente. O adjetivo empregado ‘aflito’ denota como tal santeiro, amigo de Quincas, ambigualmente se encontrava: pela morte do amigo e pelo nervoso de levar esta notícia aos familiares, sem conhecer a possível reação.

O que vem a seguir na oração é a qualificação da casa da família Barreto - ‘pequena, porém arrumada’ – paradoxal ao comportamento arrogante que os familiares adotavam é o tamanho da casa, já que eles, sobrecarregando as palavras com as próprias intenções e acentos típicos, dir-se-ia que diante de tanto desprezo a Quincas, morassem em uma mansão digna de todo aparato social. Em contraponto, a voz sublima o discurso e, após o conectivo aditivo ‘e’, acrescenta a adjetivação para a casa ‘arrumada’, próprio da linguagem literária, a qual é capaz de eufemizar e alargar semanticamente o discurso pesado da oração.

No que tange aos discursos empregados, a voz que narra principia este excerto valendo-se do discurso indireto, como se pode verificar em (1959, p. 7)

“Quando finalmente, naquela manhã, um santeiro estabelecido na ladeira do Tabuão chegou aflito à pequena, porém arrumada casa de família Barreto e comunicou à filha Vanda e ao genro Leonardo”. Contudo, sub-repticiamente, migra para o indireto livre, num apagamento de fronteiras entre aquele e este, recobrando de intenções e de um jogo múltiplo de discursos que oferece, oportunamente, contágio de uma linguagem penetrada em outra, como se apresenta em (1959, p. 7) “estar Quincas definitivamente espichado, morto em sua pocilga miserável.”

A seleção semântica das palavras empregada para desqualificar o morto como se verifica no fragmento em “Quincas definitivamente espichado, morto em sua pocilga miserável, foi um suspiro de alívio que se elevou uníssono do peito dos esposos” joga luzes e revela as intenções da voz em desmascarar a verdade e a consciência dos pensamentos familiares, aclarando pela linguagem a estratificação social a que se via submetido o vagabundo Quincas, em distância descomunal a que estivera o querido e distinto pai Joaquim Soares da Cunha. Vozes que se apresentam aglutinadas, como as: do autor, do narrador, da personagem, da família. Um santeiro, amigo de Quincas, não empregaria tais adjetivos negativos para aquele que, todos da cidade baixa, consideravam como um ‘pai’. Desta forma, aqui é introduzida a fala de outrem no discurso do autor, narrador e santeiro sob uma forma dissimulada, isto é, sem qualquer indicação formal da pertença, seja direta ou indireta.

Denomina-se construção híbrida o enunciado que, segundo índices composicionais e gramaticais, parece pertencer a um único falante, mas, na realidade, estão confundidos quatro enunciados, quatro modos de falar, quatro estilos, quatro linguagens, quatro perspectivas semântica e axiologicamente diferentes. Não se percebe nenhuma fronteira formal, sintática ou composicional, todavia a divisão de vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, em que, no mesmo discurso pertencente simultaneamente às quatro formas de linguagens: a primeira, a voz do autor, recheada de intenções e marcas dêiticas que podem revelar a sua forma de pensar; a do narrador, criado pelo autor para ser encarregado de contar aquilo que conta e com os pontos de vista; a terceira que denota a simplicidade da linguagem, a pormenorização dos detalhes sobre a morte na voz da população simples e dos amigos fiéis de Quincas representado pelo santeiro; a quarta, impregnada de preconceitos, raiva, recoberta pela mácula, vergonha e obnubilada dentro de todas, representando a família biológica/raiz.

Quando se pensa na pluridiscursividade, este pode ser um bom exemplo para representá-la. Vozes que se cruzam e se interpenetram apagando as fronteiras que as identificariam: a voz do autor; do narrador; do santeiro; a do discurso familiar e a possível voz do leitor emaranhada entre as demais. Vozes que trazem consigo o discurso citado, como definiu Bakhtin, um modelo que “descentraliza a voz narradora única [...] onde o texto do romance fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala, onde se situa o não-dito e com pensamentos”. Eis aqui a alma da polifonia. Vê-se potencializado o alcance desta voz que derrama ideias e as faz ressoar atingindo a plenitude de reverberações.

A força negativa da adjetivação é potencializada nos vocábulos ‘espichado, morto, miserável, unísono’, como para justificar as intenções que se interpenetram expressivamente de perspectivas sociais e ideológicas fechadas. Vanda e Leonardo nutriam os mesmos sentimentos de humilhação e vergonha face à ‘desfaçatez’ de vida indigna de Quincas. O condutor do discurso carrega assim, os diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando vozes de diversas maneiras no interior do discurso.

É possível pensar que os enunciados possam ser plenos de ecos e reverberações de outros, e que, com eles, mantêm comunhão no âmbito da comunicação verbal. Os discursos podem refutar, confirmar e completar outros enunciados. A construção paródica pode apropriar-se de uma outra já existente e, simultaneamente, introduzir nela uma orientação oblíqua ou 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 dela e convergir para a contra dominação. Desta maneira, o dialogismo pode ser entendido como a relação de um enunciado com os outros, como possibilidades abertas e infinitas aglutinadas pelas práticas discursivas de uma determinada cultura.

Alcançando esta performance, reconhece-se a qualidade artística da articulação da voz, ao habilmente trabalhar pela/na linguagem com acentos diferentes.

Pensando com Bakhtin (1988, p. 119-20):

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. Além disso, as palavras de um personagem quase

sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias [...] e introduzindo-lhes a estratificação e o plurilinguismo.

Parece o teórico ter razão ao afirmar que as palavras da personagem podem adentrar-se mais profundamente ao discurso romanesco, e, de forma sutil, misturarem-se a falares de outrem, explicitando tanto a estratificação social quanto o plurilinguismo praticado na esfera do narrar. Um discurso que pode afirmar para negar e negar para afirmar com intenções paródicas. Para Bakhtin, o discurso duplamente orientado da paródia, representa o modo de carnavalização artística.

Percebe-se como as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, expressando, portanto, a posição sócio ideológica diferenciada do autor perante os vários discursos da sua época. Estes ou outros elementos constitutivos da língua adquirem o perfume específico, pois adequam aos pontos de vista específicos diferentes atitudes, formas de pensamento e de entonações, ou melhor, a força da estratificação da língua enquanto meio vivo e concreto.

Parece que o discurso familiar é o dominante, já que se apresenta elaborado semântica e gramaticalmente nesta intenção através de tempos verbais no presente, de advérbios que se alternam, de adjetivações que visam esculpir a moral e os bons costumes.

Bakhtin (1988, p. 96-7) alega que:

Ainda que a linguagem literária, em seu núcleo inicial, seja, frequentemente, socialmente homogênea, como principal linguagem falada e escrita de um grupo social dominante, ela conserva, apesar disso, a diferenciação social significativa que está sempre presente, a estratificação social, o que em certas épocas pode se tornar extraordinariamente aguda.

Observa-se que cada geração pertencente a camadas sociais diferentes, utiliza a linguagem para destacar o sistema de acentos específicos. Coexistem línguas de diversas épocas e períodos da vida sócio ideológica. Todavia, as linguagens não se excluem umas das outras, mas são realizadas em direções definidas e carregadas de conteúdos determinantes de sentido. Assim, situa-se o prosador-romancista, uma vez que ele acolhe em sua obra diferentes falas e linguagens, quer sejam literárias, ou não. Uma, potencialmente não vem ao seio do discurso para enfraquecer a outra, mas sim para torná-la mais consciente e

profunda. Por isso, o sistema literário pode orquestrar o tema intencional do autor quando apresenta as diferentes falas e línguas ordenadas de maneira especial.

O excerto a seguir pode clarificar as tonalidades apresentadas pela voz que narra; os símbolos por ela apresentados; bem como os detalhes da narração da morte de Quincas, de acordo com a negra - vendedora de acarajé e abará e outras comilanças mais - que viera visitá-lo, e assim se pronuncia (1959, p. 7):

O santeiro velho 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. Ele havia-lhe prometido arranjar certas ervas difíceis de encontrar, imprescindíveis para obrigações de 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 Quincas a grande chave centenária. Aliás, constava que ele a vendera a uns turistas, em dia magro de má sorte no jogo, ajuntando-lhe uma história com datas e detalhes, promovendo-a a chave benta de igreja.

É possível perceber que o fragmento é possuidor de muitos detalhes, todos eles reapresentados pelo santeiro à família, mas que a notícia da morte fora narrada em primeira mão pela negra vendedora, detentora de muita tristeza e indignação. O santeiro, ao esmiuçar-se em detalhes, acreditava conferir respeito e veracidade ao fato entendendo que a família estaria interessada neles. Porém, Vanda e Leonardo inquietavam-se diante de tantas informações grotescas: negra vendedora; ervas para as obrigações do candomblé; festa de Xangô. Família Barreto, ambos de formação católica, não valorizavam tais crenças e ouviam a tudo com pouco ou nenhum interesse. Tem-se aqui, de forma subliminar, um exemplo da possível comparação entre as religiões: o catolicismo – por fazer parte do universo da tradição, do elemento dominador e, por talvez, representar a maior parcela de fiéis – representado no universo da ficção pela família Barreto; e no outro extremo, as crenças praticadas pelos dominados – representado por Quincas, negros e muitos baianos: o candomblé, a umbanda, religiões de origem africana. É fácil perceber o comportamento de exclusão e desdém que aqueles oferecem a estes. É mais um elemento de afastamento e de desrespeito às crenças daqueles que – marginalmente – são relegados à exclusão, especialmente o pai de Vanda.

A voz que narra aposta nos símbolos ao dispor vocábulos como em ‘perdera a chave’. Semanticamente, ‘chave’ já traz consigo o seu duplo papel de abertura e

fechamento, mas segundo Chevalier & Gheerbrant (2006, p. 232 b, 233 a) dicionário de símbolos, ‘chave’ significa:

O simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com o seu duplo papel de abertura e de fechamento. É, ao mesmo tempo, um papel de iniciação e de discriminação, o que é indicado com precisão pela atribuição das chaves do Reino dos Céus a São Pedro. O poder das chaves é o que lhe faculta ligar e desligar, abrir ou fechar o céu, poder efetivamente conferido a São Pedro pelo Cristo [...] esse poder está representado nas armas papais por duas chaves, uma de ouro, outra de prata, que foram antes os emblemas do deus romano Jano. Esse duplo aspecto do poder, diurno e noturno, corresponde à autoridade espiritual e às funções régias, cujo alvo é, respectivamente, segundo Dante, o acesso ao Paraíso Celeste e ao Paraíso Terrestre, ou segundo a terminologia hermética, aos Grandes Mistérios e aos Pequenos Mistérios.

Os autores, ao exibirem os significados para a expressão ‘chave’, maximizam o alcance ao ir além de abrir e fechar portas, quer sejam elas na Terra ou no Céu. Metaforicamente, a ‘chave’ perdida poderia ser entendida como a chave que guarda os bens materiais dentro de casa; guarda joias e dinheiro, tudo que represente poder social e econômico, face às demais pessoas. Ou pelo viés da simbologia, poderia ser a chave da vida, do ser comedido, controlado.

A chave - como objeto - necessita de forma específica para que caiba em uma determinada fechadura, caso contrário, ela se desreferencializa quanto à função de ligar ou desligar, abrir e fechar. No excerto, quando o narrador diz “De há muito perdera Quincas a grande chave centenária, constava que ele a vendera a uns turistas, em dia magro de má sorte no jogo, ajuntando-lhe uma história com datas e detalhes, promovendo-a a chave benta de Igreja”, ele, potencialmente, pode sobrecarregá-la nas funções, como: a função de desligar-se - a. do casamento desastroso a que se via submetido; b. da vida e de amigos referentes ao período de matrimônio; c. dos ditames e regras sociais, preceitos, e valores deste referido período – para ligar-se a uma nova vida, em que a liberdade das ações e comportamentos estivessem longe de qualquer filtro axiológico que impusesse critérios ou normas a serem seguidas. Esta é a chave da vida.

Valorizar pessoas como elas verdadeiramente são, independentemente de bens, de poder ou de títulos. Saborear as amizades sinceras destituídas de interesse ou de moedas de troca. A chave – nesta perspectiva – seria a opção, a escolha que se pode fazer todos os dias ao acordar. Escolher ser uma pessoa melhor; fazer o bem; escapar do socialmente correto que serve de controle da

classe dominante a qual legitima sua força ao amordaçar sentimentos, ações; ao nutrir-se de vantagens; ou ainda, ao desnudar-se revelando a condição de putrefação do ser humano corrompido pela condição social que ocupa. A chave representaria a separação entre 'dominador e dominado', quer na instância textual, ou fora dela.

O excerto a seguir revela que (1959, p. 8):

A negra chamou não obteve resposta, pensou-o 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. Perguntou-lhe pelas prometidas ervas, ele sorria sem responder. O dedão do pé direito saía por um buraco da meia, os sapatos rotos estavam no chão. 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.

A amiga de Quincas é apresentada pela cor que possui e não pelo nome que tem, acentuando ainda mais a marginalidade e o preconceito sociais, a que se vê submetida. Ao entrar no quarto de Quincas, ela o vê deitado no 'catre' – cama rústica, pobre. O léxico utilizado pela voz denota que ele selecionava com padrões próprios somente o necessário para viver, e que, a cama, lençol e colcha = quarto, não faziam parte de seu repertório de prioridades, mas sim, do mínimo para descansar.

Quincas, deitado no catre, mantinha no rosto um sorriso, o qual pode ser entendido como de alegria ou de escárnio. Ele era respeitado pelos amigos que nutriam por ele amizade/amor sinceros. Berro D'água também era conhecido pela alegria, brincadeiras, vida leve que usufruía bebendo e perambulando pelas ruas da cidade baixa em companhia de seus amigos inseparáveis.

O leitor pode se situar diante de uma encruzilhada: decifrar o sorriso como afabilidade ou com carga de ironia. O primeiro, lido como satisfação, prazer pelo desregramento e libertinagens conquistadas; o segundo, como sarcasmo e deboche por propositalmente descumprir regras sociais tidas como únicas e verdadeiras e a manutenção do escândalo que provocaria aos familiares. Na verdade, Quincas parece pouco ou nada se importar com os filtros de outrem, mas tão somente empenhado em viver segundo seus novos limites.

Para 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”. Conforme mencionado anteriormente, os desdobramentos que podem alcançar com este sorriso mantêm relação direta com as intenções de quem constrói a narrativa. É importante destacar que o sorriso no rosto pode – às vezes – esconder outras intenções não reveladas na superfície da face.

Para continuar este cenário irônico, o narrador burila semanticamente o fragmento, selecionando com cuidado a construção vocabular, como em (1959, p. 7) “O dedão do pé direito saía por um buraco da meia, os sapatos rotos estavam no chão.” Potencializando o escárnio e a aparente degradação, Quincas desleixava-se com a sua aparência, mas desdobrava-se em investir na essência de uma vida em plenitude, nas amizades descomprometidas com laços sociais. Se havia buraco na meia; se os sapatos estavam rasgados, puídos, tudo sempre depende do ponto de vista que se pretende adotar. As escolhas são feitas em acordo com o se equilibra - na voz interior que parte de dentro do ser humano - para alcançar as ações, na exterioridade real empírica. Na massa inicial, esta linguagem é atraída para uma luta de pontos de vista, de acentos, de avaliações conduzidas pelo narrador e distribuídas pelos personagens, linguagem contaminada pelas suas intenções com as alheias em estratificação contraditórias, espalhadas ao longo do discurso com a seleção de determinados vocábulos, pensamentos com os quais nem sempre, o autor se solidariza. Apresenta-se à cena, a polifonia, o plurilinguismo. Tais estratégias de narrar criam zonas particulares dos discursos entremeados em outros.

Bakhtin menciona que (1988, p. 120) “Essas zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, da transmissão dissimulada do discurso de outrem [...] da intrusão no discurso do autor [...] Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que se mistura com a do autor”. O teórico russo parece aclarar para a recepção o jogo de vozes que se intercalam e se combinam; que se repelem ou se atraem, condicionando a linguagem a uma intensa e permanente malha de fios sócio ideológicos que compõem o cenário da ficção. Adentrar no universo intrincado de luzes e sombras que se interpenetram; oscilar entre mostrar e esconder; revelar ou não valores ou desvalores, são propostas submetidas ao terreno ficcional numa luta

incessante. À recepção do texto, fica a incumbência de decifrar tais fios imbricados de intencionalidades, tecidos com delicadeza pelo condutor do discurso.

A amiga parecia aguardar a mão de Quincas a beliscar-lhe o traseiro, já acostumada com suas inúmeras brincadeiras. É quando nasce a dúvida, o choque no íntimo daquela, quando ele assim não se comporta. Por sentir tal estranhamento, toca-lhe nas mãos e o percebe frio. Nesse instante, juntando as forças que lhe restavam e o desespero da perda do amigo, desce correndo as escadas para espalhar a notícia da morte do amado Quincas Berro D'água.

Sobre a morte, Cerqueira (1997, p. 101) menciona que:

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 explicita que ambas - morte-ressurreição de Quincas - estão ligadas ao aspecto carnalizador, uma vez que é de conhecimento da humanidade que somente 'Jesus Cristo' foi capaz de tal façanha: ressuscitar. Com um intuito irônico e jocoso liberta Berro D'água da verdade dominante e das relações hierarquizantes. Interessante observar a habilidade da voz a qual narra que: parte da alegria/ironia, para a morte/o desespero da perda. Mediante tais extremos, o narrador do discurso confere verossimilhança externa aos fatos acontecidos dentro da diegese. Em condição análoga à vida real, a voz aproxima para caminharem juntas – no mesmo tempo e espaço comuns da ficção – vida e morte. Relacionar a passagem com a carnavalização parece adequado e é uma forma de compará-la com categorias mais abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso. Ao adotar esta linha de raciocínio, entende-se que o carnaval é o lugar privilegiado da inversão. Uma estratégia de escrachar o comportamento e regras sociais dominantes das pessoas que a compõem.

Bakhtin menciona que (1988, p. 127) “Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens”.

Parece que Joaquim ao transformar-se Quincas Berro D'água traz com esta mudança o desejo de rechaçar valores engessantes que enformam e esculpem o homem de acordo com as regras de dominação impostas duramente pela sociedade. Quincas estivera 'morto' psicoemocionalmente preso a este domínio, castrado nas suas vontades; controlado pela mulher e filha. A voz que narra privilegia a morte (dentro do casamento) para, em seguida, deslindar a vida. E, se, para que isso aconteça é preciso cumprir tais etapas, é assim que a narrativa segue os propósitos.

Talvez, com este exemplo oferecido pelo autor, com a personagem Quincas preso a um casamento como marido de Otacília e pai de Vanda, somadas às obrigações que um matrimônio exige, exista a pretensão de que os leitores sejam convidados a refletir e fazer uma analogia a vidas reais empíricas, se não acontece fora da ficção, o que ocorreu dentro. Vidas mergulhadas na morte, sem brilho, sem prazer, amordaçadas a deveres. Pensando na liberdade e no sentido de vida, a proposta da narração traz, no bojo de sua significação, apresentar no outro extremo, uma outra vida que se ergue aos olhos de todos – a da liberdade total. Quem sabe, a intenção do condutor do discurso seja que o leitor, ao sentir os estilos diametralmente opostos de vida, seja convidado a optar pelo caminho do equilíbrio: nem se deixar dominar, mas também não se esvaír completa e totalmente de todas as regras, em se pensando que há a necessidade de algumas delas, para um convívio mais harmônico e possível em sociedade.

O fragmento a seguir despe os reais sentimentos de impaciência e intolerância da filha e do genro (1959, p. 8-10):

Filha e genro ouviam sem prazer aqueles detalhes com negra e ervas, apalpadelas e candomblé. Balançavam a cabeça, quase que apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes. Só ele sabia dos parentes de Quincas, revelados em noite de grande bebedeira, e por isso viera. Adotava uma fisionomia compungida para apresentar *seus sentidos pêsames*.

Estava na hora de Leonardo ir para a Repartição. Disse à esposa:

-Vai na frente, eu passo na Repartição e não demoro a chegar. Tenho de assinar o ponto. Falo com o chefe...

Mandaram o santeiro entrar, ofereceram-lhe uma cadeira na sala. Vanda foi mudar de roupa. O santeiro contava de Quincas ao Leonardo, não havia quem não gostasse dele na ladeira do Tabuão. Por que se entregara ele – homem de boa família e posses, como o santeiro podia constatar ao ter o prazer de travar conhecimento com sua filha e genro – àquela vida de vagabundo? Algum desgosto? Devia ser, com certeza. Talvez a esposa o houvesse carregado de chifres, muitas vezes sucedia. E o santeiro punha os indicadores na testa, numa interrogação frascária: tinha adivinhado?

- Dona Otacília, minha sogra, era uma santa mulher!
O santeiro coçou o queixo: por que então?

O excerto é capaz de, na apresentação dos detalhes narrados pelo santeiro, trazer para a família Barreto a bem-querença – que todos daquela redondeza – nutriam por Quincas. Era visto como um pai. E, por isso, o santeiro por ser o único que sabia da família de Berro Dágua, julgou-se pessoa adequada para tal notícia. Trouxera os sentimentos puros daquela gente simples, todavia, os parentes de Quincas, não pareciam compartilhar das mesmas afeições.

Semanticamente, a voz expõe na primeira oração do excerto, o descompasso dos sentimentos, como em “ouviam sem prazer aqueles detalhes com negra e ervas, apalpadelas e candomblé.” Os vocábulos que saltam aos olhos do leitor são: ‘ouviam sem prazer; negra; ervas; candomblé’ compondo um cenário funesto de descontentamento moral, religioso e social, mesclado ao da alegria reprimida: enfim ficariam livres das atitudes do vagabundo Berro Dágua.

O condutor do discurso abre a segunda oração, “Balançavam a cabeça, quase que apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes. Só ele sabia dos parentes de Quincas”, evidenciando o comportamento da família através de ações negativas. Na contramão do comportamento familiar, a voz apresenta, paradoxalmente, a adjetivação positiva atribuída ao santeiro – homem calmo, amigo, narrar com detalhes, estabelecendo dentro de parâmetros comparativos entre ambos – família e santeiro – as intenções pretendidas pela voz, para alcançar seus propósitos antagônicos dentro da ficção. Maximiza em cada oração o pendor negativo da linguagem aos familiares e potencializa os aspectos positivos semânticos na escolha lexical para os amigos, neste caso, o santeiro. Com esse trabalho de seleção vocabular, confere pela e na linguagem para o leitor, a voz com caráter de aprovação do comportamento adotado pelos amigos e, simultaneamente, a da reprovação das atitudes da família. É com esse jogo que o narrador estabelece estrategicamente cena e sumário, ferramentas da arte de narrar e vai moldando o terreno ficcional impregnado de intencionalidades. Vai conseguindo a adesão do receptor textual, como se lhe fizesse um convite, para posicionar-se ao lado dos oprimidos, aumentando o número de vozes para a luta que se trava entre os opressores – Família x amigos de Quincas (oprimidos) – na arena da instância narrativa.

Esse fragmento é privilegiado, uma vez que aglomera os três tipos de discursos que podem ser praticados pela voz. O discurso indireto que abre o excerto é revelador, conforme se apresenta em (1959, p. 8-10):

Filha e genro ouviam sem prazer aqueles detalhes com negra e ervas, apalpadelas e candomblé. Balançavam a cabeça, quase que apressavam o santeiro, homem calmo, amigo de narrar uma história com todos os detalhes. Só ele sabia dos parentes de Quincas, revelados em noite de grande bebedeira, e por isso viera. Adotava uma fisionomia compungida para apresentar seus sentidos pêsames.

É possível enxergar tal tipo de discurso, uma vez que, a voz que narra, apresenta pelas normas da língua portuguesa para o receptor textual, os verbos em terceira pessoa e a narrativa nestas orações sendo contadas pelo narrador, somados aos sentimentos de depreciação e pressa que ambos – Leonardo e Vanda – sentiam ao serem informados da morte com tamanho detalhamento pelo santeiro. Em contrapartida, este homem carregava na fisionomia a dor da perda de um enorme amigo, comportamento este que poderia ser o da família. Na contramão de comportamentos, a voz intencionalmente deseja desvendar que nem sempre estão nos parentes de sangue, biologicamente falando, o verdadeiro afeto. O condutor do discurso desveste o desamor; a vergonha; o desafeto dos familiares para que, como em um choque, entregue ao leitor a verdade nua e crua: é na família, muitas vezes, que se encontram as maiores decepções de sentimentos.

É perceptível a presença do discurso direto pelo travessão e pelo verbo de elocução como em ‘Disse à esposa: - Vai na frente, eu passo na Repartição e não demoro a chegar. Tenho de assinar o ponto. Falo com o chefe...’ na fala praticada por Leonardo, genro de Quincas. O narrador cede a voz à personagem para que ela mesma revele ao leitor a prioridade profissional de assinar o ponto, em detrimento da pessoal para tomar as providências com relação à morte do sogro. São expostos os reais sentimentos de desdém que Leonardo nutre pelo sogro, relegando-o a segundo plano, até mesmo na última e decisiva hora.

No fragmento (1959, p. 8-10), o condutor do discurso começa com voz situada no discurso indireto, como em ‘O santeiro contava de Quincas ao Leonardo, não havia quem não gostasse dele na ladeira do Tabuão’ e migra para o indireto livre, através dos pensamentos do santeiro, apresentado a seguir em negrito. Assim fazendo, compõe este excerto com discursos variados e sentimentos contraditórios,

somando vozes para construir o texto linguisticamente de forma mais contundente:
(1959, p. 10)

O santeiro contava de Quincas ao Leonardo, não havia quem não gostasse dele na ladeira do Tabuão. **Por que se entregara ele – homem de boa família e posses [...] – àquela vida de vagabundo? Algum desgosto? Devia ser, com certeza. Talvez a esposa o houvesse carregado de chifres, muitas vezes sucedia.** E o santeiro punha os indicadores na testa, numa interrogação frascária: tinha adivinhado? (grifos nossos)

A sutileza da passagem de um discurso para outro revela a argúcia de um narrador com intenções premeditadas e que antevê - no jogo da enunciação - os propósitos a alcançar. Uma voz a qual nutre e articula arditosamente o desejo de desmascarar o arquétipo, o fingido comportamento social da família. Sinaliza, portanto, pelos pensamentos do santeiro, as possibilidades reais pelas quais deva ter passado Quincas para que optasse pelo desregramento; pela libertinagem; pela fuga na bebida. Talvez assim, Berro D'água pudesse compensar o sofrimento vivido durante o casamento, a fim de que, com uma outra proposta, pudesse ter vida. Através ainda dos pensamentos do santeiro, o narrador polvilha a possibilidade de D. Otacília ter traído Quincas, e ele, em ato de desespero, tivesse abandonado tudo. Contudo, com habilidade ímpar, o narrador recupera para si a voz, em discurso indireto e através de uma leitura facial descrita neste fragmento, apresenta para o receptor textual aquilo que seria possível perceber das dúvidas e lacunas que se sobressaíam das interrogações do santeiro, com relação à ação de Quincas com a família, como se percebe em (1959, p. 10) 'E o santeiro punha os indicadores na testa, numa interrogação frascária: tinha adivinhado?'

Irene A. Machado (1995, p. 109) pormenoriza a teoria do romance de Bakhtin e apresenta que:

Trata-se de um modelo que descentraliza a voz narradora única. À luz do dialogismo, o romance não somente conta uma história, mas o romance fala. O texto do romance fala com enunciações articuladas, com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos, inclusive com memórias de épocas e gêneros. Por isso, o texto do romance é sempre um discurso citado.

Desta maneira, após compreender melhor as formulações da teoria do romance, aclara e se explica a questão anteriormente posta no excerto, como em 'tinha adivinhado?'. É o discurso indireto livre apresentado nos pensamentos do

santeiro, classificado por Bakhtin, como discurso citado, fragmento representante de uma voz conduzida de forma diferenciada, mas que se manifesta e ocupa o espaço, nem que seja em pensamentos.

Coloca em atitude de defesa a resposta para as dúvidas do amigo de Quincas na boca do personagem Leonardo, omitindo-se de concordar com tal fala para o receptor textual, como se verifica em (1959, p. 10) ‘- Dona Otacília, minha sogra, era uma santa mulher!’ A construção irônica salta aos olhos do leitor com a adjetivação ‘santa’ empregada na oração, uma vez que se tem por conhecimento geral que genros e sogras – geralmente – não mantêm um bom relacionamento. Todavia, parece a morte transformar conceitos: a moral parece intocada e os pecados apagados, e até aqueles de comportamento ditatorial, como D. Otacília, podem assumir a posição de boas pessoas.

A perpetuação da dúvida é o que a voz deseja plantar na ficção como fato concreto, quando se percebe a seguir, pelo discurso indireto na construção do narrador (1959, p. 11) ‘O santeiro coçou o queixo’ e logo depois em indireto livre, pelos pensamentos do santeiro revelados para o leitor, como em (1959, p. 11): ‘por que então?’ É importante explicitar com clareza esse enunciado, já que a partir dos dois pontos (:) existe a mudança de um discurso para o outro sem o preparo frásico/linguístico normal que ele exigiria – verbo de elocução e travessão, pois ambos preparariam, dentro das normas da Língua Portuguesa, a entrada do discurso direto para o leitor. É com essas ausências normativas linguísticas e pelo pensamento do santeiro, que se confirma o discurso indireto livre.

O confronto de ideias é apresentado nos fragmentos expostos. Uma polêmica velada que tenta reproduzir as variadas formas de pensar que circulam pelo espaço das relações humanas. Não é por acaso que a palavra do narrador assume um tom mais agressivo em determinados excertos, para conferir o discurso como um ideograma, revelando a manifestação de posturas ideológicas cuja interação nem sempre é harmônica.

Sobre os confrontos de ideias na arena da narrativa, Bakhtin formula a concepção da teoria do dialogismo, em que a ideia de um homem não vive na consciência isolada, mas, que a vida depende das relações dialógicas em contato com a ideia dos outros. Só assim pode gerar novas ideias.

Bakhtin (1981, p. 73) revela que:

O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializado na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. Ideia é a palavra que quer ser ouvida, entendida, respondida.

É do embate, do conflito entre as ideias que se pode considerar que ela seja autêntica. Alcançará a autenticidade quando em contato com o pensamento de outras pessoas e consciências. Tais lutas travadas no palco da narrativa podem ser ouvidas e respondidas. É do cenário de ideias ideologicamente antagônicas que se pode abrir a perspectiva que o homem é livre, e, pode violar quaisquer leis que lhe forem impostas.

Pode-se compreender, então, que esta narrativa é construída de composições discursivas mistas, que potencializam a qualidade da arte literária de escrever tão bem elaborada pelo narrador. Um discurso dobrado sobre si mesmo que é capaz, de sub-repticiamente com as estratégias discursivas, escamotear as reais intenções da voz narrativa. Isso obriga o leitor a um trabalho duplo: o de entender o texto e o de desvendar tais propósitos obnubilados nas entrelinhas dos discursos praticados.

No fragmento a seguir, a voz desferencializa o leitor quando – através de discursos diretos não intermediados pelos verbos de elocução e do nome da personagem que fala – acentua um grau de dificuldade em interpretar de quem é a voz, principalmente nas duas últimas orações, como se pode constatar em (1959, p. 11):

O santeiro coçou o queixo: por que então? Mas Leonardo não respondeu, foi atender Vanda, que o chamava do quarto.
 -É preciso avisar...
 -Avisar? A quem? Pra quê?
 -A tia Marocas e o 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 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 é a culpa? Dele mesmo, maluco ...

No excerto, logo nos primeiros diálogos, é possível identificar a personagem que detém a fala por conta das pistas espalhadas dentro do discurso praticado, validando a voz com clareza, ora para Vanda e ora para Leonardo. Todavia, após a fala do genro em ‘-Falo com ela e Eduardo [...] senão esse tal que veio trazer a notícia sai por aí espalhando ...’ não é possível identificar quem se expressa nos

dois últimos discursos diretos ‘-Quem diria ... Morrer assim, sem ninguém ...’, e também ‘-De quem é a culpa? Dele mesmo, maluco ...’. A dificuldade na identificação da voz converte-se em estratégia do narrador para acentuar as marcas de cobranças que socialmente são impostas até para o ato da morte. Mesmo no momento tão particular, parece que o ser humano é obrigado a seguir regras determinadas por aqueles que acreditam estar no controle da situação.

É um convite de reflexão feito ao leitor, acerca das orações apresentadas. Quando o narrador, somado à voz da personagem escreve ‘morrer assim sem ninguém’ levanta a questão: mas é possível morrer acompanhado? Como se fizesse alguma diferença morrer sozinho ou acompanhado de outrem. O ato da morte é sempre solitário, afinal, seguindo a ordem da vida, cada um, terá a sua. Mas, existe ainda outra perspectiva dentro desta oração: a preocupação fingida de quem vive; o de prestar contas à sociedade; e o que as pessoas irão dizer? A carga de preocupação não fica depositada em quem morre, mas naqueles que vivem e podem falar.

Bakhtin (1988, p. 142-3) ratifica que:

O objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc, - ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, **ela surge aqui como a palavra autoritária e como a palavra interiormente persuasiva**. Apesar da profunda diferença entre estas duas categorias da palavra de outrem, tanto a autoridade da palavra como sua persuasão interior podem se unir em uma única palavra, ao mesmo tempo, autoritária e interiormente persuasiva. (grifos nossos)

Este teórico russo clarifica a questão da palavra de outrem que em condições ideológicas é entendida como dupla função: palavra autoritária e interiormente persuasiva para definir a atitude das pessoas em relação ao mundo e ao comportamento humano. Tais concepções parecem ficar comprovadas no fragmento analisado acima (1959, p. 11) em que vozes se aglutinam como as: do santeiro; de Vanda e Leonardo; narrador/e do autor, ainda surge mais uma voz não identificada que tece comentários autoritários e depreciativos. É possível pensar que assumindo este tom, a voz deseje se impor sobre as outras tantas que se destacam no excerto. Com isso, potencializa-se a tentativa de implantar a força da palavra autoritária, quando colocada na boca daqueles que representam os socialmente favorecidos.

No jogo de vozes que se alternam e se sobrepõem, constata-se o dialogismo – um fenômeno que se articula a partir da representação da voz e não somente da configuração dos personagens, mas a introdução de estilos, de grupos sociais e de épocas.

O fragmento a seguir pode esclarecer como, em sociedade, espera-se sempre um comportamento de excessiva tristeza na perda de algum ente. Não é o que acontece na atitude de Vanda, quando se depara com o pai falecido no caixão, como se pode comprovar em (1959, p. 13-4):

UMAS POUCAS PESSOAS, GENTE DA LADEIRA, ESPIAVAM O cadáver quando Vanda chegou. O santeiro informava:

-É a filha. Tinha filha, genro, irmãos. Gente distinta. O genro é funcionário, mora em Itapagipe. Casa de primeira...

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 e remendadas, a camisa aos pedaços, num seboso e enorme colete, sorriam como se estivesse a se divertir. 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 de maluquice de Quincas, quando ela fizera tentativas reiteradas de trazê-lo de volta à casa abandonada. Agora apenas olhava, o rosto ruborizado de vergonha.

Vanda, quando chega ao local em que o cadáver estava, não revela sentimento de tristeza, não correspondendo com as expectativas de todos os amigos e conhecidos de Quincas que ali se encontravam. Pelo contrário, silenciada de emoções, adquire uma atitude de aparente neutralidade, como se estivesse à espera deste momento. A filha, pelo seu ponto de vista, faz uma leitura de vida que Quincas decidira assumir. Não concorda em nada com o estilo de Berro D'água, uma vez que nutria por Joaquim Soares da Cunha, seu pai, extremada afeição e respeito. Todavia, esse homem desleixado, sujo, bêbado e indecente não condizia com as características que esperava dele. Vem ao encontro do cadáver, talvez, para assegurar que era ele realmente que havia falecido, e assim, ele mesmo não violasse mais a memória de Joaquim que ela e Leonardo tentavam salvaguardar para os netos. O que Vanda se irrita é com o ar de zombaria do falecido; o riso presente no rosto do cadáver, como se, até na morte, ele pudesse contrariar os sentimentos de dominação. Quincas estabelece pelo riso o caráter de ironia e do humor, como a desmascarar a verdade dos pensamentos da filha, que até parecia

sentir-se aliviada com a morte do pai. Como se agora ele fosse dar sossego à moral que a família tentava reconquistar para ele.

O fragmento revela as afirmações anteriormente apresentadas (1959, p. 14-5):

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. Era o cadáver de Quincas Berro Dágua, 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 e leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão. 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, frequentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? Vanda não encontrava explicação válida.

A adjetivação ácida e com crueldade estabelecida a Quincas, focalizada pelo narrador através dos olhos de Vanda, denota o sabor de vingança que ela deseja para o pai: uma solução para pôr fim ao fardo na existência da família. As vozes unidas estrategicamente no universo da ficção conferem mais força – como em um esforço dobrado – para assumir credibilidade, potencializando, as distâncias existentes entre Quincas e Joaquim. O narrador escancara para o leitor os verdadeiros pensamentos de Vanda para revelar os sentimentos que ficam escondidos, tendo-se como referência a sociedade e as regras de aparência.

A voz estrategicamente usa como lentes os olhos da filha e lança mão de um questionamento indireto, e por pensamento, feito por ela para tentar compreender os reais motivos que levaram seu pai a tal desatino, como em “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 [...]?” Interpretando a atitude de Joaquim pelo ponto de vista dele, seu comportamento significou fugir da previsibilidade de uma vida regrada em hábitos diários, e ele decide viver e duplamente ‘desce’: 1. para a cidade baixa na Bahia; 2. na classe social. Para o personagem, abandonar tudo é sinônimo de livramento; de mordças; de imposições. Já pelo prisma da filha, a leitura que ela faz é a do escândalo. Ruborizada de vergonha, questiona-se no intuito de desvendar tal mistério. Dois

estilos de vida que não se coadunam: a primeira pautada pelos hábitos, regida pelas regras; a segunda de liberdade total, o desprendimento material, o descompromisso. O impasse está instalado de qual seria a vida ideal e real para ser vivida.

As pessoas ali presentes no velório creditam à filha um comportamento previsível de comoção; desespero; sofrimento extremado. Todavia, as atitudes assumidas por ela, situam-se no extremo oposto. Ironicamente, Vanda acoberta emoções com um rosto impassível, pouco revelador, que esconde a maledicência e putrefação de seus pensamentos com relação a seu pai, Quincas.

Reis (2018, p. 33) sobre o anti-herói apresenta que:

O personagem que se define por oposição ao herói (v.), o anti-herói é uma figura normalmente central numa determinada ação apresentando uma configuração moral, social e econômica desqualificada. Nesse sentido, o anti-herói pode ser entendido como uma inversão dos atributos e das qualidades às vezes sobre-humanas do herói. [...]. Na história literária pós-romântica, a figura do herói aparece por vezes mutilada da excepcionalidade que distingue muitas personagens românticas. Emerge então o chamado “homem sem qualidade” retratado por Musil, num romance centrado em dois problemas dilacerantes: a “dissolução do Eu no homem” e a “liquefação da civilização em torno dele” (Albérès, 1972; 67). Algo de semelhante pode dizer-se da personagem que reconstitui figuras e percursos épicos desvirtuados por um cotidiano banal (como Leopold Bloom, em *Ulysses*, 1922, de Joyce) ou daquela que reage ao absurdo da existência em termos de estranheza e de desprendimento.

A desqualificação de Quincas valida a ele, personagem, a autoafirmação de anti-herói que ratifica o ‘ser’ ao longo da narrativa, o descaminho como possibilidade de dissolução das regras sociais mantidas sobre areias movediças, ou melhor dizendo, ‘o fingir ser’. Tal desmascaramento objetiva a mudança de postura social, política, econômica e moral, fazendo emergir a autêntica simplicidade desvencilhada de raízes mantidas nestes patamares de existência, como indissolúveis, únicos e verdadeiros. Reis afirma que a personagem que “reage ao absurdo da existência em termos de estranheza e desprendimento” encaixar-se-ia na classificação de anti-herói e que traz à luz do mundo, propósitos intensos de mudança e renovação. Uma forma de esbamboar o velho e fazer surgir novos costumes e regras. Para tanto, Quincas ‘tem’ que sorrir, escrachar para o absurdo da moral socialmente estabelecida como correta e digna, e, os demais atos comportamentais, relegar-se-iam à segregação.

O anti-herói assume uma meta faustosa que exigirá dele empenho e fidelidade nas ações – como pessoa/personagem – que assumirá a

responsabilidade de trazer a vida, à vida; ou melhor, reinventá-la. Por este ângulo, Quincas como anti-herói, carregaria consigo o fardo de ter vivido sob o jugo e a necessidade de ter que cumprir os deveres de homem que sustenta a família, contudo, ao se aposentar e sentir que ambas, esposa e filha ficariam em razoáveis condições de sobrevivência, decide proclamar a independência das correntes que o aprisionavam à vida medíocre de pai honrado e funcionário público exemplar. Opta por romper com tudo e todos. E, neste dia que abandona a família e sai para sempre da casa, declara-se outro homem. Morre Joaquim e nasce Quincas Berro Dágua. Aqui é que principia na narrativa, a vida do anti-herói.

Os pensamentos que Vanda sente pelo pai são cruéis, mas lúdimos. Unindo os discursos estabelecidos pela filha em pensamentos e o comportamento de Quincas alicerçado à teoria apresentada por Reis, entende-se que, na ficção, são vozes em confronto. Ideias urdidas, costuradas pela intencionalidade dos discursos que pronunciam. Espelham os modelos sociais dos quais fazem parte, e, desejam, com todas as armas, vencer a batalha de tensões da classe social que defendem. Como um cabo de guerra: cada extremo da corda é composto de seres humanos com valores que se contrapõem. Verticalizando a análise, é a presunção da filha em julgar-se a única correta em suas convicções sem conferir ao outro, o direito de defesa, ou sequer, a voz.

Desnuda o seu ódio, quando assim se pronuncia (1959, p. 14-5):

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. Era o cadáver de Quincas Berro Dágua, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas.

Sobressai-se no excerto, o descontrole emocional dos pensamentos de Vanda. Não é somente a raiva despertada pelo pai cachaceiro, debochado e jogador, mas sim a impossibilidade de domínio, de manipulação que ela sentia, uma vez que ele não mais aceitava tal controle. No comportamento irascível da filha fica esclarecido o porquê nem na morte ele se deixou controlar: o riso, o despreendimento das coisas materiais, as novas escolhas por ele feitas; valores de uma nova vida. Partiria rindo desta existência, rechaçando a dominação e a farsa dos 'bons costumes'. Este é Quincas Berro Dágua dono de suas horas, respeitador dos próprios desejos, aquele que se permite andarilhar, beber, divertir-se, viver. É com

este rito de passagem que Quincas marca a existência e valida sua voz pelo silêncio discursivo que quase se mantém incólume até o final da narrativa. Um personagem que se consolida no silêncio, mas potencialmente grita pelas ações que pratica. Consegue estatuir o viver agora despreocupado com as consequências. Fora amordaçado nos desejos e na voz por muito tempo, portanto, apresenta um novo 'eu' capaz de se fazer ouvir.

Quincas equipara-se a um vencedor, aquele homem que foi capaz de ultrapassar as fronteiras da imposição, da castração, do autoritarismo latente dentro do lar, quer na voz da mulher ou da filha.

O excerto a seguir demonstra o alívio de Vanda, o explícito desejo de apagar rastros da existência miserável do pai, como se pode verificar em (1959, p. 15):

Agora, porém, tudo aquilo terminava, aquele pesadelo de anos, aquela mancha na dignidade da família. Vanda herdara da mãe certo senso prático, a capacidade de tomar rapidamente decisões e executá-las. Enquanto olhava o morto, desagradável caricatura do que fora seu pai, ia resolvendo o que fazer. Primeiro chamar o médico para o atestado de óbito. Depois vestir decentemente o cadáver, transportá-lo para casa, enterrá-lo ao lado de Otacília, num enterro que não fosse muito caro, pois os tempos andavam difíceis, mas que tampouco os deixasse mal ante a vizinhança, os conhecidos, os colegas de Leonardo. Tia Marocas e tio Eduardo ajudariam. E, pensando nisso, os olhos fitos na face sorridente de Quincas, Vanda pensou no destino da aposentadoria do pai. Eles a herdariam ou receberiam apenas o montepio? Talvez Leonardo soubesse...

Ao empregar o advérbio de tempo 'agora', acompanhado da oração 'tudo aquilo terminava' a voz esclarece para a recepção o tom de alívio que tais palavras podem desencadear na compreensão deste fragmento. A insensibilidade de Vanda não deveria ser revelada a público, visto que as pessoas no velório aguardavam que ela oportunizasse ao pai um enterro decente. Mentalmente, olhando com desdém para o pai, ela planeja de forma organizada, as ações que necessitaria tomar. Porém, os pensamentos traem-na quando reverberam na consciência o interesse na aposentadoria de Quincas. Desordeiro, cachaceiro, inconsequente, um pária, entretanto, diante do cenário funesto, algo de positivo reluzia nas ideias: dinheiro.

A narrativa carrega consigo um ideal - de aprisionar na ficção - o que acontece na 'vida real' da humanidade. A tônica central da temática de "A morte e a morte de Quincas Berro Dágua" de Jorge Amado, pode ser a de descortinar as verdadeiras intenções que subjazem nas periferias da consciência humana: a de que o 'ter' é infinitamente mais importante que o 'ser'. Que ao preparar um velório

decente ao pai, a preocupação da filha era a de calar a língua da vizinhança, dos amigos cachaceiros, ir ao encontro das expectativas das pessoas e do que esperavam dela, como membro da família. Ou melhor, corresponder aos ditames, às regras impostas socialmente – ter ou parecer ter uma atitude digna de filha.

Já polemizava o filósofo grego Platão a luta que reinava entre o mundo sensível e o inteligível. Não demonstra, portanto, ser assunto recente, porém mesmo diante de inúmeras narrativas que recobrem tal temática, não se esgota a pretensão de fazer ver o essencial que se põe tão invisível aos olhos e práticas humanas: a essência, a afetividade, o amor.

Discutindo sobre dialogismo, Reis (2018, p. 82-3) menciona que:

A tendência dialógica do romance (v.) não pode dissociar-se da sua vocação para a representação de fenômenos sociais, envolvendo um número por vezes elevado de personagens; o discurso do romance propicia juntamente a interação dialógica destas personagens entre si (não reduzida ao diálogo, propriamente dito), o narrador (v.) com as personagens e com o narratário. O dialogismo implica a confrontação, muitas vezes surda e enviesada, de posicionamentos, de ideologias e valorações, de cuja articulação se deduz a organicidade do universo ficcional.

Reis referenda que a interação dialógica das personagens entre si não fica reduzida ao diálogo propriamente dito, mas que ela acontece nos vãos dos discursos; no silêncio povoado de palavras; ideologias e indagações, como se verifica a personagem em questão. Imbuída de sentimentos mesquinhos e envoltos pelo interesse, Vanda se vê intimada a planejar um velório para corresponder às expectativas das pessoas ali presentes, para os vizinhos, e para os amigos de Leonardo. A vontade real dela era – tão somente – enterrá-lo sem gastos, sem alarde e com a dignidade que ela julga que ele mereça. Contudo, ela se sente pressionada pelas aparências, pelos falsos moralismos que ela julga como bons, e pelas pessoas que esperam dela tal comportamento. O antagonismo que se estabelece entre o dentro e fora, entre a vontade e a necessidade, entre o ter e ser empurram-na para atitudes que não desejaria executar. Não é dona de si mesma, mas comandada por um exército de regras e expectativas. Este é o universo do qual ela faz parte e o tem como único. Com tais ideias exibidas, o narratário é convidado a repensar a vida.

Otacília e Vanda, esposa e filha, as mulheres que Joaquim abandona com decisão convicta, sem possibilidade de volta. Cerceado de suas vontades, inibido

nas intenções por duas mulheres autoritárias, vê seus limites sequestrados de sua vida. Não há vida quando se vive o desejo completo de outrem. Ele se sente refém da família, aprisionado no próprio lar. Opta pela vida plena de libertinagem: a Bahia o aguardaria nas artimanhas mais efervescentes. Na verdade, o que se pode observar do comportamento exagerado do protagonista é que ele reflete as consequências de causas que só ele sabia.

Reiteradas vezes isto também acontece na ‘vida real’, e, normalmente, as pessoas maledicentes e apressadas nos julgamentos, esculpem axiologias àquelas que são capazes de enxergar pelas lentes que adotam para a vida. Na maioria das vezes, ouvem uma das partes e se esquecem da outra, perdem, com esta atitude, a oportunidade de serem imparciais e chegar a uma conclusão equilibrada.

As interpretações feitas sobre a postura adotada por Vanda mediante a morte do pai eram previsíveis: a de alívio e da certeza de livrar-se daquele fardo que tanto manchava a ‘boa reputação familiar’. Mergulhada nas estigmatizações, a filha julga estar cumprindo o papel, mesmo que obnubilada pela dificuldade de se lançar para fora do arquétipo que construía sobre Quincas Berro Dágua. Este ‘vilão’, segundo Vanda, era merecedor do mínimo para um velório que o universo social exigia dela.

O fragmento selecionado é bastante revelador de perguntas que não teriam respostas, como se constata em (1959, p. 15-6):

Voltou-se para os curiosos ainda a fitá-la, era aquela gatinha do Tabuão, a ralé em cuja companhia Quincas se comprazia. Que faziam ali? Não compreendiam que Quincas Berro Dágua terminara ao exalar o último suspiro? Que ele fora apenas uma invenção do diabo? Um sonho mau, um pesadelo? Novamente Joaquim Soares da Cunha voltaria e estaria um pouco entre os seus, no conforto de uma casa honesta, reintegrado em sua respeitabilidade. Chegara a hora do retorno e desta vez Quincas não poderia rir na cara da filha e do genro, mandá-los plantar batatas, dar-lhes um adeusinho irônico e sair assoviando. Estava estendido no catre, sem movimentos. Quincas Berro Dágua acabara. Vanda levantou a cabeça, passeou um olhar vitorioso pelos presentes, ordenou com aquela voz de Otacília: “Desejam alguma coisa? Senão, podem ir saindo”. Dirigiu-se para o santeiro: “O senhor podia fazer o favor de chamar um médico? Para o atestado de óbito. O santeiro aquiesceu com a cabeça, estava impressionado. Os outros retiravam-se devagar. Vanda ficou só com o cadáver. Quincas Berro Dágua sorria e o dedo grande do pé direito parecia crescer no buraco da meia.

Inegável é a estratégia utilizada pelo narrador ao se valer inúmeras vezes da somatória de vozes para conferir força e credibilidade ao discurso proferido pela

filha. Neste caso, a passagem sutil do discurso indireto para o indireto livre, confunde o leitor de quando termina a voz do narrador ou quando as vozes caminham juntas. Nas orações “Voltou-se para os curiosos ainda a fitá-la, era aquela gatinha do Tabuão [...]” pode-se constatar que o narrador se vale do discurso indireto e mantém-se sozinho até a primeira vírgula após o verbo ‘fitá-la’, para, em seguida, adotar o indireto livre acumulando vozes e ganhando mais força. A partir de ‘era aquela gatinha’ as vozes passam a se apresentar juntas e a dificuldade de identificá-las se acentua: é a do narrador, da personagem, ou a do autor que se esconde atrás de ambas? Eis a questão. É com esta potencial intensidade estratégica que as vozes se intercalam, como numa orquestra, cujo regente, o narrador, não abdica da condição de organizador da história, quer apresenta uma, ora outra, ou ainda, aglutina várias em cadência harmoniosa. Cada qual traz à cena os acentos, tons e valoração discutíveis.

O narrador carrega de tintas negativas o discurso proferido por Vanda em espaço psicológico metaforizado, que é aquele que domina o agir da personagem. Através da digressão, da valorização de signos literários específicos e das articulações sintáticas adequadas, as vozes ao narrarem esta parte da diegese, estendem para os amigos de Quincas a mesma adjetivação depreciativa recheada de elementos linguísticos que exaltam uma história marcada pelo preconceito e estigmas socialmente deflagrados. Ao escolher tal condição de narrar, imprime menor velocidade ao relato, adotando a perspectiva de julgamentos da filha para enfatizar o ponto de vista.

Para a economia da narrativa, o jogo de luz e sombra selecionado pelo narrador entre ‘cena e sumário’; a ordenação dos fatos narrados; a velocidade e pausas narrativas deste narrar; elipses; recuos e muitos outros aspectos utilizados na estrutura do relato, estão ligados, neste caso, ao narrador heterodiegético de atitude de demiúrgica em relação à história que conta. Ergue-se na instância ficcional dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa. É ele que enquadra e dinamiza narrativamente sentidos ideológicos e temáticos, entrecruzando discursos. Com o poder de força - da voz que pratica - e de unir vozes, sobreleva por vezes, a voz da personagem e obscurece a sua própria. Com ênfase concedida a voz de Vanda, coloca-a na solitária e exclusiva situação narrativa regida pelas linhas de domínio.

É de posse deste tom dominador que se edificam nos pensamentos de Vanda, as quatro indagações apresentadas no excerto (1959, p. 16) “Que faziam ali? Não compreendiam que Quincas Berro D’água terminara ao exalar o último suspiro? Que ele fora apenas uma invenção do diabo? Um sonho mau, um pesadelo?” Por ser filha, ela explicita a incompreensão do porquê tenta medir os sentimentos dos amigos de Quincas pelos seus. E desta forma, não consegue compreender como eles nutriam afeto pelo morto ao ponto de chamarem-no de Pai, uma condição que seria só dela: a de filha biológica. Todavia, não se comporta como deveria, no grau de parentesco que tem com o falecido. Ela sinaliza ao leitor através destes pensamentos e de afirmações, como ela rechaça o pai por desviar-se dos ‘bons costumes’ e se sente vingada ao vê-lo no catre sem movimentos. Sente tanto alívio com o fim da existência dele que fala em pensamento ‘Quincas Berro D’água acabara’. Nítidas são as demonstrações de ira e vingança da filha com esta malfadada existência do pai, opção feita por ele.

Na verdade, a expressão ‘opção’ pode ser questionável: mais uma vez entra-se em discussão que o que normalmente se enxerga, socialmente falando, são as consequências, e boa parte das pessoas – as que escolhem a vida de aparências – defendem arduamente este ponto de vista, e esquecem-se das causas que motivaram tais escolhas. Aprofundando ideias, o que se faz, na maioria das vezes, é escutar um lado da história, de preferência aquele que socialmente é mais convincente e aceito como verídico: o das aparências sociais.

Explorando o mesmo excerto em (1959, p. 16):

Vanda levantou a cabeça, passeou um olhar vitorioso pelos presentes, ordenou com aquela voz de Otacília: “Desejam alguma coisa? Senão, podem ir saindo”. Dirigiu-se para o santeiro: “O senhor podia fazer o favor de chamar um médico? Para o atestado de óbito.

O narrador trabalha ambigualmente com duas situações – a primeira quando constrói um comportamento de aparências para Vanda dentro dos moldes de filha que faz parte de família honrada e íntegra – a segunda quando expõe para o leitor os pensamentos deploráveis de Vanda que contrastam com a conduta aparentemente por ela adotada. Aparência e essência travam uma batalha de extremos. Como se não bastasse, ela adota um ar de superioridade sobre os amigos de Quincas humilhando-os, reproduzindo o discurso autoritário que aprendera com a

mãe e ordena que saiam do recinto, com exceção do santeiro, aquele que ela usaria, uma vez que pediu a ele - em tom educado – que chamasse um médico para conseguirem o atestado de óbito. Linguisticamente, a voz elabora em discurso direto a pergunta que Vanda reproduz em “Desejam alguma coisa? Senão podem ir embora”, que de maneira cristalina e em construção de linguagem um pouco refinada, um convite para irem embora. Mas, em seguida, sai do estado de pergunta e vai para a afirmação em ‘Senão podem ir embora’, hostilizando-os com o desejo da ausência. Não que ela considerasse mais o santeiro ou o quisesse presente. Ela simplesmente necessitava dele para este favor. Para tanto, o narrador modifica a linguagem com a qual ela se dirigiria a ele e quase em tom de súplica, assim se manifesta “O senhor podia fazer o favor de chamar um médico?” São acentos diferenciados nas orações construídas pela voz que narra. A aqueles, toca; a este, pede. Este é jogo social quando as relações são permeadas pelo interesse ou por moeda de troca.

As consequências da conduta de Vanda com relação aos amigos de Quincas são apresentadas em (1959, p. 16):

[...] O santeiro aquiesceu com a cabeça, estava **impressionado**. Os outros retiravam-se devagar. Vanda ficou só com o cadáver. Quincas Berro D’água sorria e o dedo grande do pé direito parecia crescer no buraco da meia. (grifo nosso)

As duas primeiras orações deste excerto suscitam reflexões da recepção. ‘Aquiesceu’ como verbo transitivo indireto pode semanticamente significar – agir ou considerar com transigência; condescender; anuir; consentir – se o santeiro consente com o gesto físico de cabeça, não o faz com o coração, pois o discurso que logo a seguir se apresenta ‘estava impressionado’ exige a indagação - com quê? Crê-se que o vocábulo mais propício na substituição seria decepcionado. Porém, se assim o narrador o tivesse feito, apresentaria ao leitor, pouca ou nenhuma necessidade de análise. Com o adjetivo ‘impressionado’ levantam-se duas possibilidades: para o bem ou para o mal. No contexto, tal ambiguidade é descartada pela agressividade demarcada pela dominação. Impressionado sim, com tamanha crueldade; com a decepção; a quebra de expectativas. O santeiro não podia imaginar que Vanda se valeria de mordaz violência linguística com os amigos,

externando abertamente que não os queria por perto. Os amigos de Quincas sentem a ordem corrosiva enfatizada pela filha e obedecem-na, saindo lentamente do local.

A voz tenta sobressair através de Vanda as tentativas para obliterar a existência de Quincas Berro D'água, quando constrói a oração 'Vanda ficou só com o cadáver'. Foi selecionado o vocábulo **cadáver**, ao invés de pai, Quincas ou Joaquim. Uma frase elaborada com rudeza, porém reveladora dos sentimentos interiores dela. Por isso, a escolha do léxico condiz com o estado de espírito cáustico, naquele contexto de início de velório.

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. Mesmo diante da ferina construção da linguagem arquitetada pelo narrador, Quincas, nem morto, deixa dominar-se por Vanda, pois sorria no catre e o dedo do pé parecia crescer ao sair pelo buraco da meia, numa atitude de escracho, sorri ironicamente da e para a filha. 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".

Sabe-se que Jorge Amado, exímio contador de histórias, deitou no papel a observação de cenas de muitas vidas que assistiu enquanto homem empírico. Pelo conhecimento que se tem dele, enquanto autor, foi capaz de aprisionar em narrativas e pelo procedimento da verossimilhança externa, a vida dentro das letras.

Refletindo com Bakhtin (1988, p. 110):

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, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente 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 tem razão ao estabelecer conjuntamente ao hibridismo textual a ironia/paródia como um ponto de dominância que parece ser uma característica fundamental do processo de carnavalização. A paródia apropria-se de um discurso

já existente e, simultaneamente, introduz nele uma orientação oblíqua ou 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 contra dominação. Já, a ironia, pode ser um dos aspectos principais de Quincas, que não fala com palavras, mas se vale do riso numa hostilidade desmoralizante para não se deixar enredar pelas regras que lhe foram impostas, quando casado com Otacília. A arma de Quincas é o riso irônico, avacalhado, uma vez que esta personagem permanece em quase total silêncio de palavras na instância ficcional, mas que se faz presente manifestada pelas ações, riso, ironia. É a inversão de valores posta em cena.

Relacionar com carnaval é compará-lo com categorias mais abrangentes como o pecado, a morte, a salvação, a mortificação da carne, o sexo e o seu abuso. Todos os elementos anteriormente citados, retratam exatamente o tipo de vida que Quincas opta por levar, indo na contramão da que ele que vivera casado. O carnaval é o lugar privilegiado da inversão.

Cerqueira (1997, p. 22) menciona que “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”. A citação de Cerqueira vem ao encontro para revelar a vida de Quincas na cidade baixa, na Bahia. Ele é o dono da irreverência, da alegria, da bebida desmedida, dos amigos de cachaça. Viu-se tão amordaçado pelas regras impostas no seio familiar, que luta com todas as armas, principalmente a da ironia, para combater tal regime a que se viu subjugado por anos.

Pelo estilo de construção ficcional da voz que narra, tem-se a impressão de que o narrador se esquia de falar por ele mesmo e indiretamente empresta a voz – momentaneamente – ao personagem como um discurso dissimulado de outrem, em linguagem de outrem. Isto pode ser percebido no fragmento a seguir, quando usa os olhos e pensamentos da filha, em procedimento de focalização interna momentânea, funcionando como um farol, a iluminar indiretamente a narrativa (1959, p. 17-8):

PROCUROU ONDE SENTAR. TUDO QUE HAVIA, ALÉM DO catre, era um caixão de querosene vazio. Vanda o pôs de pé, soprou a poeira e sentou-se. Quanto tempo demoraria o médico a chegar? E Leonardo: Imaginou o marido cheio de dedos na Repartição, explicando ao chefe a inesperada morte do sogro. O chefe de Leonardo conhecera Joaquim nos bons tempos da Mesa de Rendas. E quem não o conhecera então, quem não lhe tinha

consideração, quem poderia imaginar o seu destino? Para Leonardo seriam momentos difíceis, comentando com o chefe as loucuras do velho, buscando explicação para elas. O pior seria se a notícia se espalhasse entre os colegas, murmurada de mesa em mesa, enchendo as bocas de risinhos maledicentes, de piadas grosseiras, de comentários de mau gosto. Era uma cruz aquele pai, transformara suas vidas num calvário, estavam agora no cimo do morro, era ter um pouco mais de paciência. Com o rabo do olho, Vanda espiou o morto. Lá estava ele sorrindo, achando tudo aquilo infinitamente engraçado. É pecado ter raiva de um morto, ainda mais se esse morto é o pai da gente. Vanda conteve-se, era pessoa religiosa, frequentava a igreja do Bonfim, um pouco espírita também, acreditava na reencarnação. Além do mais, agora pouco importava o sorriso de Quincas. Era ela quem finalmente mandava e dentro em pouco ele voltaria a ser o pacato Joaquim Soares da Cunha, irrepreensível cidadão

O narrador usa Vanda para representar uma somatória de vozes de pessoas que se veem em problemas semelhantes; personagem que é portadora de vozes que reverberam o discurso dissimulado do universo das aparências. Vozes que se pretendem imperativas, únicas: monovocais.

Quando chega ao quarto que Quincas dormia, criticamente observa as condições precárias em que o pai escolhera viver. Sequer havia cadeira para se sentar, por isso, vale-se de um caixão de querosene empoeirado para tal propósito e aguardar a chegada do médico para formalizar o atestado de óbito.

Enquanto espera, Vanda através de seus pensamentos, conjectura hipóteses de como o marido Leonardo poderia se sentir constrangido ao anunciar ao chefe da Repartição em que trabalhava, a morte do sogro, aquele bêbado e inconsequente. Contudo, mais preocupada estava ela, se a notícia da morte se transformasse em chacota para os demais funcionários; fosse alvo de comentários impiedosos e que relembassem as loucuras que ele realizara em vida. Quando assim se comporta, o narrador aparentemente se ausenta e deposita na voz da filha, que a preocupação está mais centrada nas aparências, do que na morte do pai propriamente dita. Agindo assim, faz o leitor pensar que esta seja uma voz que advenha somente de Vanda, pela focalização interna, através dos pensamentos.

Ainda pelos olhos da filha, a analogia que a voz intertextualmente estabelece é a metáfora da cruz de Jesus Cristo, como um peso insuportável. Vitimiza-se ao expor o grande sacrifício, porém tal calvário parecia terminar. Quando o condutor do discurso oferece a simbologia da cruz, ele remete às enormes dificuldades que Cristo passara para salvar a humanidade, e que, pela construção sintática e paragrafal que elaborou nesta narrativa, fundamenta na mesma proporção a penitência da filha. Na oração “Com o rabo do olho, Vanda espiou o morto”, o verbo

‘espiair’ funciona gramaticalmente como transitivo direto e significa ‘observar secretamente, com o intuito de obter informações; espionar’. Estes significados semânticos são coerentes ao contexto, uma vez que olhar com o rabo do olho é um gesto furtivo e discreto, porém investigativo. O que também se sobressai na cena é o verbo ‘sorrindo’ com o objetivo da manutenção da ironia, do sarcasmo que ultrapassa as fronteiras da ‘aparente decência’. Quincas parece se divertir e estar zombando – até depois da morte – da filha e da esposa já falecida, como em atitude antagonista à altura, dos anos de cárcere impingido a ele.

Quando Vanda parece condoer-se pela raiva que nutre pelo pai, deixando fluir sentimentos puros, é momentaneamente assaltada por ideias religiosas, mas que duram pouco, já que retoma a conduta anterior de vingança, domínio e manipulação, com os termos em negrito, como se verifica em (1959, p. 18) **‘Era ela quem finalmente mandava** e dentro em pouco ele voltaria a ser o pacato Joaquim Soares da Cunha’ (grifo nosso). Usar o verbo no futuro do pretérito, simboliza a hipótese, de que ‘voltaria’ para reiterar a ânsia de enterrá-lo como o ‘pacato Joaquim’. É possível observar que a escolha do adjetivo pacato, subliminarmente sugere passividade, dadas as condições em que vivia Joaquim Soares da Cunha, quando casado, sob a mordada e o autoritarismo de ambas.

Remetendo-se aos costumeiros comentários em ‘velório do mundo real’, é normal se ouvir do morto ‘ele era tão bom’. Tal situação pode-se, analogamente, comparar com o esforço de Vanda para recuperar a dignidade perdida do pai, de acordo com as axiologias que possui, para que o morto arrancasse das pessoas tais comentários.

Conforme diz o próprio narrador, no livro de Jorge Amado, objeto desta tese, (1959, p. 6) “A morte apaga, com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante”. Pode-se pensar que as frases ditas em velório na ‘vida real’, não passem de meras afirmações ditas a esmo, pois elas se generalizam, quer o morto tenha moral íntegra ou não. Tais vozes são construídas na vida empírica, como uma atitude de aparente condolência. Verossímil à vida real, na ficção, a filha pretende devolver Quincas, à vida de Joaquim.

Observando tais manobras executadas pelo narrador e os vários elementos acionados no texto, eles servem como marcas enuncivas deixadas no enunciado, exigindo do leitor para a compreensão efetiva do objeto literário, competência na recepção. A exigência instaurada é: de um lado, o narrador com a ativação de um

código veiculador de uma determinada mensagem impregnada de símbolos; e de outro, o leitor que pretende e necessita entendê-la como tal.

Ao analisar algumas destas estratégias narrativas utilizadas pelo condutor do discurso, no 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, e também, a tentativa de se demonstrar que as rupturas no campo textual e as consequências por elas trazidas, não se constituem numa atitude inócua, e sim carregada de significação e consequencialidade 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, a voz 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.

3. COMPARAÇÃO DAS VOZES.

Esta tese tem como objetivo central explorar o elemento Voz, as estratégias que pratica; as consequências que pulveriza na narrativa, revelando desta forma, como conta aquilo que conta.

Ao trazer Genette como um dos referenciais teóricos, entende-se que é pela luz desta teoria da análise do discurso, o foco desta pesquisa para esmiuçar, os percursos, atuações e consequências desta Voz que é a responsável pela construção da narrativa, entendendo-a, pelo filtro deste teórico francês.

Esclarece-se, porém, a dificuldade de sustentar uma pesquisa desta magnitude somente com as teorias desenvolvidas por Genette, em 'Discurso da Narrativa - Figuras III'. Para tanto, a utilização dos conceitos de Mikhail Bakhtin, com ênfase no dialogismo e polifonia além de outros conceitos que este teórico desenvolve, completam, dentro das leituras pretendidas para as narrativas, as análises realizadas. Compreender que o elemento da narrativa Voz, traz a potência de conduzir eventos narrados, e guardar na constituição do romance, ideias em confronto; pontos de vista em constante interação.

Também como conceitos teóricos complementares de voz, são inseridos os pensamentos de Oscar Tacca, em 'As vozes do Romance'.

Tendo o conhecimento de alguns teóricos que constituir-se-ão na base deste estudo, segue-se para as obras que serão analisadas.

A obra "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água", de Jorge Amado em diálogo com o romance português "Ensaio sobre a Cegueira" de José Saramago traz como meta que tais vozes no romance, comparadas - entre confluências e divergências - obliteram fronteiras numa atividade de aproximação ou afastamento, ao estabelecer os alcances e consequências na ambientação da narrativa.

A proposta neste capítulo é uma análise da comparação das vozes, e, com isso, o propósito de investigar as estratégias e performances praticadas pelo narrador. Para averiguar os pontos de aproximação e afastamento e consequências na construção do discurso entre os narradores, a leitura analítica verticalizada de alguns excertos das obras referendadas, faz-se necessária.

O romance "Ensaio sobre a cegueira" de José Saramago, ratificado pela crítica literária como uma instância textual que legitima reflexões profundas, traz a possibilidade da recepção, depois da leitura realizada, autoavaliar-se quanto à

temática das múltiplas cegueiras brancas. Valida afirmações que se apresentam verossímeis, se comparadas com o universo real empírico. É capaz de desvestir as camadas de pele negativas que o homem reúne ao longo da sua vida, quando apresenta – pela ficção – valores putrefados.

O narrador, sagaz na construção dos enunciados, salpica críticas que desmascaram as inúmeras tentativas do ser humano, na manutenção das aparências. Um tecido textual elaborado pela voz que narra capaz de marcar - pela metáfora da cegueira - todas as outras que subjazem no homem, convertendo-se em um lúcido espetáculo do egocentrismo, mediocridade, consumo desenfreado e falência humana.

Já “A Morte e a Morte de Quincas Berro Dágua”, de Jorge Amado, revela-se uma obra instigante, pela temática trabalhar pela morte, o valor da vida. Traz uma proposta de demonstrar os valores autênticos, e, na maioria das vezes, autoritários e manipuladores, contidos na essência do ser humano.

Quando o narrador assim o faz, relativiza, questiona e compara fatos da ficção com os da realidade. Se a vida pode ser a razão de inúmeras abordagens, o que dizer da morte? É necessário levar em conta que se o destaque oferecido pelo narrador neste romance é privilegiar a morte para enfatizar a vida, posterior a isso é o desejo de suscitar reflexões das intencionalidades advindas do texto.

Abre-se no terreno romanesco a construção de um discurso irreverente: a ironia da morte. Quincas morre na vida da realidade ficcional para permanecer vivo no discurso. Um universo textual marcado pelas mortes, inversões, ironias, desmascaramentos e desvalores.

Narrar é presentificar acontecimentos que exigem do leitor a distinção elementar de identificar duas noções básicas relativas ao tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Ao se falar comparativamente das 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?

Ricoeur (1995, p. 21) afirma que:

Lutar contra as convenções e pela verossimilhança não constituiria, assim, uma mesma e única batalha. Foi essa preocupação de um fazer verdadeiro, no sentido de ser fiel à realidade, de igualar a arte à vida, que mais se contribuiu para ocultar os problemas de composição narrativa.

O teórico francês elucida questões que tocam em pedras fundamentais da atividade de narrar: a questão de lutar contra as convenções através de um procedimento verossímil, arquitetando aprisionar na ficção, fatos da vida real humana. Estabelecer tais propósitos antecedendo à escrita, obriga os autores, a sentirem a carga de responsabilidade da obra, que nutre axiologias muito mais exigentes para o ato da criação.

Em “Ensaio sobre a cegueira” e em “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua”, a voz seleciona o predomínio do narrador heterodiegético e nível extradiegético para ambas, com poder demiúrgico que objetiva. Mediante tal escolha, estabelece o distanciamento confortável e adequado, e, com estas escolhas, inclina-se ao apagamento dando a impressão ao leitor de não opinar, efabulando a narrativa com efeito de aparente neutralidade.

Para facilitar a leitura e o melhor entendimento da escrita, evitando inúmeras repetições dos nomes das narrativas, adota-se para “**Ensaio sobre a Cegueira**” o **título de texto 1**; e para “**A morte e a morte de Quincas Berro Dágua**” **texto 2**, a partir de agora.

Como se pode verificar no excerto do texto 1, o narrador heterodiegético acima mencionado (1995, p. 45):

A lembrança **tinha** saído da cabeça do próprio ministro. **Era**, por qualquer lado que **examinasse**, uma ideia feliz, senão perfeita, tanto no que se **referia** aos aspectos meramente sanitários do caso como às suas implicações sociais e aos seus derivados políticos. Enquanto não se **apurassem** as causas, ou, para empregar uma linguagem adequada, a etiologia do mal-branco, como graças à inspiração de um assessor imaginativo, a malsonante cegueira **passaria** a ser designada, enquanto para ele não fosse encontrado tratamento e a cura, e quiçá uma vacina que **prevenisse** o aparecimento de casos futuros, todas as pessoas que **cegaram**, e também as que com elas **tivessem** estado em contacto físico ou em proximidade directa, **seriam** recolhidas e isoladas, de modo a **evitarem-se** ulteriores contágios, os quais, a verificarem-se, se **multiplicariam** mais ou menos segundo o que matematicamente é costume denominar-se progressão por quociente [...] (grifos nossos)

E fragmento do narrador heterodiegético, selecionado para o texto 2 (1959, p. 1):

ATÉ HOJE **PERMANECE** CERTA CONFUSÃO EM TORNO DA morte de Quincas Berro Dágua. [...] Não **há** clareza sobre hora, local e frase derradeira. A família apoiada por vizinhos e conhecidos, **mantém-se** intransigente na versão da tranquila 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. (grifos nossos)

Verifica-se, através dos verbos e de pronomes em negrito empregados na 3.^a pessoa, a escolha das vozes anteriormente mencionadas, a prerrogativa de adotar apenas o comportamento de narrar a diegese. O narrador parece isentar-se de emoções e tecer a trama ficcional através dos fatos que ela possui, sem envolvimento.

Há, portanto, semelhança na atuação das vozes no texto 1 e 2, quanto ao predomínio do narrador e nível narrativos.

Como consequência, tem-se uma atuação discreta, aparentemente neutra, que confere à voz, identificação com as narrativas tradicionais. Fazem tal escolha, para deslindar aventuras homéricas com o objetivo de tão somente, fazer brilhar o texto, e que, a voz, ficasse em estado de apagamento, mas com a responsabilidade de construir uma narrativa à altura épica.

No texto 1, constata-se que, pela construção da linguagem utilizada pela voz, as estratégias e performances que usa para a narrativa, é a de um narrador de cunho abstrato, que sugere reflexões e pretende um leitor que as execute.

Entende-se uma voz forte, com intenções abstratas; carregada de símbolos; suplicante ao ser humano que se comporte como tal humanidade. Tais conjecturas - na narrativa - intentam a mudança interior das pessoas 'na vida real', por considerarem, após tais elucubrações, asco pelas ações estigmatizadas pela marca da materialidade; das relações por interesse; da exploração do homem pelo homem, da violência desmedida.

A proposta é atingir um homem renovado, descamado das várias peles, das máscaras que o arrastam para a lama das relações da doença da alma.

Tais considerações podem ser verificadas no excerto a seguir, em (1995, p. 156-8):

A mulher do médico está agora exatamente em frente do cego, pode ver a camarata por trás dele. As camas não estão todas ocupadas. Quantos serão, pensou. Avançou um pouco mais, quase até ao alcance do limite do cajado, e aí parou, o cego tinha virado a cabeça para o lado onde ela estava, como se tivesse percebido algo anormal, um estremecimento do ar. [...] durante um segundo a mulher do médico temeu que ele estivesse a vê-la, que só procurasse por onde seria melhor atacá-la, Aqueles olhos não eram cegos, pensou alarmada. Sim, claro que estavam cegos, tão cegos como os de quanto viviam debaixo destes tectos, entre estas paredes, todos, todos, exceto ela [...] Cautelosamente, a mulher do médico chegou-

se à outra ombreira da porta e olhou para dentro. A camarata não estava cheia. Fez uma contagem rápida, pareceu-lhe que deveriam ser uns dezanove ou vinte. Ao fundo viu umas quantas caixas de comida empilhadas, outras em cima das camas desocupadas. **Era de esperar, eles não distribuem a comida toda que vão recebendo**, pensou. [...] Deliberadamente, **a mulher do médico quis pensar que este homem era um ladrão de comida, que roubava o que de a outros pertencia de justiça, que tirava à boca de crianças**, mas apesar de o pensar não chegou a sentir desprezo, nem sequer uma leve irritação [...] Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, **os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista.** (grifos nossos)

Para contextualizar este excerto, é a passagem em que a mulher do médico vai furtivamente até a camarata dos cegos ladrões, para verificar o que está acontecendo com a comida que não chegava e descobrir o que eles estavam tramando. O narrador, neste fragmento, vale-se de duas focalizações: a externa e a interna. Principia o excerto com a sua voz na atividade de narrar, quando assim se pronuncia 'A mulher do médico está agora exatamente em frente do cego, pode ver a camarata por trás dele'. Na oração posterior, sem aviso linguístico prévio, migra para a focalização interna, fazendo dos olhos da mulher do médico, um farol que ilumina, que a tudo vê. E com tal procedimento alternante entre focalização interna e externa, vai esculpindo contornos dentro da diegese, escamoteando muitas vezes para o leitor, uma fácil conclusão de quem detém o domínio da voz. São vozes que se intercalam e dificultam, por vezes, o discernimento.

Uma voz que compõe a narrativa e exige da recepção maior estágio de reflexão, quer para entender a temática ficcional, quer para saber quem e como fala. Tais estratégias ao neblinar um rápido entendimento, exigem maior disciplina e profundidade de leitura.

Em vários excertos, dos textos 1 e texto 2, valem-se deste artifício de alternar focalizações externa e interna, sem apresentar a pontuação e verbos de elocução que determinem a saída do discurso indireto para a entrada do direto. Com esta performance, o narrador neste texto 1, potencializa as dificuldades para a recepção, pois se trata de simultaneamente, compreender o eixo temático e sair do concreto para alcançar as abstrações, reflexões de larga verticalidade. A voz ainda apresenta outra estratégia que é a de lançar pergunta pela voz da mulher do médico e uma voz não identificada a dar-lhe a resposta, com convicção, como se pode verificar em

‘Aqueles olhos não eram cegos, pensou alarmada. **Sim, claro que estavam cegos,** tão cegos como os de quanto viviam debaixo destes tectos, entre estas paredes, todos, todos, exceto ela’. (grifos nossos) Outra consideração importante a fazer é a de que depois que constatara que os cegos ladrões não distribuían a comida toda, tece julgamentos sobre eles, em pensamento, mas não chega a desprezá-los. Tem uma reação demasiado diferente do esperado para tal condição. É daí, que a voz parte e distingue cada vez mais as ações da mulher do médico. Ela que antes se mantivera-se à sombra do marido, na coadjuvância, agora, mediante a cegueira de todos, é retirada da obscuridade para protagonizar uma visão coletiva. Uma personagem que assume a responsabilidade de equilibrar tais abusos e vai em busca de justiça.

Próximo ao último fragmento negritado, a dificuldade para o leitor é extremada, uma vez que não se sabe com clareza quais e quantas são as vozes donas das orações em ‘os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista’. As possíveis de serem analisadas são as: do autor, do narrador, da mulher do médico e muitas outras vozes que somadas se erguem em forças e caminham juntas, para conferir maior força e credibilidade. Quanto ao questionamento sobre os olhos, a proposta é um olhar interior que identifique as mazelas humanas, e, a partir disso, mudar na direção de um ser humano mais digno e justo.

Neste ponto, os comportamentos dos textos diferenciam-se já que no texto 1 se a proposta é mostrar o problema para provocar a abstração/reflexão, no texto 2 a construção da voz narrativa potencializa a focalização interna, revelando muito mais os pensamentos da personagem, fazendo assim, atingir o nível do concreto, minimizando em partes, a dificuldade para a recepção.

Comparando os dois textos, constata-se que, embora selecionem, predominantemente, voz e níveis narrativos idênticos, percebe-se pela construção da linguagem que a voz que o narrador, na novela de Jorge Amado, constrói para a narrativa do texto desta pesquisa, é de cunho mais concreto, objetivo, lancinante nos desejos que intenta alcançar. Faz-se claro na concretude da linguagem, como se pode verificar em (1959, p. 30-1):

Haviam improvisado com tábuas e tripés de madeira uma espécie de mesa e nela **elevava-se** o esquife, nobre e severo. Duas velas enormes – círios de altar-mor, **orgulhou-se** Vanda – **lançavam** uma chama débil, pois a luz da Bahia **entrava** pela janela e **enchia** o quarto de claridade. Tanta luz do sol, tanta alegre claridade, **pareceram** a Vanda uma desconsideração para com a morte, **faziam** as velas inúteis, **tiravam-lhe** o brilho augusto. Por um momento pensou em **apagá-las**, medida de economia. Mas como certamente a empresa **cobraria** a mesma coisa **gastassem** duas ou dez velas, **decidiu** fechar a janela e a penumbra fez-se no quarto, **saltaram** as chamas bentas como línguas de fogo. Vanda **sentou-se** numa cadeira (empréstimo do santeiro), **sentia-se** satisfeita. Não a simples satisfação do dever filial cumprido, algo mais profundo. Um suspiro de satisfação **escapou-se-lhe** do peito. Ajeitou os cabelos castanhos com as mãos, **era** como se houvesse 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. (grifos nossos)

O fragmento, embora grafado em 3.^a pessoa, pelos verbos que se apresentam negritados, traz para a leitura, a ambiguidade provocada intencionalmente nas construções frásicas. Uma voz que se pretende clara; concreta; fazer visível, o imperceptível. Revelar ao leitor, pela dupla focalização empregada pela voz que narra, a certeza do domínio, da crueldade. O narrador começa o excerto com o procedimento de focalização externa, explicando para a recepção, com detalhamento descritivo do espaço de velório em que se encontrava Vanda e o pai Quincas, como se pode perceber em ‘Haviam improvisado com tábuas e tripés de madeira uma espécie de mesa e nela elevava-se o esquife, nobre e severo. Duas velas enormes – círios de altar-mor, orgulhou-se Vanda – lançavam uma chama débil, pois a luz da Bahia entrava pela janela e enchia o quarto de claridade.’ Até então, detalhar a ambientação do cenário constitui-se uma forma de provocar no ato da leitura, a possibilidade de criar imagens mentais da cena em questão, na narrativa.

Logo a seguir, o narrador hibridiza a focalização alternando-a de externa para interna, e simultaneamente, obtém este jogo de luz e sombra pretendidos, para semanticamente, sobressair para o leitor, fatos da vida real amalgamados a sentimentos de ira e de vingança: a vida como ela literalmente é. Tais afirmações podem ser comprovadas em ‘Tanta luz do sol, tanta alegre claridade, pareceram a Vanda uma desconsideração para com a morte, faziam as velas inúteis, tiravam-lhe o brilho augusto. Por um momento **pensou em apagá-las, medida de economia**. Mas como certamente a empresa cobraria a mesma coisa gastassem duas ou dez velas, decidiu fechar a janela e a penumbra fez-se no quarto [...] **Um suspiro de satisfação escapou-se-lhe do peito** [...] era como se **houvesse finalmente**

domado Quincas, como se lhe houvesse de novo posto as rédeas, aqueles que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília, rindo-lhe na cara.' (grifos nossos) A voz narrativa escancara ao leitor os pensamentos sombrios de Vanda, quer no que tange a parte pecuniária, quer na das emoções – para aquele defunto – quanto menos despesas, melhor. Seleciona linguisticamente vocábulos fortes para desnudar os pensamentos de forma fidedigna e reveladora. Traz à cena, o desmascaramento, o desamor, a vingança, na seleção de: 'domado', 'de novo posto as rédeas', 'que ele arrancara um dia das mãos fortes de Otacília'. Um comportamento que parece se perpetuar: de mãe para a filha.

Como um bom leitor, o receptor do texto diante da construção da cena iluminada pela clareza concreta das intenções, com a comparação de homem x rédea = cavalo, vislumbra mãe e filha que impingem a ele, marido e pai, um tratamento zoomorfizado. Revelam concretamente os desejos de coersão, controle, de excessiva necessidade de domínio.

No que tange à escolha do tempo para as narrativas, exige do condutor do discurso uma seleção cuidadosa de como ele foi disposto dentro do terreno ficcional. As narrativas abrem a partir do tempo real um outro diferente: o ficcional que delas se desprendem.

Bakhtin (1988, p. 359-360) explicita que:

O autor-criador move-se livremente no seu tempo: ele pode começar sua narrativa pelo fim, pelo meio ou qualquer outro instante dos acontecimentos representados, sem com isso destruir o curso objetivo do tempo no acontecimento representado. Aqui manifesta-se claramente a diferença entre o tempo que representa e o tempo que é representado.

Este teórico russo clarifica a liberdade de escolha temporal praticada pelo autor-criador da obra a ser elaborada, mas delimita claramente as fronteiras entre os tempos que representa e o que é representado. Para tanto, o autor-criador se vê envolto de leveza para temporalmente realizar, segundo Bakhtin (1988, p. 359) "um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra."

É importante a relativização e o trabalho com o tempo em conformidade ao que suscitam os interesses dentro da "inteligência narrativa" (RICOEUR, 1995, p. 11). Mais que isso, é analisar o desdobramento binário (interno e externo) que pode ser interpretado como uma simplista subdivisão 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 sequência linear dos acontecimentos dirigidos pelo narrador e regido pelo tempo cronológico; e tempo externo à narrativa ligado ao tempo cronológico do leitor (extratextual). O tempo cronológico para a civilização ocidental vincula-se ao calendário gregoriano, medido por horas, dias, meses, anos etc. Já o tempo interno na narrativa de ficção, liga-se à sucessão do encadeamento de estados interiores: tempo psicológico ou duração interior.

Ao se pensar na ordem temporal dos eventos narrados, no contexto das relações entre história e discurso, Genette (1972, p. 33) observa que:

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou daquele indício indireto.

Tem-se pela perspectiva do referido francês, que ambas as narrativas desobedecem a ordem temporal dos eventos narrados, se comparadas com as narrativas clássicas lineares – começo, meio e fim – cada qual atendendo os propósitos diegéticos. A escolha de ambos narradores dos textos 1 e 2, é que optam por criar um universo ficcional em que o princípio da diegese é justamente o fim, alicerçado num grande alcance da anacronia: a prolepse contida na frase de impacto das epígrafes. Para o texto 1, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” e para o 2 “Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há. (Frase derradeira de Quincas Berro D’água, segundo Quitéria que estava ao seu lado). Os narradores conscientes da ficção que vão escrever; de saber que as palavras escondem os não-ditos, e que estabelecem estratégicos silêncios dentro das mensagens apresentadas, sumarizam a conclusão da diegese na epígrafe como em um ato preditivo. Ciente da necessidade das profundas mudanças que o ser humano necessita realizar, a voz profetiza em cada epígrafe a chave para repensar a vida.

No texto 1, a carga gramatical em, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” é a de um narrador conduzido pelas intencionalidades interiores que possui, constrói para a epígrafe, duas orações pequenas no tamanho estrutural frásico, contudo vultosas de significado. Iniciadas por subordinadas adverbiais condicionais e

constituídas por locução verbal, cujo verbo principal ‘podes’ traz tom modalizante, pretende relativizar as ações que – profeticamente – ele gostaria de ver executadas. Contudo, há uma paradoxalidade instalada, pois a oração principal das duas subordinadas condicionais apresenta-se com verbo no imperativo. Portanto, verifica-se na construção sintática da epígrafe, os extremos: a hipótese e a ordem, juntas, é que estão diária e continuamente presentes no cotidiano de cada um, quer sejam dos personagens, ou do ser empírico real.

Na esfera semântica, e tendo como referência o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, (2009, p. 1382 c) ‘olhar’ significa:

1. dirigir os olhos para mirar-se, fitar-se; 2. observar atentamente; examinar; sondar; 3. avaliar, considerar; 4. prestar atenção a; ponderar; 5. tomar conta; cuidar de; 6. reparar, julgar; 7. estar voltado para; 8. estar localizado acima; 9. produzir; 10. ação de olhar; 11. aspecto dos olhos ou modo de olhar; 12. forma de interpretar.

Desdobram-se pelos significados, várias possibilidades lexicais de interpretação plausíveis para tal verbo, como – examinar, avaliar, julgar, forma de interpretar – vocábulos sinonimicamente possíveis e que vão ao encontro das necessidades temáticas que a narrativa irá discutir.

Ao prosseguir a análise com os verbos, para Houaiss (2009, p. 1912 c) ‘ver’ significa:

1. perceber pela visão, enxergar; 2. olhar para (algo, alguém ou si próprio), contemplar-se; 3. distinguir ou alcançar com a vista, avistar, divisar, enxergar; 4. estar presente a, testemunhar, assistir; 5. ter conhecimento ou experiência; 6. atentar em, ter cuidado a respeito de, cuidar; 7. tomar conhecimento de, descobrir, entender, dar-se conta; 8. encontrar-se, avistar-se; 9. visitar (alguém) para prestar-lhe serviço; 10. manter relacionamento ou contato com (alguém ou um outro); frequentar-se, conviver-se, estar junto; 11. ir para rever ou conhecer (alguém, um lugar) visitar; 12. consultar-se com; 13. admitir como verdade, constatar, reconhecer, perceber; 14. atentar para, notar, observar, reparar, sentir; 15. chegar à conclusão de, concluir, deduzir, inferir; 16. experimentar, provar, verificar; 17. criar ideias fantásticas ou falsas sobre, imaginar, fantasiar; 18. prever, antever; 19. fazer indagação ou investigação sobre, perguntar, examinar, verificar; 20. pesquisar algo em, estudar, ler; 21. examinar com atenção, analisar, conferir; 22. fazer avaliação de, ponderar, considerar, calcular; 23. fazer julgamento de outrem ou de si mesmo, apreciar-se, avaliar-se, considerar-se, reputar-se; 24. encontrar-se em algum estado ou situação [...] 30. modo de ver, considerar, opinião, juízo

Este verbo ‘ver’ carrega consigo significações que na epígrafe objetivam expandir – pelo vocabulário – as intenções da linguagem praticada pelo narrador. Voz insistente que mantém a postura de aclarar para o leitor, antes mesmo do início

da narrativa, chamados para a mudança comportamental. De usar os olhos – realmente – para enxergar o fora e o dentro; a essência e a aparência; o ter e o ser. Assim, o narrador estatui condutas de vida na contramão das apresentadas no universo capitalista que valoriza e incentiva o excessivo individualismo; o consumismo exagerado para suprir – quem sabe – determinados vazios interiores. E, quando o indivíduo se depara consigo mesmo e sente o convite para a introspecção, constata que tais subterfúgios não preenchem lacunas, mas são desvios de conduta para aliviar a pressão interior. Um homem esvaziado das boas qualidades e que se apoia no ‘ter’ para preencher o ‘ser’. Universos paralelos e incompatíveis.

Para compor a pesquisa vocabular, Houaiss traz para o verbo reparar (2009, p. 1645 b) os seguintes significados:

1. por em bom estado, restaurar, consertar; 2. efetuar recuperação em, recobrar, restabelecer; 3. retratar-se de, dar satisfação por; 4. efetuar melhora ou aperfeiçoamento em; aprimorar, 5. fazer correção em; remediar (uma injustiça); 6. compensar a (alguém ou a si mesmo) por dano, prejuízo ou transtorno causado; indenizar(-se), recuperar(-se), ressarcir(-se); 7. fixar ou dirigir a vista ou a atenção, notar, observar; 8. tomar tento, cautela; 9. dar proteção a si mesmo, abrigar(-se)

Os conceitos semânticos destes três verbos se veem alicerçados pela leitura estilística que desdobra a evidência da gradação ascendente que eles provocam: olhar, ver e reparar. Clarifica-se por esta construção a consciente necessidade de mudança no ser humano. Com a implosão das fronteiras – gramatical, semântica e estilística – a voz pretende causar pelo estranhamento de significado da oração, a possibilidade de o receptor do texto repensar conceitos. Todavia, dentro da epígrafe ainda, o narrador menciona que as orações foram retiradas do ‘Livro dos Conselhos’, o que leva a crer, que mesmo se retirado de tal livro, e direcionada à leitura do senso comum - pelo provérbio “Se conselho fosse bom não era dado, era vendido” até para os ditados populares, a máxima do consumo se ergue apoiada na força do inconsciente coletivo. Ao refletir por este prisma, os conselhos até podem ser ouvidos, mas cabe ao indivíduo a escolha de acatá-los ou não.

No texto 2, a voz que narra inverte na epígrafe a ordem temporal dos eventos narrados, uma vez que traz a máxima utilizada por Quincas no final da diegese, como se pode perceber em ‘Cada qual cuide de seu enterro, impossível não há.

(Frase derradeira de Quincas Berros D'Água, segundo Quitéria que estava ao seu lado).’ Quer dizer, é pelo fim que principia a ficção.

Pela semanticidade, o condutor do discurso serve-se da analepse interna e da anacronia, e isenta Quincas de falar por ele mesmo, delegando a Quitéria – que estava ao lado – a reprodução das orações.

Vale-se, gramaticalmente, de duas orações coordenadas assindéticas em que, na primeira, o tempo verbal empregado é o presente do modo subjuntivo, denotando a ‘possibilidade’ de cada um organizar o seu próprio enterro. Já a segunda oração é separada da 1.^a por uma vírgula, parece suprimir um conectivo de explicação, comum e esperado após frases de comando. Iniciada pelo adjetivo ‘impossível’, seguido de um advérbio de negação e verbo no imperativo, desconstroem a imagem hipotética criada pela primeira, imprime uma ordem, e, como em forças contrastantes, disputam pela vitória. Justifica-se a ordem, pois não é impossível que cada pessoa cuide do próprio enterro.

A fala indireta de Quincas – através de Quitéria – parece ter a função de ecoar poderosa e triunfante sobre as vozes da esposa Otacília e da filha Vanda, que, no universo ficcional, são representantes da coerção, do discurso autoritário e da dominação. Importante é destacar que o narrador tem consciência da luta linguística que travará com estas personagens representantes das regras socialmente estabelecidas. Para tanto, escolhe reforçar com mais vozes, as orações que abrem esta pequena grande obra de Jorge Amado. Pelo pendor estilístico, o hipérbato, que caminha junto à anacronia, inverte a ordem direta das palavras, criando efeito de sentido mais acentuado. Uma ordem com construção invertida. Dar o sabor semântico/estilístico concreto em frase abstrata.

Com relação as epígrafes, os narradores responsáveis pela enunciação, mantêm comportamentos semelhantes. Ambos as preparam com pistas deixadas no discurso, para que o leitor esteja alerta para os intrincados universos de ficção que terá pela frente.

Depois de analisada a epígrafe, segue-se com a leitura do princípio em cada um dos romances.

O texto 1 (1995, p. 11) e o texto 2 (1959, p. 1) servem-se do seguinte início de diegese:

(texto 1) O disco amarelo **iluminou-se**. Dois dos automóveis da frente **aceleraram** antes que o sinal vermelho **aparecesse**. Na passadeira de peões **surgiu** o desenho do homem verde. A gente que **esperava começou** a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não **há** nada que menos **se pareça** com uma zebra, porém assim lhe **chamam**. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, **mantinham** em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que **sentissem** vir no ar a chibata. Os peões já **acabaram** de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros **vai** tardar ainda alguns segundos, **há** quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a *multiplicarmos* pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, **é** uma das causas mais consideráveis dos engarrafamentos da circulação do automóvel, ou engarrafamentos, se *quisermos* usar o termo corrente [...] (grifos nossos)

(texto 2) 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. A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, **mantém-se** intransigente na versão da tranquila morte matinal, sem testemunhas, sem aparato, sem frase, acontecida **há** quase vinte horas antes daquela 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. Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas, largamente [...] (grifos nossos)

Nos dois textos, a voz selecionada é a da predominância do narrador heterodiegético. Porém, no texto 1, averigua-se em regime de focalização onisciente, a intrusão do narrador, uma metalepse, uma pequena história dentro de outra, como em uma atitude emotiva e judicativa em relação à narrativa, em dois momentos no excerto escolhido para análise, na primeira página do romance (1995, p. 11) como se percebe em 'multiplicarmos' e 'quisermos' provocando - desta maneira - uma somatória de - pelo menos - três vozes diferentes: a do autor, do narrador heterodiegético em nível extradiegético, e, logo depois, manifesta-se na mudança de nível para a intradiegeese, intrusão por ele praticada. Com esta manobra, o efeito inusitado que se alcança é o de chamar/incluir para dentro da narrativa, mais uma voz: a do leitor. Uma digressão praticada pela voz, aglutinada à metalepse e à prolepse traduz-se em ato explicativo dos engarrafamentos nos semáforos; preditivo por prolepticamente mencionar que ainda vai tardar alguns segundos, estratégias estas, articuladas pelo narrador judicativo que potencializa o ato de narrar em dois níveis: pela heterodiegeese e pela intrusão em 1.^a pessoa do plural.

No plano da história, o narrador joga o receptor do texto em uma narrativa que principia *in medias res*.

Para Reis (2018, p. 209) esta expressão latina significa:

1. O início *in medias res* (“no meio dos acontecimentos”) constitui-se na epopeia, um processo deliberado de alterar a ordem dos eventos situados num momento já adiantado da ação, recuperando depois os factos anteriores por meio de uma analepse.
2. Postulada por Horário na *Epistula ad Pisones* (vv. 147-8), a abertura *in medias res* pode realçar o poder de reelaboração de eventos muitas vezes de proveniência histórica pelo discurso da epopeia, já que o discurso historiográfico, adota em princípio, um critério de desenvolvimento por ordem cronológica.

Pensando com o autor português, se o texto 1 adota tal estratégia para apresentar os eventos narrados, é com o propósito de marcar o princípio, conferindo a ele, luzes diferenciadas, trazendo para o universo, um narrar que transgride a ordem cronológica clássica narrativa.

No texto 2, o narrador assume outro posicionamento com relação ao tempo da ordem dos eventos narrados, uma vez que opta por uma narrativa marcada pelo tempo ulterior, aquela que ocorre posterior ao final da história, e, assim o faz, por conhecer a totalidade dos eventos que narra. Vale-se neste princípio, da presentificação discursiva – tempo verbal no presente e advérbio de tempo, a anacronia na expressão que abre a diegese em “ATÉ HOJE PERMANECE” assumindo alcance atemporal. Neste excerto escolhido para a análise, o que verifica ainda é um narrador heterodiegético, em posição de focalização onisciente. Ele permanece no posicionamento distanciado comportando-se como uma entidade que controla a história. No fragmento acima apresentado, não acontece ainda, a intrusão do narrador com a mudança de nível para intradiege.

Tem-se, portanto, que ocorre divergência nestes princípios de narrativas com relação ao narrador heterodiegético com focalização onisciente, que no texto 1, ultrapassa as fronteiras deste narrar, e, subjetivamente se posiciona axiologicamente dentro dela; porém, no texto 2, o referido narrador permanece na focalização onisciente, pela heterodiege, sem manifestação intrusiva ainda.

A conclusão dessas diferenças é que o texto de Saramago com esse tipo de abertura escapa das narrativas comuns que normalmente principiam a diegese adotando a cronologia dos eventos narrados; e o de Jorge Amado, aproxima-se de

um narrar tradicional mais comum quando abre a instância ficcional, após ela ter sido completada.

As consequências destas divergências são que para o texto 1, a pretensão de quem narra é jogar o leitor em uma história que está em curso dos acontecimentos, num espelhamento da vida real, incompleta, não terminada. Uma narrativa que caminha junto à vida empírica. Talvez, por isso, que sabiamente a voz tenha escolhido principiar em *in medias res*, para estatuir um simulacro da vida humana real. Já o texto 2, discute as várias mortes, e para fazê-lo não necessita principiar *in medias res*, já que para alcançar os propósitos a que se destina, todo tempo é tempo para se erguer tal debate. O tempo ulterior, portanto, valida e maximiza a polêmica das mortes, especialmente por ser tratar de ‘sucessivas mortes diferenciadas’: morte moral; social; física; morte psicoemocional, entre outras, ainda.

Ao se voltar para a estratégia de intrusão do texto 2, é somente na página 03 que ela acontece, como se pode averiguar em (1959, p. 03):

A ponto de seu nome não se 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, **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 nas murmurações de rua. (grifos nossos)

É nesta parte da ficção que as vozes entre texto 1 e 2 se igualam nas escolhas estratégicas para as respectivas histórias, e os narradores assumem posturas semelhantes para o relato dos eventos narrados. Com estas duas intrusões, confirmam a subjetividade bem como o tom judicativo que apresentam, assumindo axiologicamente um ponto de vista de vista determinado. Pode ficar claro para o leitor sagaz, qual o ângulo que tencionam destacar, conferindo-lhe pela morfologia dos adjetivos, a perspectiva clara que adotam.

É importante sublinhar que, os narradores detentores de certa autonomia dentro da narrativa, são de fato uma invenção do autor, e que, este pode, na medida do que julgar necessário, modificar a atuação daquele.

Outro aspecto comparativo entre os narradores a ser observado é para a qualidade do narrar, o tempo gasto no discurso. No texto 1, o narrador – principia *in*

medias res – e apresenta o contexto da diegese com comparações em ato digressivo, mas com clareza para o leitor, uma vez que gasta discursivamente 36 linhas para isto. É na 37ª linha, que a temática (cegueira) aflora com a oração ‘Estou cego’.

Já no texto 2, o narrador, na segunda linha traz ao discurso a temática (morte) que desenvolveria ao longo do enunciado. Para tanto, neste aspecto, os narradores apresentam uma conduta divergente, quando ambos adotam por esta estratégia, um modelo contrastante para as temáticas no universo diegético, em se tratando do começo das narrativas em questão.

No caso do texto 1, a voz se apresenta mais prolixa, complexa, estabelecendo comparações entre as faixas brancas com as zebras; seres humanos com peões e cavalos, e ainda, discute depois disso, a quantidade numérica de tempo gasto em semáforos, culminando na conclusão da voz que narra, o que poderia ser a causa de engarrafamentos. Estabelece mais digressões para depois entrar, propriamente, na temática que irá discutir.

No texto 2, o narrador na segunda linha já joga o leitor dentro da discussão – morte. Uma voz que parece ter pressa em deslindar os fatos e em se mostrar mais objetiva, concreta e rápida. Falar de morte, de ausência física, pode equivaler a dor, a angústia, a pena, saudades. Trazer esta temática para uma narrativa pode ser um assunto gasto e recorrente, mas da maneira como foi edificada, as aventuras inenarráveis de Quincas, ‘depois de morto para a família’, constitui-se num palco novo e inusitado para arquitetar ideias. Entende-se que, mesmo que rápida e concreta, esta voz potencialmente se ergue com qualidade, erigindo uma personagem *sui generis*, que será capaz de lutar contra os dogmas do capitalismo; das regras familiares e socialmente estabelecidas como padrão a ser seguido. Quincas vai na contramão para levantar a bandeira da identidade pessoal, da liberdade, da vez e da voz.

E não é só no princípio, mas o comportamento antagônico de complexidade no primeiro e a objetividade no segundo se estenderá por boa parte da narrativa. A consequência é justamente a quantidade discursiva e formas de abordagens que se tem o texto 1, uma narrativa que se derrama em 310 páginas; e no texto 2, uma pequena-grande diegese condensada em 96 páginas.

Sobre o narrador, Reis (2018, p. 296-7) referenda que:

Um aspecto fundamental do modo de existência do narrador heterodiegético é o que diz respeito à expressão da subjetividade, aspecto que diretamente se liga às focalizações adotadas. Sendo a objetividade narrativa um limite inatingível, **o narrador heterodiegético formula intrusões que traduzem os seus juízos sobre os eventos narrados; noutros casos, quando assume e respeita a perspectiva de uma personagem (focalização interna) o narrador heterodiegético adota também o código de valores dessa personagem e projeta-os no enunciado.** Entre as suas próprias opções ideológicas e afetivas e as que reconhece nas personagens, o narrador heterodiegético chega a articular um diálogo que, no chamado romance polifônico pode revelar grande tensão e complexidade. (grifos nossos)

De acordo com Reis, o 'narrador heterodiegético formula intrusões que traduzem os juízos de valor sobre os eventos narrados', que foi teorizado e discutido anteriormente. Contudo, 'quando o narrador assume e respeita a perspectiva de um personagem' aquele ao adotar o código de valores deste, deita no enunciado, um diálogo entre as próprias opções ideológicas e aquelas que identifica na personagem, característica esta, encontrada nos romances polifônicos.

Analisando sobre a perspectiva, o narrador do texto 1, identifica-se e privilegia a mulher do médico, aproximando-se tanto dela na efabulação da narrativa, que fica difícil reconhecer – em muitos momentos – tais vozes separadamente. Faz dela, em várias descrições, como um farol, um guia, a que se distingue dos demais e cujas atitudes devam ser seguidas, copiadas. É aquela que servirá de bússola comportamental para aqueles que perderam tais parâmetros. Uma personagem que brilha no mar branco da cegueira de muitos ali no manicômio. É com esta composição tríplice de vozes – autor/narrador/personagem – que muitas digressões serão praticadas na ficção, objetivando um aprofundamento psicoemocional e sócio ideológico da recepção.

Tais afirmações podem ser ratificadas no excerto a seguir (1995, p. 63):

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. Através das pálpebras fechadas, quando por várias vezes acordou durante a noite, percebera a mortiça claridade das lâmpadas que mal iluminavam a camarata, mas agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, poderia ser o efeito do primeiro lusco-fusco da madrugada, poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não abriu. Ouvia a respiração profunda do marido na cama ao lado, o ressonar de alguém. Como estará a perna daquele, perguntou-se, mas sabia que neste momento não se tratava de compaixão verdadeira, o que queria era fingir outra preocupação, o que queria era não ter de abrir os olhos. Abriram-se no instante seguinte, simplesmente, não porque o tivesse decidido. Pelas janelas que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do

amanhecer. Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, alguém podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte.

Ao se analisar tal fragmento, percebe-se o respeito do narrador pelos valores dessa personagem, o que resulta numa aderência de vozes indissociáveis (narrador – mulher do médico). Ambos, nutridos das mesmas concepções ideológicas e afetivas, caminham juntos, em muitos momentos, no discurso articulado do romance. Ao adotar tal estratégia, é como se pelo acúmulo de vozes, fosse mais convincente a persuasão dos valores que eles apresentam. É rica de exploração a digressão praticada pelas vozes que se levantam deste excerto, em ato persuasivo. A mulher do médico abre o capítulo com sua voz apresentada em pensamento ‘Tenho de abrir os olhos’, e na oração logo a seguir ‘pensou a mulher do médico’ parece existir somente a voz do narrador. Na primeira oração, a voz do narrador é obnubilada pela dela que se ergue mais forte, mas estão juntos em procedimento de focalização interna. Contudo, a voz do narrador que se destaca a seguir ‘pensou a mulher do médico’ faz desaparecer, momentaneamente, a da mulher do médico. Como em um jogo de luz e sombra; de mostrar e esconder, as vozes ora se aglutinam, ora se separam, deixam rastros enuncivos de inigualável comparação. O que se destaca também é a quantidade bastante acentuada de discurso, tempo mensurado em linhas no romance, que o narrador concede à mulher do médico, durante a narrativa, corroborando a condição de que ela é um arquétipo que deva ser seguido pelo altruísmo que possui.

No texto 2, a articulação deste procedimento do narrador de escolher uma única personagem, para junto com ela tecer narrativa, não acontece. Quincas é o anti-herói e pouco fala no discurso narrativo. São os amigos de Quincas, os da cidade baixa da Bahia, é que falam por ele. É como, se estas vozes somadas – do espaço de periferia social da qual fazem parte – representassem a voz que se edifica do povo, da simplicidade de regras, da aceitação notória da vida de cada indivíduo, conforme as regras que escolheram. Nutrindo tal desejo, a voz do narrador vai se coadunar em alguns momentos junto a dos amigos de Quincas Berro D’água, em procedimento de focalização interna, como corajosas vozes, que pouco se fariam ouvir, se apresentadas por si sós. Uma equação premeditada do narrador que dinamiza na somatória de várias vozes, ferramentas estratégicas na articulação do discurso. O narrador não seleciona habilmente uma única, mas consolida e

concede voz a várias personagens de menor valor social. Como se dissesse que para que tais vozes sejam ouvidas, os seus valores sejam respeitados e suas escolhas possam figurar como aceitáveis, é necessário que um coro de vozes se afine melodiosamente, para representarem, com eficácia, os direitos.

Tais afirmações, podem ser verificadas nos excertos que seguem (1959):

O santeiro velho 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. Ele havia-lhe prometido arranjar certas ervas difíceis de encontrar, imprescindíveis para as obrigações de candomblé (p. 7)

Saiu em busca do Negro Pastinha, àquela hora certamente no lardo das Sete Portas, ajudando bicheiros conhecidos, arranjando uns cobres para a cachaça da noite. Negro Pastinha media quase dois metros, quando estufava o peito semelhava num monumento, tão grande e forte que era [...] Encontrou-o no largo das Sete Portas, como calculara. Lá estava ele, sentado na calçada do pequeno mercado, debilhado em lágrimas, segurando uma garrafa quase vazia. Ao seu lado, solidários na dor e na cachaça, vagabundos diversos faziam coro às suas lamentações e suspiros. Já tivera conhecimento da notícia, compreendeu Curió ao ver a cena. Negro Pastinha, virava um trago, enxugava uma lágrima, urrava em desespero:

- Morreu o pai da gente...

-...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... (p. 52-3)

Cabo Martim, esquecido da briga, o baralho suspenso na mão, observava-os cada vez mais curioso. Estavam chorando, já não tinha dúvidas. A voz do negro Pastinha chegava estrangulada:

- Morreu o pai da gente...

- Jesus Cristo ou o governador? – perguntou um dos molecotes com vocação piadista. A mão do negro o suspendeu no ar, atirou-o no chão. Todos compreenderam que o assunto era sério, Curió levantou a garrafa e disse:

-Berro D'água Morreu!

Caiu o baralho da mão de Martin. O feirante malicioso viu confirmarem-se suas piores suspeitas: ases e damas, cartas do banqueiro, espalharam-se em quantidade. Mas também até ele chegara o nome de Quincas, resolveu não discutir (p. 57-8)

Só após muito caminho e vários tragos, deram com ele, embrulhado em seu vasto paletó, como se sentisse frio, resmungando sozinho. Soubera da notícia por outras vias e também ele buscava os amigos. Ao encontrá-los, meteu a mão num dos bolsos. Para retirar um lenço com que enxugar as lágrimas, pensou Curió. Mas das profundezas do bolso, Pé-de-Vento extraiu uma pequena jia verde, polida esmeralda.

-Tinha guardado para Quincas, nunca encontrei uma tão bonita! (p. 59)

As vozes apresentadas nestes fragmentos representam um testemunho profético de amor à liberdade, de amizade sincera, vida simples e respeito aos valores de outrem. Valores estes, que não se encontram na lista das regras do universo capitalista.

Dois mundos, dois valores distintos, embora, ironicamente, talvez, ‘todos’ estejam salvaguardados pela lei, como se apresenta no Capítulo I da Constituição Federal no ‘Art. 5º (1988):

Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade [...] I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição; II - ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei; III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante; IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato.

Embora a legislação contemple a todos no texto escrito, reportado para a prática humana, ele é desobedecido diária e continuamente. Conforme diz o provérbio popular “O papel aceita tudo”. O destrato, a humilhação, a subserviência a que Quincas fora subjugado vão de encontro ao texto expresso em lei, para os seres da ‘vida real’. Durante muitos anos, sentira-se impotente para lutar, e sua expressão de combate traduzia-se no silêncio. Todavia, conforme a Bíblia Sagrada (1999, p. 818) “Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus”. E, Berro D’água desacata a ordem de Otacília; rechaça os imperativos de comando por ela e pela filha, impostos ao longo dos anos, e livra-se do jugo, gritando a plenos pulmões (1959, p 35): ‘- Jararacas’.

A voz narrativa face aos objetivos que vislumbra alcançar, pensa nas condições de vida de Quincas e delega aos personagens amigos dele, a tentativa de manifestar a expressão dos desejos e escolha de vida. Constata-se que a lei não os alcança, e eles ficam desassistidos destes direitos. Individualmente, constituir-se-iam em vozes silenciadas, contudo unindo forças, sentem maior coragem para o enfrentamento. Sendo assim, eles ensejam a possibilidade de combater a voz da tirania, do comando, da ordem, que são as que socialmente esforçam-se por imperar nesta narrativa, nas personagens Vanda e Otacília. Portanto, um coro de vozes do subúrbio contra duas pertencentes ao universo do ‘socialmente correto’. O narrador

opta por ter à disposição várias vozes para manifestar-se por/com elas na arena de conflitos.

Os narradores dos textos 1 e 2, assumem desta perspectiva, posturas diferentes, pois enquanto a voz no primeiro texto opta por utilizar a mulher do médico como único farol a iluminar a vida de todos os cegos dentro da diegese – e por que não dizer os de fora dela também – no texto 2, a posição adotada pelo condutor do discurso é a de usar as múltiplas vozes que representam a periferia coladas na sua, formando uma orquestra, que com maestria, ele vai regendo pela ficção.

Com relação ao estatuto de nomes, o narrador do texto 1, desvencilha-se deles, conforme referenda o próprio autor, José Saramago, em *Cadernos de Lanzarote*, (2014, p. 50)

Decidi que não haverá nomes próprios no *Ensaio*, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos.

O autor decide e o narrador executa a ordem de apresentar as personagens em termos relacionais, sociais e muitas vezes fisionômicos, destacando-se dos demais personagens pela característica com que foram designados até o final da diegese. Ao generalizar desta maneira, a recepção pode escolher identificar-se mais à vontade, com a personagem que melhor lhe convier, por sentir afinidades de acordo com o perfil ficcional que dela se desprende.

Um universo narrativo mergulhado na despersonalização, visto que é o nome próprio que confere individualidade, poder e glória, ao ser humano. O exemplo a seguir, vem ao encontro das afirmações (1995, p. 63-4):

Fez como eu, pensou a **mulher do médico**, deu-lhe o lugar mais protegido, bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, que inimigo, aqui ninguém nos virá atacar, podíamos ter roubado e assassinado lá fora que não nos viriam prender, nunca **aquele que roubou o carro** esteve tão seguro da sua liberdade, tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, **e para quê iriam nos servir os nomes**, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhe foram postos, é pelo cheiro que se identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar,

pelo falar, o resto, as feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. A luz variou um pouco, não podia ser a noite a voltar atrás, seria o céu a cobrir-se de nuvens, a atrasar a manhã. Da cama do ladrão veio um gemido, Se a ferida infectou, pensou a mulher do médico, não temos nada para o tratar, nenhum recurso [...] (grifos nossos)

Fica sublinhada a habilidade do narrador neste fragmento do texto 1, quando são apresentados dois personagens intitulados ‘mulher do médico, ladrão’. Em procedimento de focalização interna com a mulher do médico, o narrador usa-a para verticalizar reflexões sobre a questão dos nomes e da perda deles. Dentro do contexto da narrativa, a cegueira branca atinge quase todos os personagens, e pela necessidade, eles potencializam os demais órgãos do sentido como olfato e audição. Facultados da visão, identificam-se pelo cheiro e pela voz. Todavia, a mulher do médico somada à voz do narrador, ultrapassa as fronteiras destas análises, quando – comparativamente – zoomofizam-nos à condição de cães. Tal rebaixamento da categoria racional para a irracional fica ratificada pelas ações praticadas pelos cegos, deduzindo em pensamento que, já que ninguém ‘vê’ ali no manicômio, o ilícito passa a ser lícito. E a degradação comportamental alcança extremos aviltantes.

No texto 2, os pseudônimos pelos quais os amigos de Quincas são representados, trazem na estratégia do narrador, uma outra forma de não identificação, quando eliminados o nome de família. Eles ‘são’ e não devem carregar – de acordo com as intenções pretendidas – o fardo que tais ‘nomes’ podem significar: regras em exagero; valores sociais; falsidade e fingimentos comportamentais; domínio; castração. Os amigos ‘santeiro, Negro Pastinha, Cabo Martin, e Pé-de-Vento e outros, expõem um aspecto fundamental do modo de existência do narrador heterodiegético: o que diz respeito à expressão de subjetividade. Ela vem demarcada pelas focalizações adotadas, já que a voz, formula intrusões traduzindo os juízos de valor dos eventos narrados. Estes amigos declaram para o mundo através das ações o amor, carinho e amizade que sentiam por Quincas: a paternidade a ele delegada. Consideravam-no ‘Pai’, e assim o tratavam.

Seguindo essa linha de raciocínio, Reis (2018, p. 369) assinala que:

O nome próprio é um elemento de identificação com função diferenciadora, permitindo a individualização de uma personagem num

universo ficcional, em termos homólogos dos que encontramos no mundo real [...] Em termos genéricos, **o nome próprio atribuído às personagens ficcionais obedece a dois princípios: o da individualização e o da continuidade** [...] A definição proposta e os dois princípios que a sustentam são inspirados em práticas narrativas subordinadas a uma estética da verossimilhança que assimila o funcionamento ficcional do nome próprio a convenções jurídicas e sociais reconhecidas pelo leitor. (grifos nossos)

Reis apresenta que ‘o nome próprio é um elemento de identificação com função diferenciadora’, os narradores do texto 1 e 2, executam ação no extremo oposto. O que pretendem é obscurecer, camuflar a identidade das personagens para que elas valham pelas ações que praticam e não pelo nome que possuem.

Os narradores dos textos 1 e 2, assemelham-se na estratégia de desvincular nomes para a maioria das personagens. Diferenciam-se quando o texto 1, escolhe características físicas ou sociais para assim designá-los; e no texto 2, a voz se vale de alcunhas para nomear os amigos de Berro D’água. Aproximam e se afastam em efeitos alternados para o destino para eles traçado no ambiente da ficção.

Dois extremos são destacados pelo narrador heterodiegético no texto 2: os amigos de Quincas possuem a leveza de um codinome, já a família ‘Barreto’, sobrenome de Leonardo marido de Vanda, situa-se na outra ponta, delineando através da representação da sociedade, uma vida de obediência às regras socialmente estabelecidas e tidas como únicas. É justamente isto, que talvez o narrador pretenda: expor publicamente uma vida privada, e, ao arrancar as máscaras, objective compartilhar os sentimentos mais escondidos do indivíduo, repleto de deformações alicerçadas nas mentiras, no engodo pessoal, na inconsistência das qualidades verdadeiras destituídas de interesse material.

Reis tem razão quando afirma que o nome próprio é como uma etiqueta social, que o distinguirá como identificação, um título a ser defendido. Entende-se que se o nome próprio individualiza, por isso a intenção do narrador no texto 1 era identificá-los por características físicas ou sociais, assegura uma universalização para quase todos em uma única classe: a de cegos; e no texto 2, pelas alcunhas, camuflar nomes daquelas vozes – para em uníssono – juntas formarem um coral representante da essência, em contraponto com a família, denota, para todos, a aparência.

O que se traduz é que se valendo do artifício da ausência de nomes, percebe-se como atitude do narrador, uma recusa de identificação individual que seja estável, mergulhando-os na esfera da inexistência.

A consequência da desnomeação no texto 1, é que a atividade do narrador pode tranquilamente nivelar a todos com a mesma régua; massificando-os no patamar de igualdade em que ninguém, por característica social, dinheiro ou poder, sobrepuje-se ao outro. Já a consequência das alcunhas no texto 2, muitas vezes, ao dificultar a identificação da pessoa, facilita a atuação estratégica que o narrador pretende lhe impor. Assim, desnomear ou alcunhar são meios facilitadores para mergulhar as personagens na multidão.

No texto 1, o narrador trabalha habilmente com a estratégia 'Cena', para a personagem Mulher do médico, pois aproxima dela, as ações aviltantes com descrições pormenorizadas, uma vez que ao sequestrar-lhes a visão, eles (os demais personagens) acreditam que todos estejam cegos, livres, portanto, para as atitudes mais reprováveis e sexualmente absurdas. E trabalha com recurso 'sumário', para a construção de contextos gerais.

A mulher do médico, que é a única que potencialmente tudo vê, em união com o narrador, vão interpretando que quando as ações não podem ser presenciadas/contempladas, não sofrerão qualquer julgamento. O que está evidente é que o ser humano governa os instintos baseados nos julgamentos alheios. O leitor, no mundo real empírico, abeira-se destes dois (mulher do médico e narrador) para enxergar aquilo que parecia invisível.

Ao caminhar por esta direção, entende-se que em alcance de aguda polifonia e com o tensionamento das diversas vozes (narrador, autor, personagens, entre si e com as vozes interiores), o narrador que coabita o presente da enunciação, cria relatos que busquem explicações sobre o homem, e como consequência, desveste a imensa cegueira real/empírica, projetada pela ficção no enunciado.

No texto 2, o narrador utiliza como ferramenta o 'sumário' para distanciar os amigos de Quincas e para a família Barreto vale-se da 'cena', para aproximar. Com este procedimento, pretende afastar os amigos pelo discurso para aproximar da recepção, pelos valores. E para a família Barreto, o recurso de aproximação pretende o movimento contrário que é o de afastamento, pela repulsa das ações por eles praticadas. Estabelecendo uma leitura sobre este universo ficcionalizante, tem-se um espelho do mundo representado socialmente: uma vida baseada na farsa com regras estipuladas.

Desnudar as personagens opressoras pelo recurso da 'Cena', é a atitude que ambos narradores articulam no jogo complexo do aproximar para afastar, e do

contrário, do afastar para aproximar. Ao colocar o leitor tão perto dos acontecimentos, as intencionalidades da voz é instigar a repulsa mediante comportamentos reprováveis, sem o filtro das regras. A argúcia da manobra implode fronteiras e é como se a recepção estivesse no palco, dentro da narrativa, junto na atuação das personagens. As obras estudadas são instâncias narrativas de pertinentes e adequadas explorações da *ironia*, como um enviesado discurso satírico.

Cerqueira (1997, p. 22) menciona que “a ironia é própria da individualidade genial e consiste na autodestruição de tudo que é nobre, grande e perfeito.”

Ao explorar esta figura de linguagem no texto 1, o narrador articula o discurso e pratica a ironia – oportunizando rutilância aos eventos narrados – pelo viés do sarcasmo, da inversão de valores, exige, competência da recepção, na progressiva tensão instalada nos limites do enunciado. O excerto a seguir, (1995, p. 25) pode revelar a ironia:

Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, nesse momento preciso, qualquer intenção malévola, muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano, podendo ser encontradas em até criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatibitate com o olho posto na herança. Foi só quando já estava perto da casa do cego que a ideia se lhe apresentou com toda naturalidade, exatamente, assim se pode dizer, como se tivesse decidido comprar um bilhete de loteria só por ter visto o cauteleiro, não teve nenhum palpite, comprou a ver o que dali saía, conformado de antemão com o que a volúvel fortuna lhe trouxesse, algo ou coisa nenhuma, **outros diriam que agiu segundo um reflexo condicionado da sua personalidade.** Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. **Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar, mesmo nas almas mais perdidas.** (grifos nossos)

O narrador constrói com tons e acentos diferenciados a ironia derramada na ficção. Dona de habilidade ímpar, a voz ao tecer os períodos, nega para –

convictamente – afirmar a maligna intenção do ladrão que age de maneira premeditada e calculista em ‘Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, no momento preciso, qualquer intenção malévola’. É de conhecimento geral, que ladrões são pessoas que, infiltradas no universo dos roubos, vão assumindo comportamentos anteriormente calculados para o intento que irão realizar. Estudam e articulam estratégias aprimoradas para atingir a plenitude, o sucesso do roubo. O narrador com refinada agudeza, potencializa com elogio irônico a edificação dos sentimentos do ladrão, em (1995, p 25):

o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de **generosidade e altruísmo** que são, como toda a gente sabe, duas das **melhores características do gênero humano**, podendo ser **encontradas em até criminosos** bem mais empedernidos do que este (grifos nossos)

O que se evidencia é a disposição da voz em despir as camadas de pele nas quais o indivíduo habita, e, revelar com limpidez para o leitor, a deterioração da alma humana. Exibe-se o planejamento macabro de se aproveitar de um cego, da fragilidade e desespero – no exato instante em que cegara – para, através de uma intenção hipócrita e no controle da situação, tirar dela, proveito material. A voz altera o estilo da ironia, quando por meio de um diminutivo em tom pejorativo, atinge as profundezas da vilania por ele praticada, e estabelece uma analogia com o universo do crime, como se percebe em ‘simples **ladrãozeco** de automóveis sem esperança de avanço na carreira, explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre.’ (grifo nosso) Intitulado por ‘ladrãozeco’ a voz que narra abaliza a categoria da qual ele, o ladrão, faz parte, classificando-o na rede do crime, como explorado pelos grandes criminosos, analogamente, aquele seria um grão de areia, e estes, o deserto.

A dimensão axiológica acontece pela comparação que o narrador executa entre os ladrões – pertencentes ao mundo dos delitos – com herdeiros na vida empírica que cuidam de parentes doentes, calculando o benefício da herança. Tece conjecturas sobre o que outras pessoas pensariam sobre a atitude do ladrão e vai construindo ideias sobre ele, quando intenta adequar para o contexto, o ditado popular ‘Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. ’ Metamorfoseia o ditado popular ‘A ocasião faz o ladrão’,

eufemizando tal afirmação que denota – pela relatividade de recriação do ditado – desconstruir as certezas que ele pontua.

Ainda neste fragmento do texto 1, as orações a seguir são elaboradas pelo narrador heterodiegético em metalepse, com evidência à subjetividade da voz que narra, bem como o apagamento das fronteiras entre narrador/narratário e a recepção. É como se pela força das vozes fundidas, reverberassem os tons multicores da ironia, conforme se verifica em (1995, p. 25-6):

Quanto a **nós, permitir-nos-emos** pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, **referimo-nos** o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa (grifos nossos)

A presença marcante do pronome pessoal do caso reto, utilizando a mesóclise em 1.^a pessoa do plural praticada no verbo ‘permitir’; da ênclise no verbo referir com o pronome oblíquo ‘nos’, assinalam no discurso a estratégia intrusiva empregada pelo narrador. Com a escolha da 1.^a pessoa do plural intenta reunir a sua voz à do narratário e a do leitor empírico; partir da esfera da ficção para atingir o mundo real. As conclusões aferidas são as de que a voz que narra necessitaria do tom de subjetividade que a intrusão confere, para potencializar o ganho irônico/jocoso de um discurso dobrado sobre si mesmo.

O significado da Parábola do Bom Samaritano fala sobre a prática do amor e o cuidado ao próximo, como no texto da Bíblia se apresenta “Amarás o Senhor teu Deus de todo o teu coração, de toda tua alma de todas as tuas forças e de todo o teu entendimento; e amarás o teu próximo como a ti mesmo.” (1999, p. 1362. Lucas 10:27). A utilização às avessas da expressão ‘falso samaritano’ ironicamente desconstrói o discurso bíblico e maximiza o tom de ironia que o narrador acentua, sinaliza com clareza, as máscaras do falso amor, uma ajuda maquiada, e que o objetivo era levar vantagem através do roubo. Trabalho, portanto, articulado pela premeditação, pelas relações de interesse, e, com o emprego da intrusão, os propósitos ficam facilmente elucidados.

Benveniste (1966, p. 259) sobre a intrusão do narrador declara que:

A expressão *intrusão do narrador* designa genericamente a manifestação da subjetividade do sujeito da enunciação, projetada no enunciado e podendo revestir feições diversas, bem como ser explicada por diferentes motivações. As intrusões do narrador constituem fenômenos inevitáveis na narrativa literária, se considerarmos a sua condição do ato de linguagem verbal, como tal permeável à representação da subjetividade.

O autor afirma que sobre a intrincada manifestação da subjetividade do sujeito da enunciação, projetada no enunciado, traz tal intrusão à luz da ironia, ao entender que o discurso é povoado de ecos das falas de outrem, um discurso dentro de outro, assinalado por inúmeras motivações, e como base da linguagem, a ironia. Emaranham-se na escrita, tecidos discursivos permeáveis, como velos entrecruzados que lembram as linhas da vida. Ao enfatizar tal discurso, as expressões que permeiam o enunciado revestem-se de depreciação, um juízo negativo do narrador, que recai sobre a personagem 'ladrão'.

Prosseguindo na comparação das vozes, o excerto do texto 2 (1959, 35-6) apresenta:

Fisionomia melancólica, fitou o cadáver. Sapatos lustrosos, onde brilhava a luz das velas, calça de vinco perfeito, paletó negro assentando, as mãos devotas cruzadas no peito. Pousou os olhos no rosto barbeado. E levou um choque, 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, esquecerá de recomendar-lhes, de pedir uma fisionomia mais a caráter, mais de acordo com a solenidade da morte. Continuara aquele sorriso de Quincas Berro D'água e, diante desse sorriso de mofa e gozo, de que adiantavam sapatos novos – novos em folha, enquanto o pobre Leonardo tinha de mandar botar, pela segunda vez, meia-sola nos seus –, de que adiantavam, camisa alva, barba feita, cabelo roupa engomado, mãos postas em oração? Porque Quincas ria daquilo tudo, um riso que se ia ampliando, alargando, que aos poucos ressoava na pocilga imunda. Ria com os lábios e com os olhos, olhos a fitarem um monte roupa suja e remendada, esquecida num canto num canto pelos homens da funerária. O sorriso de Quincas Berro D'água.

A construção da ironia no texto 2, é criada de maneira diversa, visto que exhibe o riso de Quincas na representação da desobediência, insulto, desacato, uma afronta pessoal à filha que tinha, como meta, o domínio sobre o pai. Em estratégia de focalização interna com a personagem Vanda, o narrador vai desnudando para o receptor textual, os pensamentos funestos que a filha sente por ele. Em contrapartida e na luta pela batalha, ergue-se pelo riso de Quincas o desacato, a atitude irreverente de não se deixar enterrar em cova rasa no chão. Edifica-se pela

ironia o gosto amargo da comicidade. Rir das próprias desgraças é o tratado que encapsula tal ideia.

Pensando com Kant (apud Cerqueira, 1997, p. 28):

[...] 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 [...]

Quando Kant referenda que o riso é uma expectativa frustrada, ele explica que esta ironia de se sentir enganado, traz à cena principal das ideias, a acidez lancinante das deficiências humanas. É rir de si para si, no mundo. É provocar pelo riso, pela ironia, a austera e implacável certeza de frustração. Assim se apresenta Quincas, que parece ter fundido o riso ao rosto, como em um viés de contra-ataque e defesa, simultaneamente. Uma alegria triste.

Os narradores valem-se da ironia como ferramenta de reflexão. Mas são divergentes no seu emprego. No texto 1, a ironia é construída pelo narrador heterodiegético de focalização onisciente com refinada linguagem e que durante a efabulação dos eventos narrados, migra de nível de extra para intradiege, provocando uma somatória de vozes que se unem em coro: autor – narrador – narratário e leitor.

No texto 2, é outra forma de ironia utilizada, não menos importante, uma vez que o narrador heterodiegético em focalização interna com Vanda, vale-se dos seus olhos judicantes, como uma câmera para ver a ironia no riso de Quincas. Uma ironia enviesada.

Desta maneira, embora ambos os narradores se valham da ironia, cada qual a explora de maneira diferente, indo ao encontro do contexto intencional de cada narrativa.

Como consequência deste emprego estilístico da linguagem, tem-se que nos dois textos 1 e 2, a marca da ironia está a serviço da desconstrução, da zombaria, do escracho, da desmoralização das pessoas, salvaguardados os pesos e as

intenções de cada contexto. Os narradores assumem comportamentos semelhantes no emprego desta figura.

Ao se tratar da personagem protagonista, os narradores divergem na seleção por eles praticada. No texto 1, a mulher do médico é a heroína, protagonista que tudo vê e permanecerá assim durante toda a narrativa. Um farol a iluminar vidas relegadas ao mar de leite, como se percebe em (1995, p. 70-1)

A criada suspirou e disse passados uns momentos, eu também gostava de saber o que sucedeu àquela rapariga, Que rapariga, perguntou o ajudante de farmácia. A do hotel, que impressão me fez, ali no meio do quarto, nua como veio ao mundo, só tinha uns óculos escuros postos, e a gritar que estava cega, o mais certo foi ela ter-me pegado a cegueira. **A mulher do médico olhou, viu a rapariga a tirar os óculos devagar, a disfarçar o movimento, depois meteu-os debaixo do travesseiro,** enquanto perguntava ao rapazinho estrábico, Queres uma bolacha. Pela primeira vez, desde que aqui entrara, **a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam sequer suspeitar da sua presença,** e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno. **Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim,** pensou. Com a mão trémula, a rapariga punha algumas gotas do seu colírio, Assim sempre poderia dizer que não eram lágrimas o que lhe estava escorrendo dos olhos. (grifos nossos)

A cena acima descrita revela a atitude da rapariga que estando tão próxima da criada, age instintivamente e tira os óculos que talvez pudessem identificá-la, no desejo de passar despercebida. A mulher do médico a tudo assiste: escuta a fala da criada e vê na reação da rapariga, como se as pessoas ali pudessem enxergar. Ela, a rapariga, está pautada ainda, pelas regras das aparências.

O narrador seleciona para protagonizar este romance uma mulher. Vista pela maioria dos indivíduos como sexo frágil, ela refuta tais expectativas quando se comporta como líder altruísta, pensa no coletivo e vai sendo reconhecida – por alguns – pela generosidade que possui. Uma personagem que assume a responsabilidade de ter olhos quando todos os perderam. O condutor do discurso cede a ela, o discurso direto, mas somente quando há necessidade, porque a enorme participação dela, acontece pelo monólogo interior.

Para Reis (2018, p. 269) monólogo interior é:

Um procedimento narrativo que representa a corrente de consciência de uma personagem, mediante a reprodução do seu discurso interior e não pronunciado. Nesse sentido, o monólogo interior é um discurso sem um ouvinte que lhe seja exterior, traduzindo a sua enunciação as ideias e as imagens que se desenrolam no fluxo mental da personagem. Do ponto de

vista formal, o monólogo interior apresenta uma estrutura elíptica e não raro caótica: trata-se de dar a conhecer conteúdos psíquicos às vezes conturbados, no seu estado embrionário, sem articulação lógica e racional. Por isso, o monólogo interior evidencia uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa e uma total liberdade de associações lexicais. O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da atividade mental do eu-personagem é o seu único ponto de ancoragem.

Para Reis é adequada a escolha deste recurso da narrativa, visto que muitos dos pensamentos da mulher do médico não poderiam ser externados naquele ambiente de cegueira geral, porque se o fossem, ela teria a liberdade de ação sequestrada pelo importuno de todos que a fariam de ‘escrava’ visual e também em ações. Com a liberdade total de pensamentos, fica salvaguardada em segredo, a visão que não perdera. A voz do narrador fica parcialmente desaparecida, pois a voz que se apresenta na superfície do discurso é a da personagem, mulher do médico, e como que colada na dela, vem aderido o discurso do narrador. Mas, a voz ao valer-se do monólogo interior explicita e externa para a recepção todos os pensamentos da personagem. E é, nesta performance, que ganha a aproximação e a estima do leitor.

No texto 2, a personagem selecionada para protagonizar o universo do enunciado é Quincas Berro D’água, o anti-herói que é silenciado quase que totalmente de palavras, pela estratégia articulada pelo narrador. Quincas pouco se manifesta discursivamente no enunciado, mas sua voz se encontra imbricada na fala sentimental dos amigos, mulheres e do narrador que o admiram e endossam seu comportamento. Um silêncio povoado de palavras, emoções e intenções. Alguns fragmentos selecionados podem ser reveladores da voz de Quincas, indiretamente mediada pelo narrador e pelos amigos, como se confirma em (1959, p. 1-2/ p. 41/ p. 66/ p. 72-3):

(narrador)

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** (como escreveria um jovem autor do nosso tempo).

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 da 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.** (grifos nossos)

(narrador)

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.** 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 fora o *velho marinheiro* desencarnar numa cama? **Não proclamara, peremptório, e tantas vezes, Quincas Berro D'Água, com voz e jeito capazes de vencer 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?** (grifos nossos)

(personagens)

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.

- **Fala também, desgraçado... – Negro Pastinha,** sem se levantar, espichava o poderoso braço, sacudia o recém-chegado, um brilho mau nos olhos. – **Ou tu acha que ele era ruim?**

Alguém se apressava a explicar, antes que as coisas se tornassem malparadas.

- Foi Quincas Berro D'Água que morreu.

- **Quincas?... era bom...** – dizia o novo membro do coro, convicto e aterrorizado.

- Outra garrafa! – reclamava, entre soluços, Negro Pastinha. (grifos nossos)

(personagens)

- **Pastinha quer outra garrafa.**

A morte de Quincas aumentava, onde ele ia chegando, a consumação de cachaça. De longe, Curió observava a cena. A notícia andara mais depressa que ele. Também o negro o viu, soltou um urro espantoso, estendeu os braços para o céu, levantou-se:

- **Curió, irmãozinho, morreu o pai da gente.**

- ... **o pai da gente... – repetiu o coro.**

- Cala a boca, pestes. Deixa eu abraçar irmãozinho Curió.

Cumpriam-se os ritos de gentileza do povo da Bahia, o mais pobre e o mais civilizado. Calaram-se as bocas. As abas do fraque de Curió elevavam-se ao vento, sobre sua cara pintada começaram a correr as lágrimas. Três vezes abraçaram-se, ele e Negro Pastinha, confundindo seus soluços. Curió tomou da nova garrafa, buscou nela consolação. Negro Pastinha não encontrava consolação:

- **Acabou a luz da noite...**

- ... **a luz da noite...**

Curió propôs:

-Vamos buscar os outros para visitar ele. (grifos nossos)

(personagens e família do morto)

O silêncio se fazia insuportável.

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 acomodado 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. (grifos nossos)

(personagens)

- Cansados estamos todos – falou Eduardo.

- Era melhor mesmo elas irem embora... – Leonardo temia a ladeira do Tabuão mais tarde, quando houvesse cessado completamente o movimento do comércio e as prostitutas e os malandros a ocupassem. Eduardo como era, e querendo colaborar, cabo Martim propôs:

- Se os distintos querem ir descansar, tirar uma pestana, a gente fica tomando conta dele.

Eduardo sabia não estar direito; não podiam deixar o corpo sozinho com aquela gente, sem nenhum membro da família. Mas que gostaria de aceitar a proposta, ah! Como gostaria! (grifos nossos)

(personagens)

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 com ele a noite toda?

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

- Então eu vou em 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!

- Pode ir descansado, a gente faz companhia a ele. (grifos nossos)

(personagens e Quincas)

Com muito jeito, cabo Martim disse a Quincas:

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

- Unhas-de-fome... – precisou Quincas.

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

- Nem uma flor... – concordou Pastinha. – **Parentes dessa espécie eu prefiro não ter.**

- Os homens, uns bestalhões. As mulheres, umas jararacas – definiu Quincas preciso.
- Olha, paizinho a gorducha até vale uns trancos...Tem uma padaria que dá gosto.
- Um saco de peidos.
- **Não diga isso, paizinho. Ela tá um pouco amassada mas não é para tanto desprezo. Já vi coisa pior.**
- Negro burro. Nem sabe o que é mulher bonita. (grifos nossos)

Os excertos retirados da ficção para exemplificar as vozes das personagens que ecoam do texto em defesa de Quincas, quer seja do narrador, ou dos amigos de cachaça, avolumam-se de tal maneira na observância comportamental da família com relação ao morto, e na composição de todo o velório, que saltam aos olhos da recepção o ‘parecer ser’, o fingir-se politicamente correto para com as regras sociais. O que se destaca é que com a ausência de pessoas socialmente representativas ali no velório, não haveria necessidade de encenarem tristeza e tampouco, a presença junto ao defunto. Como os amigos de Quincas não são incluídos na esfera de fingimento social, externam os sentimentos através de comportamento bem emotivo. É quando as máscaras caem, e, como em um espetáculo teatral, as cortinas se abrem para o palco das mentiras.

O paradoxo que se instala é que a família vai se retirando e cada qual, com desculpas variadas, deixa Quincas na presença dos amigos. Tal antagonismo se enche de indagação, visto que Joaquim passara mais de 25 anos com a família, sob o jugo do domínio, da repressão das vontades próprias, exercendo passiva e caladamente o papel de pai e esposo ‘modelar’. Debruçando-se sobre tais ideias, é fato que uma boa parte das pessoas opte por obedecer às regras, por se calar. Mas, chega o dia da libertação. Como cada pessoa reagirá, constitui-se em um enigma.

No caso de Berro D’água, ele assume atitudes extremadas e se joga para a vida de libertinagem, vivendo feliz, à beira do impossível. Tal conduta pode ser justificada pela exorbitância de regras a ele impostas, sufocado na família, ele não opina, não tem voz. Talvez, essa aparente mudez de Quincas, manobra intencionalmente praticada pelo narrador, revele a manutenção da opressão e tiranias com as quais Otacília e Vanda o mantiveram enquanto esposo e pai. É uma voz que dentro do universo familiar, não existiu, foi rigidamente sufocada, portanto, pouco ou quase nada deve aparecer na diegese. Não era dono de sua voz e nem das ações, pois era comandado no lar. Quando escolhe viver com as próprias regras, abandona tudo.

Bakhtin (1988, p. 275-78) diz que:

[...] 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. [...] 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 menciona que a existência das personagens tem um significado que, por não ser literal, mas figurado, apresentam-se na ficção, pelo que falam e fazem sentido – às vezes – invertidos. A conduta deste personagem deve ser entendida como a de irreverência irônica, o grito da inadequação às normas e máscaras impostas pela ‘sociedade’ dominadora.

Pode-se pensar que o narrador quando assim o faz, revela o que Berro Dágua realmente deseja: ‘agir’, ‘ser’. Não se coaduna no contexto, a necessidade de Quincas falar muito no discurso, fica explicado então, grande parte de silêncio que envolve a personagem. A fala fica – na narrativa – delegada aos amigos, conhecidos da cidade baixa da Bahia, que o veneravam pelo modo de agir com todos, e, apresentam no discurso, o Quincas que a família desconhece. Por ele e dele, falam com amor.

Nas páginas (34, 35, 36, 38, 39 e 45) quando o narrador cede a voz para Joaquim, as construções linguísticas emitidas por ele são mínimas. Frases nominais ou orações inacabadas que expressam a voz a ele delegada, quase inaudível. Fala, mas com tons irônicos e acentos graves de elocução. Uma voz de revolta. Para que falar a quem não quer ouvir? As pequenas e expressivas frases e orações podem ser constatadas, nos exemplos negritados a seguir em (1959):

(p. 34)

- **Pobre coitado...**

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

(p. 35)

- **Jararacas!**

(p. 36)

- **Jararaca!**

(p.38)

- **Jararaca!**

(p. 39)

- **Saco de peidos!**

(p. 45)

-**Águuuuuua!** (grifos nossos)

Tais manifestações da voz da personagem em discurso direto permitem a localização dos eventos narrados quer espaço ou no tempo, em função do presente da personagem que fala. A força semântica empregada para a voz de Quincas em discurso direto nos fragmentos acima apresentados parece clarificar o ambiente familiar ao qual estava confinado.

O silêncio pode ser a abstenção de falar, ou em sua fala, a ausência do ruído. Pode formar parte da pontuação normal de uma frase, quando se termina de comentar alguma coisa, e é feito o silêncio, para que o interlocutor possa responder ao comentário. Ou, pelo contrário, o silêncio no meio de uma conversa pode ter uma carga dramática relacionada justamente com algo que está sendo falado e não há concordância de ideias entre quem fala e quem ouve.

Quincas, uma voz que ‘berra’ de forma acida, as poucas vezes que se manifesta. Em ambiente familiar hostil, a melhor maneira de suportar o sofrimento é responder com o silêncio.

Ao pensar assim, ele, o silêncio, constitui-se em arma poderosa, porque os pensamentos não têm fronteiras e o discurso, as palavras, podem habitar este universo e seguirem em um caminhar livre de coerções.

É da página 76 até a 82, que Quincas – aparentemente morto – fala um pouco mais em discurso direto na narrativa, como se pode perceber nas frases em negrito (1959, p. 76-82):

(p. 76-7)

Tinha esperanças de ser escolhido por Quincas para herdar Quitéria, seu único bem. Não lhe trouxera uma jia verde, a mais bela de quantas já caçara?

- **Hum!** – fez o defunto.

- Tá vendo? Ele não está gostando dessa conversa – zangou-se o negro.

- Vamos dar um gole a ele também... – propôs o Cabo, desejoso das boas graças do morto.

Abriram-lhe a boca, derramaram a cachaça. Espalhou-se um pouco pela gola do paletó e o peito da camisa.

- Também nunca vi ninguém beber deitado...

- É melhor sentar ele. Assim pode ver a gente direito.

Sentaram Quincas no caixão, a cabeça movia-se para um e outro lado. Com o gole de cachaça ampliara-se seu sorriso. (grifos nossos)

(p. 79)

Não é 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 mesmo diz, é verdade. A gente não queria ofender eles, afinal são seus parentes (grifo nosso)

- Nem uma flor... – concordou Pastinha. – Parentes dessa espécie prefiro não ter.

- **Os homens, uns bestalhões. As mulheres umas jararacas** – definiu Quincas, preciso.

- Olha, paizinho, a gorducha até que vale uns trancos...Tem uma padaria que dá gosto.

- **Um saco de peidos.**

- Não diga isso, paizinho. Ela tá um pouco amassada mas não é pra tanto desprezo. Já vi coisa pior.

- **Negro burro. Nem sabe o que é mulher bonita.** (grifos nossos)

(p. 80)

Tinham abandonado a discussão sobre Quitéria. Pelo jeito, Quincas não admitia nem que se tocasse no assunto.

- Boa pinga! – elogiou Curió.

- **Vagabunda!** – retificou Quincas, conhecedor

- Também pelo preço... (grifos nossos)

(p. 82)

- Sozinho? Por quê? Ele vai com a gente.

- Tou com fome – disse Negro Pastinha.

Consultaram Quincas:

- Tu quer ir?

- **Tou por acaso aleijado, pra ficar aqui?**

Um trago para esvaziar a garrafa. Puseram Quincas de pé. Negro Pastinha comentou:

-Tá tão bêbado que não se aguenta. Com a idade tá perdendo a força pra cachaça. Vambora, paizinho. (grifos nossos)

Tais frases são as ditas por Quincas no interstício do seu velório, ultrapassando os limites do possível, pois é de conhecimento de todos, na vida empírica, que mortos não falam. Eis que tais fronteiras inexistem, uma vez que se trata de ficção, reino do impossível. Tendo em vista o discurso da personagem, o que pode ser analisado pensando no maior ou menor grau de autonomia, no que diz respeito ao discurso do narrador, Genette (1972, p. 189) distingue três modos de representação:

1. O discurso citado consiste na reprodução fiel, em discurso direto, das palavras supostamente pronunciadas pela personagem, como se se tratasse de uma dramatização; esta é, por conseguinte, a forma mais mimética de representação do discurso da personagem.

2. O discurso transposto é aquele em que o narrador, de forma muitas vezes condensada, transmite o que a personagem disse, sem, no entanto, lhe conceder uma voz autônoma (trata-se da utilização do chamado discurso indireto).
3. O discurso narrativizado corresponde à utilização, de forma redutora, das palavras das personagens como um evento diegético entre outros.

A partir dos detalhamentos apresentados por Genette, entende-se o poder intencional e manipulatório da voz em conceder, tirar, maximizar ou minimizar a atuação linguística das personagens na narrativa. O narrador entrega – em discurso direto – 14 frases para Joaquim/Quincas ao longo de toda a narrativa. Tal estratégia assume caráter instigante porque a voz, dona de consciência responsiva, entende que a família e ele (Quincas), estão pelos valores, em universos opostos; que nunca hão de se encontrar ou chegar a um consenso. Portanto, a voz artilosa, hiperboliza as falas em discurso direto dos familiares e minimiza as de Quincas, assim como a dos amigos cachaceiros. Até linguisticamente, estes, se encontram em desvantagem. Todavia, ao assumir o discurso, neste caso, a personagem não só está exercitando a individualidade, como também apresentando um universo às avessas, para a multiplicidade dos planos de representação do romance. Para se entender a noção de personagem como discurso, tem-se a revelação do homem através das palavras. E Quincas, ao xingar a filha e familiares, pretende apresentar a inversão de valores e manifestar o ponto de vista sobre o mundo.

Cerqueira (1997, p. 107) afirma que:

[...] Carnavalização 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 carnavalização 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 referencia que a carnavalização ocorre quando elementos do carnaval são transferidos para a literatura, e de posse das afirmações apresentadas por ela, ao ocorrerem transferências entre carnaval e literatura, esta objetiva – pela visão de mundo daquele – a inversão de valores aceitos pela sociedade, conforme se pode ratificar no romance, o abandono da família, realizado por Quincas em “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua”.

A inversão está referendada na preferência do narrador por Quincas, corroborada desde o título, quando se analisa que a morte foi de 'Quincas' e não de Joaquim. Mesmo que em voz indireta, é ele quem abre a epígrafe. Se Berro D'água, é representante do desrespeito, do desvalor, é um pária, qual o motivo da voz escolher justamente essa personagem, balizada como um anti-herói para iniciar a novela? O fato é que a personagem traz consigo a força discursiva, mesmo com a voz facultada e ausente linguisticamente, na maioria das frases do enunciado. É a inversão posta em causa: o rebaixado é elevado, e os elevados serão rebaixados, princípio máximo da carnavalização.

Damatta (1997, p. 120) afirma que:

Diríamos então que no Brasil todas as situações sociais têm algum "dono". Se este não é uma pessoa concreta, é um santo. Se não é um herói, é algum domínio. Sempre – e este é o ponto-chave – existe uma necessidade de impor um código qualquer, de modo que a situação possa ser hierarquizada.

O teórico brasileiro vai ao encontro de Cerqueira em afirmações que se convergem, dialogam e estabelecem um ponto comum: a necessidade de domínio de uma classe/pessoa sobre a outra. Ambos teóricos, ao tocarem em pontos comuns vão ao encontro da obra de Jorge Amado e explicam Quincas, o anti-herói, quando dá o grito de liberdade e abandona a família numa atitude enfasiada.

Damatta (1997, p. 119-120) sobre a vontade individual do brasileiro e um curso de ação ditado pelas normas e ritos, menciona que:

Assim, em casa, o indivíduo está sujeito ao rígido código de amor e respeito à sua família, o grupo visto como inevitável, inescapável, do qual ele é um perpétuo dependente e no qual dissolve sua individualidade em muitas ocasiões. A esse grupo, conforme quer nossa ética social, "tudo se deve", pois é nele que se aprende a ser "alguém", a tornar-se uma pessoa.

Este teórico esclarece a força, o domínio, as normas sobre as quais o indivíduo está sujeito, tendo o grupo social 'família', como ponto de referência. A relação a que fica subordinada uma pessoa no ambiente, parece ser de rígido respeito, de castração e anulação das vontades próprias, quando estas, escapam do comportamento tido como socialmente correto.

Este teórico ainda afirma que a 'família é um grupo visto como inevitável, inescapável, do qual ele é um perpétuo dependente e no qual se dissolve a

individualidade'. Partindo do exemplo do mundo real e alcançando o ficcional, entende-se que foi desse jugo, que Joaquim se libertara para proclamar a 'vida'. Um espaço que se imagina construído por elos de Amor e não de coerção ou domínio. Quincas vence o grupo familiar visto como inescapável, e rompe com o ciclo da ditadura.

Ainda com Damatta (1997, p. 120) da passagem da casa para a rua, menciona que:

O mundo da "rua", porém é o oposto. Nele, vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral e, por isso mesmo, sujeito aos códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do Estado [...] No Brasil, então a passagem da *casa* para a *rua* é sempre ritualizada. Preparar-se para sair de casa não é só uma expressão corrente, mas um modo de tomar consciência (ou seja, ritualizar ou dramatizar) essa passagem de um lugar seguro, onde reina a complementaridade e a hierarquia, para outro, muito mais individualizado onde se é anônimo.

Indo de encontro aos pensamentos estabelecidos por este teórico brasileiro, e, tendo Quincas por referência, é o desgarramento que ele se propõe alcançar quando 'abandona' a casa, visto que ele conhece a violência e domínio com que é tratado no lar. Ao tomar consciência da convivência e controle hostis, luta contra eles. 'Repudia' a hierarquia; a casa e ganha às ruas, assumindo um anonimato que lhe convém.

A alcunha de Quincas, cabe-lhe como luva, pois desvencilha-lhe do peso do nome que Joaquim Soares da Cunha, pai e esposo modelar, impingia-lhe. Ironicamente, ao explorar tal abandono e pensar na oscilação de tempo de vida e da morte, pela qualidade daquela e revelação desta, é que o romance vai adentrar por caminhos novos e preparar expectativas para o leitor.

Bakhtin (1988, p. 136) apresenta que "A ação e o comportamento do personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica, de sua palavra." Este é propósito de Quincas Berro D'água fazer ouvir através das ações por ele praticadas, e que elas, falem mais alto que suas palavras. Rechaçando a condição hierárquica, a ditadura familiar, o espaço de Quincas era mínimo. Por isso, decide proclamar o grito de liberdade e abandona tudo: família, casa, pertences pessoais. Declina da vida de Joaquim, para levar a vida de Quincas pautada na liberdade, no desregramento, no viver. É na posição diametralmente oposta a que vivia quando casado, que Quincas

pode assumir a própria identidade antes reprimida, sufocada pelas ordens, por corresponder a desejos e regras de outrem.

Bachelard (2000, 19) menciona que:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas e quanto mais bem especializadas [...] esta é a relação com o espaço íntimo, subjetivado pelas imagens arquetipais como os espaços de posse.

O espaço, segundo o autor, constitui-se em uma determinação fenomenológica das imagens. Trabalha de forma verticalizada a metafísica da imaginação. Ao emergir nas profundezas da relação psicoemocional, afetiva, sensitiva, ergue um tratado sobre a sensibilidade, trazendo ao cenário de enquadramento dos acontecimentos que integram a ação, as 'imagens arquetipais como os espaços de posse'.

Por seguir a linha de raciocínio, e pensar na exploração do espaço na narrativa, que varia de espaço exterior para interior, é importante ter atenção ao contexto literário em que ocorre a representação, a amplitude e pluralidade de elementos que ele acolhe.

Esta tese traz para a discussão que se abre, a análise dos grandes espaços apresentados em ambas narrativas, não se pormenorizando em detalhar todos eles.

No texto 1, o narrador principia a diegese na rua/semáforo (espaço exterior), de larga amplitude. Espaço externo em que as pessoas estabelecem encontros casuais ou provocados; aberto para inúmeras situações; e, depois, parte para o manicômio como espaço exterior predominante (no que se refere a espaço físico), o qual permanecerá alvo das descrições ficcionais. Opta pelo manicômio como espaço externo principal, focalizando a narrativa para este prisma, local este de destino para as pessoas que foram acometidas pelo mal branco.

Como exemplo do primeiro espaço externo, apresenta-se o fragmento a seguir (1995, p. 11):

O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. Na passadeira de peões, surgiu o desenho do homem verde. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há necessidade nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como

cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos [...] O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham arrancado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado [...]

O narrador abre a instância ficcional na rua, espaço amplo, largo, de todos e de ninguém. É normalmente o espaço da rua que as pessoas estão sujeitas a regras fixas que demandam um relacionamento constante entre elas e o grupo, e, é assim, pelas normas de trânsito, e junto a um semáforo, que a narrativa se inicia. Serve como instrumento para permitir, no universo individualizado da rua, o estabelecimento de hierarquias e criar, neste espaço, regras comuns de convivência para todos.

No espaço focalizado na rua, o narrador gasta tempo no discurso para pormenorizar os detalhes que acontecem, mediante a espera de alternância de cores que um semáforo possui. Traz à cena, a comparação da faixa de pedestres com uma zebra; das pessoas como peões, e da impaciência relatada na espera dos motoristas que aguardam a mudança de cor para 'verde'. Imprime com isto, o jogo da velocidade, permeada pela impaciente violência com que se comportam. É uma cena do século XXI, espaço/tempo em que as pessoas têm pressa.

Em seguida, a voz elege o manicômio como palco principal dos acontecimentos, espaço reservado para grandes atrocidades, violências e barbáries humanas.

O fragmento a seguir mostra, no discurso, a escolha do manicômio (1995, p. 46):

Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes, De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, **Temos um manicômio vazio**, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, **umas instalações militares** que deixaram de ser utilizadas em consequência da recente reestruturação do exército, **uma feira industrial em fase adiantada de acabamento**, e há ainda, não conseguiram explicar-me porquê, **um hipermercado em processo de falência**, Na sua opinião, qual deles serviria melhor aos termos que temos em vista, **O quartel é o que oferece melhores condições de segurança**, Naturalmente, tem porém um inconveniente, ser demasiado grande, tornaria difícil e dispendiosa a vigilância dos internados, Estou a ver, Quanto ao hipermercado, haveria que contar, provavelmente, com impedimentos jurídicos vários, questões legais a ter em conta, E a feira, A feira senhor ministro, creio ser preferível não pensar nela, Porquê, A indústria não gostaria com certeza, estão ali investidos milhões. **Neste caso, resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicômio, Pois então que seja o**

manicômio, Aliás, a todas as luzes, é que apresenta melhores condições, porque, a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem-se juntar aos que já estavam cegos (grifos nossos)

Ao analisar o excerto, o que salta aos olhos do leitor é a maneira excludente e pouco preocupada de como escolhem o local para acomodar os cegos. Tinham diante de si, 04 oportunidades de escolha, contudo, são movidos pela rede dos interesses de 'economia' em dinheiro: quanto menos gastos e trabalho, melhor.

O presidente da comissão de logística e segurança, nomeado para resolver tal problema da cegueira, adverte o ministro de que o quartel é o espaço que oferecia melhores condições de segurança, mas por ser demasiado grande, os custos para mantê-los lá, seriam elevados, nem tampouco a feira, pelo investimento de milhões realizado pela indústria, o que leva a deduzir, que a escolha foi determinada pela conveniência político/econômica e pela menor quantidade de gastos. Não seria o ideal para cegos, uma vez que era um hospital destinado espacialmente para loucos, e pouca, ou nenhuma preocupação se teve com a segurança dos que ali seriam internados, mas era o menos incômodo para os governantes, no momento.

Para Houaiss (2009, p. 1234 c) manicômio significa "hospital, estabelecimento para internação e tratamento de loucos, hospício", assim, este espaço seria algo próximo do adequado se não estivesse em precárias condições de uso. Todavia, como os que seriam para lá destinados estavam acometidos pela cegueira, não avaliariam como inadequado, por encontrarem-se facultados deste órgão de sentido: visão.

Bachelard (2000, p. 18) tece comentários sobre a casa que abriga o devaneio, a casa que protege o sonhador, como se confirma em:

Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta diretamente seu ser. Então, os lugares onde o devaneio se reconstitui, por si mesmos, trazem num novo devaneio.

O autor referenda em seus estudos sobre a poética do espaço, que a casa dos pensamentos do homem, constitui-se num grande espaço de revolução e

profundidade. É pelos/nos pensamentos que o indivíduo passeia de uma memória a outra, oscilando entre boas e más, mas é, no inconsciente, o início da casa interior.

Partir destas conjecturas e verticalizar o domínio do espaço utilizado pelo narrador no texto 1, é com maior densidade que ele se vale do espaço interior, no que diz respeito a personagem mulher do médico, ao mantê-la, inúmeras vezes, recolhida em monólogo interior, mergulhada em reflexões. A voz emprega a estratégia da focalização interior – em monólogo interior com a personagem em questão – e mantém a sua voz, a do narrador, colada na dela, para ambos, caminharem juntos no espaço da ficção. Habilidade ímpar na condução da voz que narra, como se percebe em (1995, p. 93-4 e 97):

(p. 93-4)

Não queria nem pensar nas consequências que resultariam da revelação de que não estava cega, o mínimo que lhe poderia acontecer seria ver-se transformada em serva de todos, o máximo talvez fosse converterem-na em escrava de alguns. A ideia, em que ao princípio se falara, de designar um responsável por cada camarata, poderia, sabe-se lá, ajudar a resolver estes apertos e outros por desgraça ainda piores, sob condição, porém, de que a autoridade desse responsável, certamente frágil, certamente precária, certamente posta em causa a cada momento, fosse claramente exercida a bem de todos e como tal reconhecida pela maioria. **Se não conseguirmos, pensou, acabaremos por matar-nos aqui uns aos outros.** Prometeu a si mesma que falaria destes delicados assuntos ao marido e continuou a repartir as rações. (grifos nossos)

(p. 97)

Discretamente, como se houvesse perigo de que os outros pudessem ver o mísero espetáculo, a mulher do médico tinha ajudado o marido a assear-se o melhor possível. Agora havia um silêncio dorido, de hospital, quando os doentes dormem, e sofrem dormindo. Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto, um braço que **se moveu a sonhar. Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que razões inexplicáveis a teriam preservado até agora.** Num gesto cansado, levou as mãos à cara para afastar o cabelo, e pensou, **Vamos todos cheirar mal.** Nesse movimento principiaram-se a ouvir uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras, que deveriam sê-lo, mas cujo significado se perdia no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim em estertor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como porcos, **Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto.** (grifos nossos)

A voz do narrador ao valer-se da qualidade de espaço interior, em monólogo interior com a mulher do médico, almeja com tal estratégia, fixar a ação em local mais restrito, todavia carregado de significado, delegando à personagem momentaneamente – em pausa descritiva – a condução da narrativa em espaço

interior (pensamentos), com as análises que ela, mulher do médico, possui. No primeiro negrito acima apresentado, a comunhão de vozes se estabelece no âmbito das ideias, da consciência da mulher do médico. Fica difícil a identificação, bem como a separação destas vozes, que pretendem em uníssono, expor com clareza a verdade. É no espaço interior – que o segredo velado da mulher do médico se mantém. Partindo do olhar, que no segundo negrito da ficção (p. 93-4), ela tece previsão de conclusões pouco interessantes.

Bachelard (2000, p. 21) sanciona que:

O inconsciente normal sabe estar à vontade em qualquer lugar. A psicanálise ajuda os inconscientes deslocados, inconscientes brutalmente ou insidiosamente deslocados. Mas a psicanálise prefere colocar o ser em movimento a tranquilizá-lo. Ela convida o ser a viver fora dos abrigos do inconsciente, a entrar nas aventuras da vida, a sair de si. E, naturalmente, sua ação é salutar. Uma vez que também é preciso dar um destino de exterior ao ser do interior.

Quando este autor, de grande envergadura, mergulha em pesquisas e revela pela psicanálise os níveis localizados no emaranhado do inconsciente, apresenta também que o nível da consciência é o espaço de maior tranquilidade, se comparado com o anterior. É no espaço da consciência que se desenvolve as ideias suportáveis. Ao pensar assim, no excerto da (p. 97) ela (a mulher do médico) mobiliza axiologicamente os pensamentos e se indaga do porquê não cegara e de que ainda permanece vendo. Tais questionamentos a impulsionam para os recônditos interiores, na busca de respostas, que não encontra. Ela não consegue enxergar que é a única a escolhida para ser dona de singular sensibilidade e altruísmo. Procura, sempre que consegue, ajudar a todos impulsionada por valores que carrega na alma. Como parece fazer, no mesmo excerto, quando ela, somada a voz do narrador, defendem aqueles seres humanos, quando são xingados de porcos. Tais vozes com esta defesa, procuram aliviar, um pouco, a carga tão pesada que já carregavam: as múltiplas cegueiras.

A noção de domínio narrativo vinculado ao aspecto espacial na narrativa pode permitir ao leitor, como num apelo de longo alcance, correlacionar espaços por ele conhecidos no mundo empírico, e, de forma figurada, imaginar o espaço criado na ficção. Na recolha destes elementos, cria-se na memória do leitor, ou do narratário, as imagens, feito molduras de enquadramento. É como se durante o espaço de

monólogo interior, a personagem funcionasse como uma câmera a filmar diretamente algumas ações, a serviço do narrador.

Para atingir objetivos estratégicos, o narrador na escolha da personagem e ao articular o emprego da focalização interna, pretende um duplo alcance: além de colar a sua voz com a dela, uma vez que ela nutre ideias muito parecidas com as suas, também abrir-lhe, nesse momento, os pensamentos para a análise do leitor/narratário. Um narrador que opera com signos e códigos em seu benefício, na arte de narrar, vinculados à organização do espaço.

Entretanto, a voz do narrador assume pensamento diferente com relação à mulher do médico, pois existem momentos em que, estas vozes, encontram-se com valores divergentes, como se pode verificar em (1995, p. 101-2):

De pé, a mulher do médico olhava para os dois cegos que discutiam, notou que não faziam gestos, que quase não moviam o corpo, depressa haviam aprendido que só a voz e o ouvido tinham agora alguma utilidade, é certo que não lhes faltavam braços, que podiam brigar, lutar, vir às mãos, como se costumava dizer, mas uma cama trocada não valia tanto, todos os enganos da vida fossem como este, bastava que se pusessem de acordo. A dois é a minha, três é a sua, que fique entendido de uma vez para sempre, Se não fôssemos cegos, este engano não teria acontecido, Tem razão, o mal é sermos cego. A mulher do médico disse ao marido, **O mundo está todo aqui dentro.** (mulher do médico)
Nem todo. A comida, por exemplo, estava lá fora e tardava. De uma camarata a outra e da outra, alguns homens tinham ido postar-se no átrio, à espera de que a ordem soasse no altifalante. (narrador) (grifos nossos)

A mulher do médico ao executar a leitura entre os cegos que brigavam por causa de uma cama trocada, chega a uma conclusão, e, o narrador, diverge dela, e apresenta, pelo discurso, uma outra convicção por ele estabelecida. Ela acredita, que na composição dos cenários de vida existentes no manicômio, o mundo todo estivesse representado ali dentro. O narrador – ativa estratégias enquadradas no âmbito ficcional e adota comportamentos no processo de enunciação que melhor lhe convém, para os efeitos enuncivos empregados na malha textual. Talvez, este seja o único momento de divergência entre as vozes do narrador e da mulher do médico, explícitas no enunciado.

Interessante é notar que a fala da mulher do médico está dirigida ao marido, em discurso direto. O médico é silenciado de palavras e é o narrador, em discurso indireto, que toma a voz para si e dá continuidade à narrativa, respondendo a afirmação da personagem, divergindo dela na conclusão que ela acredita. São

espaços interiores diferentes: o primeiro, localizado na consciência da mulher do médico; o segundo, contrastando com o anterior, na consciência do narrador.

Como último espaço nesta narrativa, o narrador determina a casa (apartamento) do médico e de sua mulher, como ambiente para fechar o universo ficcional, conforme se percebe a seguir (1995, p. 309-10):

Minutos depois, já sozinhos, o médico foi sentar-se ao lado da mulher, o rapazinho estrábico dormitava num canto do sofá, o cão das lágrimas, deitado, com o focinho sobre as patas dianteiras, abria e fechava os olhos de vez em quando para mostrar que continuava vigilante, pela janela aberta, apesar da altura a que estava o andar, entrava o rumor das vozes alteradas, as ruas deviam estar cheias de gente, a multidão a gritar uma só palavras, Vejo, diziam-na os que já tinham recuperado a vista, diziam-na os que de repente a recuperavam, Vejo, Vejo, em verdade começa a parecer uma história doutro mundo aquela em que se disse, Estou cego, O rapazinho estrábico murmurava, devia estar metido num sonho, talvez estivesse a ver a mãe, a perguntar-lhe, Vês-me, já me vês. A mulher do médico perguntou, E eles, e o médico disse, Este, provavelmente estará curado quando acordar, com os outros não será diferente [...] A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para ao céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava.

É na microestrutura espacial do apartamento da mulher do médico que a narrativa é finalizada. Também é neste espaço que eles, um a um, voltam a enxergar assim como ouvem – pelo som que vem pela janela – pessoas nas ruas gritando ‘Vejo’. Talvez, este momento de espaço/tempo psicoemocional pelo qual passaram – a cegueira – os tenham feito mudar comportamentos egocêntricos e atingir, como prêmio, a visão. E estarem, em grupo, no aconchego da casa reforça a situação de equilíbrio.

O narrador executa seleções complexas e instigantes favorecendo a uma organização do evento narrativo nas configurações do espaço. Grosso modo, o narrador na seleção do espaço externo principia na rua e parte para o manicômio; intercala com o espaço interno em monólogos interiores realizados pela mulher do médico, e retorna ao manicômio novamente. Quando saem de lá, a mulher do médico e o grupo do qual ela cuida, voltam às ruas, mas a voz escolhe a casa, apartamento desta personagem, como refúgio de paz para finalizar a ficção. Portanto, mescla o espaço externo físico, em que as personagens se movimentam e protagonizam os eventos narrados, com o espaço interno da personagem mulher do

médico, numa configuração em que passeiam os pensamentos, revelados pela tematização centrada nos vícios e deformações sociais.

Para Bachelard (2000, p. 201), casa significa que:

[...] é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma.

O teórico afirma que é a casa o aconchego, o ambiente místico de integração dos pensamentos, dos devaneios, das lembranças que trazem o passado para o presente, e dão, para o futuro, possibilidades inauditas. A casa funciona como um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Com tal linha de raciocínio, o narrador traz as personagens para casa para retirá-las do inferno dos dias vividos pela cegueira. É neste espaço, que cada um se reencontra, e, volta a enxergar.

No texto 2, a voz que narra, determina como espaço exterior principal, as ruas da Bahia, em que se movimentam e protagonizam as personagens; e que é a Voz, a responsável por articular todos os demais elementos da narrativa, bem como os eventos nela narrados.

A narrativa principia com a dúvida do espaço/local da morte de Quincas Berro D'Água: se no quarto pequeno, ou na orla do cais da Bahia, como se confirma em (1959, p. 1-2):

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.** A família, apoiada por vizinhos e conhecidos, mantém-se intransigente na versão da tranquila 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. Presenciada, no entanto, por testemunhas idôneas, largamente falada nas ladeiras e becos escusos, a frase final repetida de boca em boca, represento, na opinião daquela gente, mais que uma simples despedida de mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo (como escreveria um jovem autor de nosso tempo). (grifos nossos)

O narrador dispara a dúvida sobre hora da morte, local e frase derradeira, pois no teor de espaço social oscilante, segundo Reis (2018, p. 111) “procede-se, assim, a uma tematização do espaço centrada nos vícios e nas deformações da sociedade, podendo atingir, um índice elevado de significação ideológica.” A afirmação de Reis vem ao encontro da personagem Quincas, dos estigmas que ambiciona vencer; das axiologias que ele procura defender; na explicação do eterno vagar pelas ruas da Bahia. É o espaço externo e principal em que a narrativa se desenvolve.

Sobre os espaços casa e rua, Damatta (1997, p. 119 - 120) referenda que:

(casa)

Assim, em casa, o **indivíduo está sujeito ao rígido código de amor e respeito à sua família**, o grupo visto como inevitável, inescapável, do qual ele é um perpétuo dependente e no qual dissolve sua individualidade em muitas ocasiões. (grifos nossos)

(rua)

O mundo da “rua”, porém, é o oposto. Nele, vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral, [...] essa é a passagem de um lugar seguro, onde reina a complementaridade e a hierarquia, para outro, muito mais **individualizado, onde se é anônimo**. (grifos nossos)

Damatta evidencia com relação a ‘casa’, o rígido código de amor e respeito à família que o indivíduo deve nutrir e esclarece que a individualidade fica obnubilada pela hierarquia que rege o grupo. As regras e modos de fazer atrelam o indivíduo ao grupo, impedindo a ação desagregada dele. A ideia é a de que sem a casa, a pessoa não é valorizada por não estar vinculada às regras que nela são determinantes, como se a pessoa deixasse de existir.

Em se tratando de ‘rua’ o sociólogo menciona que “vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo moral.” É justamente este o ardente desejo de Quincas que aguardou o momento oportuno para livrar-se do jugo lancinante, para ganhar o espaço, a liberdade das ruas da Bahia, e com ela, o anonimato.

Migra da casa para a rua; de Joaquim para Quincas. É evidente a intenção da despersonalização, da desobediência às regras estabelecidas, de portar-se como num mundo às avessas. Este é Quincas Berro D’água, o anti-herói.

No texto 2, posterior a este espaço externo ‘rua’, há dois outros que são bastante relevantes para as estratégias do evento narrativo. Um é o espaço do caixão em que Quincas está sendo velado, e o outro, o espaço interior, em que são reproduzidos os pensamentos de Vanda. Neste momento, as vozes somadas, do

narrador e de Vanda, dificultam ao leitor discernir, quando começa uma ou a outra. Tais espaços – o externo e interno – podem ser evidenciados em (1959, p. 30-1):

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 canseira da mudança de roupa.

Os homens da empresa funerária haviam feito bom trabalho, eram competentes e treinados. Como disse o santeiro, ao passar um instante para ver como as coisas se apresentavam, *nem parecia o mesmo morto*. Penteado, barbeado, vestido de negro, camisa alva e gravata, sapatos lustrosos, **era realmente Joaquim Soares da Cunha quem descansava no caixão funerário – um caixão régio (constatou satisfeita Vanda), de alças douradas, com uns babados nas bordas. Haviam improvisado com tábuas e tripés de madeira uma espécie de mesa e nela elevava-se o esquife, nobre e severo**. Duas velas enormes – círios de altar-mor, orgulhou-se Vanda – lançavam uma chama débil, pois a luz da Bahia entrava pela janela e enchia o quarto de claridade, pareceram a Vanda uma desconsideração para com a morte, faziam as velas inúteis, tiravam-lhe o brilho. Por um momento pensou em apagá-las, medida de economia. Mas como certamente a empresa cobraria a mesma coisa gastassem duas ou três velas, decidiu fechar a janela e a penumbra fez no quarto, saltaram as chamas bentas como línguas de fogo. Vanda sentou-se numa cadeira (empréstimo do santeiro), sentia-se satisfeita. Não a simples satisfação do dever filiar cumprido, algo mais profundo.

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**. (grifos nossos)

O espaço caixão – quer na vida real, quer na ficcional – é aquele em que as pessoas depois de mortas são postas para serem enterradas. Escolha realizada por uma grande maioria, levando-se em consideração que a cremação, além de cara, não é uma opção disponível em todas as cidades.

Pensar no espaço caixão, pode ser o mesmo que, metaforicamente falando, diminuir a liberdade de espaço de Quincas; domá-lo; colocá-lo em um caixão para atendendo às normas socialmente estabelecidas para um velório; reduzi-lo a uma pessoa comum, limitar-lhe espaço. Foi com esta condição mínima de espaço que vivera Quincas, enquanto fora casado, e, ao libertar-se de tais algemas, professava que não se deixaria prender, em cova rasa no chão; e que o mar, era o espaço digno, para o marinheiro que ele se tornara. Naquele caixão não estava deitado Quincas, mas Joaquim, de barba escanhoada; terno bem passado; camisa alva e sapatos novos. Quer dizer, limitado e submetido às regras, hábitos de vestir-se como funcionário público e na vida de casado.

No segundo negrito do mesmo exemplo, o narrador adere a sua voz, à de Vanda, em recurso de focalização interna, tornando-a aparentemente, única voz protagonista neste momento de digressão. Em monólogo interior, ratifica este ser o cadáver de Joaquim Soares da Cunha, uma vez que a equipe da empresa funerária havia realizado um excelente trabalho com o morto. Destituído do poder de ir e vir; de contestar e rir, Quincas agora voltava a ser Joaquim, e por assim o ser, Vanda externa através de um suspiro, a sua incontrolável satisfação de tê-lo vencido nesta batalha. Não conseguiram vencer Quincas em vida, então, fazê-lo-ia, morto. Ela sentia-se, como antes, no controle da situação.

A dimensão dos espaços físicos representa universos contrastantes: as ruas da cidade baixa da Bahia - total liberdade; o caixão, espaço condizente apenas para o morto – prisão; e o espaço interior, nos pensamentos da personagem Vanda E, no final deste fragmento a revelação explícita, apresentada em negrito, das intenções da filha: *domá-lo*.

Para Houaiss (2009, p. 707 a), o verbo ‘domar’ significa:

1.Reduzir à obediência (um animal selvagem), submetendo-o pela força bruta ou à custa de exercício e ensino; amansar, domesticar; 2. Submeter à autoridade (a propósito de adversário), subjugar, vencer (os rebeldes resistentes); 3. Controlar, dominar; 4. Fazer alguém ou algo ceder; 5. Refrear, reprimir, conter-se a propósito das paixões, emoções fortes

Semanticamente, este é o verbo mais adequado para revelar os desejos sombrios e ultrajantes da filha. Sentir-se no comando; no controle; imprimir autoridade sobre ele; submeter à força bruta, pelo menos na morte. Ela o domesticara, impondo para Quincas, o retorno à aparência de Joaquim. É pelo controle, a submissão com autoridade a um adversário, reduzir à obediência. Vanda enxergava nas ações de seu pai a insubordinação, o enfrentamento pelo escracho, pelo riso irônico, pela rebeldia.

Os comportamentos sociais na vida empírica têm o mesmo sabor: quer maridos ou esposas, um deseja subordinar o outro pela imposição, domínio, pelo sufocamento das vontades, pela ordem. O que se vê constantemente é um ser humano tentando exercer a força de domínio sobre o outro, esquecendo-se de que a conduta mais adequada seria o equilíbrio, o caminho do meio: cada um cedendo um pouco. Isto seria o ideal, porém uma quantidade bem pequena de pessoas assume a conduta ponderada como regra de vida.

Ao reduzir o espaço do personagem Berro D'água, da liberdade total das ruas, ao estreito espaço do caixão, confirma-se o desejo de vingança, de dominação. Tais sentimentos são descortinados à recepção e ficam clarificados, no excerto a seguir (1959, p. 31-2):

A sombra de um sorriso aflorou nos lábios de Vanda que seriam desejáveis não fosse certa rígida dureza a marcá-los. Sentia-se vingada de tudo quanto Quincas fizera a família sofrer, sobretudo a ela própria e a Otacília. Aquela humilhação de anos e anos. Dez anos levava Joaquim essa vida absurda. *Rei dos vagabundos da Bahia*, escreviam sobre ele nas colunas policiais das gazetas, tipo de rua citado em crônicas de literatos ávidos de fácil pitoresco, dez anos envergonhando a família, salpicando-a com a lama daquela inconfessável celebridade. *O cachaceiro-mor de Salvador, o filósofo esfarrapado da rampa do Mercado, o senador das gafieiras, Quincas Berro D'água, o vagabundo por excelência* eis como o tratavam nos jornais onde por vezes sua sórdida fotografia era estampada. Meu Deus!, quanto pode uma filha sofrer no mundo quando o destino lhe reserva a cruz de um pai sem consciência dos seus deveres.

Mas agora, sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase lustroso [...] 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. Para sempre desaparecera o vagabundo, *o rei da gafieira, o patriarca da zona de 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.

O narrador vivifica e potencializa a dimensão de vingança evidente em Vanda. Recuperar a dignidade perdida pelos dez anos de exageros praticados pelo pai, tornou-se para ela um estado obsessivo. O narrador ao usá-la, como lentes de uma câmera, evidencia os divergentes parâmetros que os separavam: do domínio à liberdade. A verossimilhança da personagem é representada pelo discurso interior sobre si mesma e do mundo que a rodeia, transformando assim, a fala na imagem da sua linguagem, de posse de uma tensa exposição dialógica, como no caso, um monólogo interior, um arranjo composicional de uma narrativa polifônica. Talvez, esta seja a função maior do romance: representar o presente em todo o inacabamento, instabilidade e evolução.

Sobre monólogo interior das personagens, Chatman (apud. Irene A. Machado, 1995, p. 120) “O monólogo interior é uma técnica estritamente literária de representação da voz, que não existe na comunicação oral. O grande desafio desta forma discursiva é a verbalização de algo que, na verdade, não é verbal.” Ela apresenta aquilo que parece a fala, contudo, é escritura.

Para Irene A. Machado (1995, p. 120) “o monólogo interior, em sua manifesta condição de discurso citado, é a forma por excelência da dialogia da linguagem que diversificou o quadro discursivo da prosa romanesca, embora não se restrinja a ela.” Tem-se, portanto, uma das formas estratégicas da voz para representar a polifonia no romance, uma vez que se entende o discurso interior como discurso citado, o qual não se pode confundir com uma estrutura retórica.

Bakhtin (1988, p. 124) sobre as formas de se elaborar o discurso interior da personagem, enquanto artifício literário, observa que:

Um personagem de romance sempre tem sua área, sua esfera de influência sobre o contexto abrangente do autor, ultrapassando (às vezes muito) os limites do discurso direto reservado ao personagem. Em todo caso, o campo em que age a voz de um personagem importante deve ser mais amplo que o seu discurso direto autêntico. Essa área ao redor dos personagens importantes do romance é profundamente original do ponto de vista estilístico: predominam nela as mais variadas formas de construções híbridas, e ela sempre é dialogizada de alguma maneira; nela irrompe o diálogo entre o autor e seus personagens, não um diálogo dramático, desmembrado em réplicas, mas um diálogo romanesco específico, realizado nos limites das estruturas monológicas aparentes. A possibilidade de tal diálogo é um dos privilégios mais notáveis da prosa romanesca

Bakhtin esclarece, no excerto, um procedimento da prosa romanesca em que o discurso interior da personagem evolui de acordo com as ações comuns, e assim, Vanda, além de representar os grandes conflitos, conduz desta maneira, não apenas a representação da mente, mas a ação comum e o que vai nos pensamentos. Distingue-se uma sobreposição entre ação e pensamento da personagem, do narrador, do autor. Cargas semânticas de vozes que se entrecruzam e modelam o romance enquanto uma multiplicidade discursiva. A movimentação espacial – em discurso – da personagem desafia a noção de que o discurso interior, implicaria também, na estaticidade de cenário. Vanda, através do discurso interior quer retirá-lo das ruas e confiná-lo a Joaquim, preso a um caixão, uma das marcas identitárias do narrador que ao revelá-la assim, potencializa a condução da diegese. Na movimentação das ideias na mente da personagem, ligada ou não às ações momentâneas, enfatiza a noção de que, no discurso, ocorre o predomínio de formas híbridas, fazendo da própria mente, um imenso discurso, uma vez que este se movimenta em tempo presente/pretérito, mesmo que não se refira a uma ação momentânea, no espaço que ocupa.

Partindo destas premissas, acredita-se que falar pela personagem seja o mesmo que falar com o discurso do outro e alcançar um discurso bivocalizado. Entende-se como a fórmula que gera o dialogismo, a polifonia, bem como os processos de carnavalização da linguagem na transmissão da palavra do outro, fazendo do discurso, objeto ficcional mais importante no romance. Essa é a alma do discurso polifônico que, envolta nos processos de transmissão da palavra de outrem, quer como fala ou como pensamento, conquistam o ponto culminante de realização dialógica do romance. Apresentam o indivíduo que fala e discute ideias em uma condição bivocalizada da imagem da linguagem.

Tais habilidades ímpares da linguagem manifestadas no discurso são próprias daquele narrador heterodiegético, que pela onisciência, pelas focalizações variadas de que se pode valer no tempo e no espaço, discursos: direto, indireto e indireto livre que se alternam representantes da imagem da linguagem, atingem a polifonia, assim como explicitou Bakhtin.

Ao debruçar um pouco mais atentamente, sobre o alvo central da pesquisa, o elemento da narrativa - voz - emerge um narrador que além de assumir o papel para o qual fora destinado, transcende tal função conferindo à narrativa, um teor elevado de artisticidade. Adota estratégias discursivas de organizar a diegese e assume uma temporalidade ora linear, ora transgressiva; inclui analepses e prolepses; estabelece um narrar com maior ou menor velocidade, o que lhe convier para a economia da narrativa; descrições e digressões; além de se colocar num ponto de vista onisciente. Um narrador que migra de discursos enobrecidos da cultura oficial, para um outro que brota da informal oralidade, culminando na bivocalidade. Com a combinação de estilos, na diversidade social dos falantes, traz à tona, a palavra citada, como discurso de outrem.

O terceiro e grande espaço apresentado no texto 2, é o mar, lugar onde Quincas teria se atirado, como se confirma no fragmento a seguir (1959, p. 92-4):

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 o seu cachimbo, Mestre Manuel ia ao leme. 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, para os raios a iluminar o negrume. Mulheres e homens se seguravam às cordas, agarravam-se às bordas do saveiro, o vento zunia, a pequena embarcação ameaçava soçobrar a cada momento. Silenciara a voz de Maria Clara, ela estava junto de seu homem na barra do leme. Pedacos de mar lavavam o

barco, o vento tentava romper as velas. Só a luz do cachimbo de Mestre Manuel persistia, e a figura de Quincas, de pé, cercado pela tempestade, impassível e majestoso, o velho marinheiro. Aproximava-se o saveiro lenta e dificilmente das águas mansas do quebra-mar. Mais um pouco e a festa recomeçaria. Foi quando cinco raios sucederam-se no céu, a trovoadá reboou num barulho de fim do mundo, uma onda sem tamanho levantou o saveiro. Gritos escaparam das mulheres e dos homens, a gorda Margô explicou:

- 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.

A construção do cenário pela voz que narra atinge o apogeu, já que cria um ambiente de terror, um panorama insólito, tamanha tempestade que se apresentava. Parece ser o espetáculo perfeito para a passagem da vida para a morte, visão oportunizada pelo horizonte de Quincas Berro d'água e do narrador. Tal morte transformar-se-ia em acontecimento fabuloso que permaneceria na voz daquela gente. Mais uma vez, a voz que narra silencia Quincas de palavras, mas o projeta pelas ações. Mesmo diante do quadro tenebroso, ele parece estar à vontade, identificado com a perspectiva marítima, fazendo jus ao título que lhe fora dado: marinheiro. Ele sente o espaço ideal para a morte; o 'infinito' seria a última morada, e assim, atira-se ao mar. Uma vida/morte em eterno movimento, acompanhando as ondas do mar. Entende-se que ao adotar a alcunha de marinheiro, e indo ao encontro da semântica que recobre tal vocábulo, analisa-se pela vida dedicada à Marinha, que o marinheiro vai de porto em porto, em eterno movimento. E muitos são os marinheiros que tiveram o mar como 'morada permanente', voltando à narrativa, Quincas, é um deles.

O narrador parece compactuar das mesmas ideias nutridas pela personagem, uma vez que finaliza o excerto com "sua própria vontade". Articulada e espacialmente falando, a voz eleva o último espaço com supremacia, em que raios, vento zunindo, trovões que riscavam o céu, compõem o ambiente excêntrico compatível com ele, Quincas, um ambiente de morte ideal, único e surreal.

Para Houaiss (2009, p. 215a) 'atirar' na esfera semântica é:

1. Arremessar-se, jogar-se, arrojar-se com rapidez; 2. Disparar (arma de fogo ou arremesso), alvejar, apontar (uma flecha ao alvo); 3. Dizer súbita ou violentamente; lançar, proferir; 4. Ter inclinação para, inclinar-se; 5. Estender, esticar, estirar; 6. Entregar-se inteiramente, lançar-se; 7. Lançar-se, arrojar-se corajosamente; 8. Deixar-se cair; 9. Lançar-se a conquistas amorosas; 10. Convidar alguém para dançar [...]

Linguisticamente, a voz se apropria dos significados que o verbo 'atirar' possui, apresentados no verbete, como 'arremessar-se, jogar-se, arrojar-se com rapidez, entregar-se inteiramente, lançar-se, deixar-se cair'; para adequar ao contexto da morte pretendida pela personagem em questão. Mais que isto, transformar tal feito, a morte, num evento de alta picardia. De posse da própria vida, Berro Dágua decide como e quando morrer, ultrapassando as leis da vida e da morte. Com a morte escolhida por vontade própria, obnubilaria àquela que a família, com intransigência, tentava apresentar como verdadeira. Com este grande estilo de morrer, Quincas mostraria a força de rechaçamento às regras impostas pela família e instalaria, a dúvida do local e causa do falecimento.

Chevalier & Gheerbrant (2006, p. 592b) definem 'mar' como:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

O espaço 'mar', pensando com Chevalier e Gheerbrant, é o palco inusitado para o fechar das cortinas, o local *sui generis* no tocante a ser um estado transitório, mas possibilitador das ambivalências como a incerteza, a dúvida, a indecisão, a imagem da vida e da morte. Lugar que recobre, toda a esfera de acontecimentos que aquela noite memorável representou, quer para Quincas, como aos amigos de festa e celebração da vida.

O narrador evidencia que mesmo depois de morto, Quincas Berro Dágua continua sendo um problema para macular a imagem familiar, que sentem vergonha e culpa, um incômodo perante os amigos e vizinhos. A família, na ficção, pode ser a prova que a aceitação das pessoas de como elas são, pode se transformar em algo difícil, partindo-se do pressuposto que a conduta de cada um deva ser regida pela expectativa e imposição do outro.

Dentro da narrativa, existe uma caricatura da morte, uma ironia que brinca e sinaliza que há possibilidade de vivos estarem mortos para a vida. O efeito retórico produzido pelo narrador culmina por deslocar a semântica do texto para o leitor, que se vê envolto pela potencialidade lúdica que dele emana. Realidades textuais

mesclam-se desuniformemente, e, o que era simples relato de fato, abre-se para o percurso no campo de uma espécie de realismo fantástico.

Bakhtin (1981, p. 49) menciona que “O homem não é uma magnitude final e definida que possa servir de base à construção de qualquer cálculo; o homem é livre e por isso pode violar quaisquer leis que lhe são impostas.” Ao examinar as observações de Bakhtin, acredita-se que Quincas pôde escolher como e quando morrer; estabelecer o seu fim e a perpetuação de seus feitos, através das vozes da cidade baixa da Bahia, espaço bem escolhido para viver em plenitude.

De posse de todas as economias e artifícios da narrativa, a voz de Quincas somadas a de todos os amigos, elevar-se-iam à altura da voz familiar, e, juntas com a mesma força e poder de discurso, promoveriam a perspectiva da dúvida, potencializariam as lacunas por explicar. Entende-se com a atitude de Quincas, que o regime ditatorial acabara: nem na morte, ele se deixaria prender, como pretendia a família: na terra - em um túmulo.

Para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 878b) ‘terra’ significa:

Simbolicamente, a terra opõe-se ao céu como o **princípio passivo** ao princípio ativo; **o aspecto feminino** ao aspecto masculino da manifestação; à obscuridade à luz; [...] é a perfeição passiva, recebendo a ação do princípio ativo [...] a terra simboliza a função maternal: dá e rouba a vida [...] Das Águas, que também dão origem às coisas, distinguimos a terra, pelo fato de as Águas precederem a organização do Cosmo, e a terra produzir as formas vivas; as Águas representam o conjunto do que é indiferenciado, a terra, os germes das diferenças. (grifos nossos)

A ‘mãe terra’ como princípio passivo o aspecto feminino da manifestação com sua função maternal evoca – em âmbitos gerais de significação – o oposto de mar. A terra, entendida como chão firme, antagoniza-se simbolicamente, com as águas marítimas em movimento. Na ficção, se a correlação fosse feita entre os dois elementos ‘terra’ – ‘mar’, ter-se-ia ligada pelas características e atributos que lhes foram conferidos, simbolicamente, terra pode representar – Vanda/Otacília; e Quincas, o mar. Se o mar simboliza a incerteza, a dúvida, a indecisão, ele também traz – assim como a terra – a imagem da vida e da morte. É exatamente neste espaço que Quincas decide se atirar, **para permanecer vivo no discurso de toda a cidade baixa da Bahia.** (grifos nossos)

Os dois narradores do texto 1 e 2 adotam semelhanças na condução dos eventos narrativos no que tange ao espaço. Se no texto 1 o narrador escolhe,

grosso modo, como espaço externo a rua, manicômio e a casa do médico, decide também pelo espaço interior, com monólogo interior da personagem mulher do médico. No texto 2, a voz utiliza como espaço exterior, as ruas da Bahia, o caixão e o mar; e como representante do espaço interior, o monólogo interior de Vanda, a filha. Aparentemente, assumem comportamentos estratégicos semelhantes, mas divergem em parte na escolha do último espaço, em ambas as narrativas.

No texto 1, a ficção é finalizada na casa da mulher do médico, local de aconchego – família – lar, e com uma solução para a cegueira, uma vez que voltam a enxergar. Carrega, portanto, a metáfora, de que o homem só passa a enxergar realmente, depois de inúmeros sofrimentos que o fazem crescer.

No texto 2, o espaço escolhido foi o **da linguagem**, pois este texto é finalizado com a frase derradeira de Quincas, antes de se atirar ao mar. (grifos nossos)

Contrastam ainda mais, ao se apurar os gêneros predominantes. Ambos os textos 1 e 2, começam em prosa, mas é no fim da diegese que destoam na genericidade.

O texto 1, permanece integralmente no gênero narrativo, porém no texto 2, fica declarado o hibridismo textual - a intergenericidade - já que a voz encerra a narrativa predominantemente em prosa, na estrutura de poesia. Uma poesia voltada para o engajamento, que emerge uma voz denunciativa. Quincas é o artífice desta poesia, pois se trata da frase derradeira por ele pronunciada em alto mar e repetida por toda aquela gente nas ladeiras e becos da Bahia.

Na frase, o narrador que conduzia a história em discurso indireto, cede a voz para um trovador do Mercado que indiretamente reproduziu as últimas frases de Quincas. Antes de Berro D'água falar, o narrador obedece às regras da gramática quando preparada anteriormente, pelos 'dois pontos, travessão e aspas', que denotam a fala da personagem dentro do gênero textual em que se encontra, como se pode perceber em (1959, p. 95-6):

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 de sua oração.

Linguisticamente falando, Quincas fatigado de obedecer a regras, rompe até com a norma gramatical culta, quando principia a frase com pronome oblíquo, representando e aderindo a oralidade de boa parte da população, seja do universo ficcional, ou do mundo empírico. Ao adotar tal linguagem, aproxima-se do universo popular e se afasta do Culto. Nesse movimento de aproximação e afastamento, o narrador pretende que fiquem explícitas pelas posições discursivas, os perfis das personagens: 1. Quincas e os amigos da rua - comunicação pautada na linguagem informal, com tons de oralidade; 2. Família de Joaquim - Linguagem culta, baseada totalmente nas regras com que esta modalidade é construída dentro da instância ficcional, alvo de estudos desta pesquisa. Escolhas linguísticas adequadas para os processos de transmissão da palavra de outrem, enquadradas – pela verossimilhança – nos perfis que representam.

No conjunto da análise do romance, tem-se a representação do homem que fala e discute ideias baseadas na heteroglóssia, segundo as concepções de Bakhtin.

A artimanha do narrador é a de oferecer a alternativa de mostrar um outro olhar social, não somente aquele de predominância do elemento social dominador, mas oportunizar voz à classe dominada; numa tentativa de inclusão no contexto histórico-social. É assim, que Quincas escolhe a forma e local de morte, livre de qualquer controle.

O dicionário de símbolos Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 9 - 18) revela que água:

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 (p. 9).

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 (p. 18).

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 de morte, e, a salgada pode ser entendida como amarga, uma vez que carrega a conotação de maldição. De acordo com a simbologia “o homem deve passar pelas águas amargas quando toma consciência da própria miséria”. Pode-se inferir que Quincas já seja a maldição da família. Portanto, pela amargura do nível da consciência, ele deva escolher a morte em águas salgadas, malditas, compatibilizando com 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. Ter-se-ia o ser restaurado pela/na morte.

Como consequência na discrepância dos términos narrativos, o texto 1, encerra a diegese no espaço casa, em terra firme, acreditando que casa simbolize, conforme diz Bachelard, (2000, p. 179) “nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela’, e por isso, envolto no parâmetro de aconchego, parece que os cegos, após tanto sofrimento, tenham recebido a indulgência plenária, e da cegueira passam à visão; uma aproximação de um final equilibrado em que fora extirpada a intempérie.

No texto 2, se Quincas escolhe o espaço do discurso para ser proferido por toda a gente da cidade baixa da Bahia, o que se constata é que pela repetição do narrar se consolide a imortalização do seu ser. É a busca inusitada e irreverente de alguém que atinge o recorde de falecimento. Finalizar uma narrativa pela fala do povo, de linguagem simples e permeada da oralidade, transforma Quincas de anti-herói à elevação de um ser mítico.

A poesia é um gênero textual que está entre os primeiros registros de grande parte das culturas letradas, o que comprova, que desde sempre, o homem se interessou pela linguagem voltada para fins estéticos. É na poesia que a palavra se desvincula dos significados habituais e alcança diferentes acepções, em um jogo inusitado entre significante e significado, apresentando elementos que subvertem as funções da linguagem e a ela conferem aspectos metafísicos que transcendem o universo das coisas palpáveis.

É um gênero textual praticado há muitos séculos e fora classificada como elitizada. Se Quincas opta por uma vida simples e destituída de regras; se se faz acompanhar pela população da cidade baixa da Bahia; se passa a beber somente

aguardante, interpreta-se como um personagem que extenuado da vida regrada, rompe com todas as fronteiras que o encapsulam. Se a ele foi concedida pouca participação de voz na narrativa, é porque as intenções do narrador convergiam para que outras pessoas por ele falassem.

É somente no final da narrativa, que a voz de Quincas se ergue no discurso com força denunciativa, engajada, rompendo a carga opressora que vivera quando casado. A linguagem que corresponde a Quincas, personagem que luta pela integridade identitária, que polemiza a vida e leve o leitor à reflexão; que possua um discurso sintético, porém profícuo e pleno – é a poesia engajada. Só assim, falando pouco, mas dizendo muito, é que ele se faria ouvir. Uma voz antes inaudível, tornar-se-ia eternizada.

A consequência estabelecida no texto 2 é que migrando de Joaquim para Quincas - da narrativa para a poesia – é pelo apagamento de fronteiras; ao relativizar valores e conceitos, atinja-se o equilíbrio.

É assim que texto 1 e 2 escolhem estratégias diferentes, mas executam ambos, cada qual da sua maneira, obras literariamente artísticas.

Ao caminhar para a polifonia, em ambos os textos, ela se faz presente sendo utilizada pelo narrador com estratégias similares, e traz para o debate das ideias, no centro do romance, o plurilinguismo, a plurivocalidade e a pluralidade de estilos, que transformam a narrativa como um metagênero, capaz de representar o presente em sua instabilidade, inacabamento e evolução. Por isso, a noção de personagem como discurso (inclusive o monólogo interior) pode ser compreendida, como o homem revelado através das palavras, na manifestação do seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo. Com estas e outras articulações estratégicas do romance, revela-se aí o arranjo composicional do romance polifônico.

No texto 1, rico no emprego da polifonia, ela se faz exemplificada no fragmento a seguir (1995, p. 78):

Sabia muito bem que se chamasse dali a pedir ajuda o mandariam imediatamente voltar para trás, mas a alternativa de ter como único socorro, depois do que, apesar do apoio sólido das camas, havia sofrido, uma corda bamba, oscilante, fê-lo duvidar. Passados uns minutos julgou ter encontrado a solução, Vou andando de gatas, pensou, ponho-me debaixo da corda, de vez em quando levanto a mão para ver se vou no bom caminho, isto é o mesmo que roubar um carro, sempre se encontra a maneira. De súbito, sem que ele contasse, a consciência acordou e censurou-o asperamente por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego. Se agora estou nesta situação, argumentou ele, não foi por lhe ter roubado o carro, mas por ter

ido acompanhá-lo a casa, esse é que foi meu grande erro. Não estava a consciência para debates casuísticos, as suas razões eram simples e claras, Um cego é sagrado, a um cego não se rouba. Tecnicamente falando, não lhe roubei, nem ele tinha o carro no bolso, nem eu lhe aponteí uma pistola à cara, defendeu-se o acusado, Deixa-te de sofismas, resmungou a consciência, e vai lá aonde tens de ir. O ar frio da madrugada refrescou-lhe a cara. Que bem se respira cá fora, pensou. Pareceu-lhe notar que a perna doía muito menos, porém isto não o surpreendeu

A polifonia, neste excerto, é visível nas vozes aglutinadas do autor, do narrador, do personagem (o ladrão), e a voz da consciência deste referido personagem. Vozes que se sobrepõem formando um campo complexo de representação das variadas palavras de si e do outro. Ao buscar no íntimo, encontra lá, a voz da consciência, que trava com ele, ladrão, uma luta árdua de valores que deveriam estar consolidados. É a verdade que se impõe de forma soberana e traz a agudeza do julgamento. Roubar já se constitui em ato ilícito, e fazê-lo a um cego, é um pecado em alcance máximo.

Utilizando parte da citação acima, a voz do condutor do discurso somada a da personagem podem ser reveladas a seguir (1995, p. 78):

Sabia muito bem que se chamasse dali a pedir ajuda o mandariam imediatamente voltar para trás, mas a alternativa de ter como único socorro, depois do que, apesar do apoio sólido das camas, havia sofrido, uma corda bamba, oscilante, fê-lo duvidar. Passados uns minutos julgou ter encontrado a solução

A descrição do contexto no qual o personagem 'ladrão' se encontra é necessária para que o leitor compreenda as dificuldades que passavam os cegos no manicômio, e neste caso, a voz demiúrgica, conduz a cena valendo-se de focalização interna (com o ladrão) detalhando os espaços externo e parte do interno.

Tem-se a seguir “Vou andando de gatas, **pensou**, ponho-me debaixo da corda, de vez em quando levanto a mão para ver se vou no bom caminho, isto é o mesmo que roubar um carro, sempre se encontra a maneira” (grifo nosso) - a voz do narrador intercala-se nos pensamentos da personagem em que se projetam os conflitos verbais do monólogo dialogizado. Logo a seguir, mais uma voz compõe este cenário, que é a voz da consciência do ladrão. Esta voz traz à tona o discurso interior sobre si mesmo, numa tensa exposição dialógica que serve, inclusive, de monólogo, como se confirma em “**a consciência acordou e censurou-o asperamente** por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego”. (grifos nossos)

Este é um caso em que Bakhtin entende que o discurso interior é um discurso citado, e, o narrador, um regente de vozes cuja missão é clarificar e conduzir tal orquestra, numa combinação harmônica de vozes que se revezam. Tais vozes ora entram ou saiam de cena, identificam-se como uma porta aberta para o que será pronunciado, e, mais além, sugerido na enunciação. Há uma nítida sobreposição entre ação e pensamento em que oscilam vozes que, incorporadas ao discurso em pensamento da personagem, culminam na multiplicidade discursiva, próprio do romance polifônico. O narrador, com relação a personagem 'ladrão', põe em xeque a própria palavra do homem com seu duplo, com o avesso, no caso a consciência.

No texto 2, a polifonia pode ser confirmada em (1959, p. 33-6):

Ali deviam estar somente ela, o pai morto, o saudoso Joaquim Soares da Cunha e as lembranças mais queridas por ele deixadas. Arranca do fundo da memória cenas esquecidas. O pai a acompanhá-la a um circo de cavalinhos, armado na Ribeira por ocasião de uma festa do Bonfim. Talvez nunca o tivesse visto tão alegre, tamanho homem escarranchado em montaria de criança, rir às gargalhadas, ele que aparentemente não sorria. Recordava também a homenagem que amigos e colegas lhe prestaram, ao ser Joaquim promovido na Mesa de Rendas. A casa cheia de gente. Vanda era mocinha, começava a namorar. Nesse dia quem estourava de contentamento era Otacília, no meio do grupo formado na sala, com discursos, cerveja e uma caneta-tinteiro oferecida ao funcionário. Parecia ela a homenageada. Joaquim ouvia os discursos, apertava as mãos, recebia a caneta sem demonstrar entusiasmo. Como se aquilo o enfiasse e não lhe sobrasse coragem para dizê-lo.

Lembrava-se também da fisionomia do pai quando ela lhe comunicara a próxima visita de Leonardo, afinal resolvido a solicitar-lhe a mão. Abanara a cabeça murmurando:

- Pobre coitado...

Vanda não admitia críticas ao noivo:

- Pobre coitado, por quê? É de boa família, está bem empregado, não é de bebedeiras e deboches...

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

Era curioso: não se recordava de muitos pormenores ligados ao pai. Como se ele não participasse ativamente da vida da casa. Poderia passar horas a lembrar-se de Otacília, cenas, fatos, frases, acontecimentos onde a mãe estava presente. **A verdade é que Joaquim só começara a contar em suas vidas quando, naquele dia absurdo, depois de ter tachado Leonardo de *bestalhão*, fitou ela e a Otacília e soltou-lhes na cara, inesperadamente:**

- Jararacas!

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

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 das mãos, a dar-lhe remédios. Era um bom pai e um bom esposo. Com essa última lembrança, Vanda sentiu-se suficientemente comovida e – se houvesse mais pessoas no velório – capaz de chorar um pouco, como é obrigação de uma boa filha. (grifos nossos)

O narrador se vale da sua onisciência e pela focalização interna invade a meditação de Vanda, ao revelar-lhe os sentimentos. E, na reconstrução das memórias, que ela mesma admite que ele quase nunca sorria, e no dia do circo, sentira-o à vontade, gargalhando despreocupadamente. Nem mesmo quando fora homenageado em casa, por ter sido promovido na Mesa de Rendas, Joaquim não denotava entusiasmo algum, já que sinalizava indiferença e descontentamento à vida insípida que levava.

A casa lhe representava o avesso do bordado, espaço de opressão, de tirania. Do trecho, acumulam-se as vozes: do autor, do narrador e da personagem Vanda, e as passagens da vida de Joaquim, são narradas pelo condutor do discurso, de forma indireta. Nem na ficção, nem pelo discurso, Joaquim parece ter representatividade, existir. E, mais abaixo, quando o narrador lhe concede a voz, em discurso direto, profere frases incompletas, exibindo a insegurança de manifestar a opinião. Uma voz silenciada pelo domínio da esposa e da filha. O narrador, dono demiúrgico da voz, é quem revela logo a seguir, quando é que Joaquim começara a contar na vida de ambas, como se confirma em (1959, p.35):

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

No controle do discurso, é só na página 35, que o narrador descortina para o leitor o porquê e como, foi necessário morrer Joaquim para nascer Quincas Berro Dágua, a personagem às avessas, aquele que se contraporía a todo rígido domínio que vivera por anos. No momento em que o narrador dá a voz para a personagem Quincas em discurso direto, ele, Berro Dágua, pode representar uma grande parcela de pessoas que vivem subjugadas, à mercê de outras. Junto com a voz de Quincas podem se fazer presentes, em alcance máximo, de forma subliminar e discreta, as vozes do autor, do narrador, de Joaquim e de todos os seres humanos na vida empírica que se encontram em padrão de jugo; de perda da identidade, pelo longo período de sufocamento de palavras e ideias. Instaure-se aí a polifonia.

Sente-se então, que a libertação pode ser apenas uma questão de tempo, para a personagem que a partir deste instante, proclama literalmente,

independência. Ele reveste-se de inacabamento, alterando e rompendo o quadro de relacionamento familiar. Reconhece-se, portanto, que o romance traz a representação do homem inacabado para o centro da criação estética.

A personagem que vivia dentro dos limites que lhe foram impostos pela esposa e filha, abandona tudo e se abre a novas possibilidades. Este deslocamento/abandono do personagem no espaço – da casa às ruas – das regras e da vida familiar, faz dele uma personagem complexa. A personagem luta, de acordo com a concepção bakhtiniana, para ser a representação do homem que fala, e, conseqüentemente, como produção da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia em prosa.

Irene A. Machado (1995, p. 159) esclarece que:

Em Bakhtin romance é, igualmente, um retrato falado do homem de ideias. Por isso, o romance não opera apenas com a imagem do homem, mas sobretudo com a imagem de sua linguagem. Uma imagem formada pela transmissão de constituintes verbais e também pela representação literária dos discursos sociais, o que confere ao discurso romanesco o caráter de citação e, ao gênero, um caráter *'falante, significativo (ou sígnico), nós não o vemos nem o tocamos, mas sempre ouvimos nele vozes (mesmo numa leitura silenciosa de si para si'* (Bakhtin, 1988, p. 357)

Pensando com Irene A. Machado e Bakhtin, Quincas é o representante do retrato falado do homem de ideias e da imagem da sua linguagem na representação dos discursos sociais daqueles que têm pouca, ou nenhuma voz. Mas, no romance, o personagem vai provocar discussões; problemas; vai se valer de comportamentos desregrados para ir em busca da verdade. No procedimento carnavalizado, ele promove os processos invertidos de representação, dominados pela ótica do avesso, e, faz com as ações, o rebaixamento do sério, já que uma nova ordem é implantada na representação do mundo. Quincas, com o riso, é o grande deslocador da perspectiva sério-cômico e a paródia surge como uma configuração deste processo. Berro D'água traz – no riso – o escárnio da linguagem e do discurso de outro.

Bakhtin (1981, p. 142) esclarece que o riso carnavalizador:

Possuía uma enorme força criativa, força essa formadora do gênero. Esse riso abrangia e interpretava o fenômeno no processo da sucessão e transformação, fixava no fenômeno os dois polos da formação em sua sucessividade renovadora constante e criativa: na morte se prevê o nascimento; no nascimento, a morte; na vitória, a derrota; na derrota, a vitória; na coroação, o destronamento, etc. O riso carnavalizado não permite

que nenhum desses momentos de sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral

Ao ler Bakhtin, entende-se o riso de zombaria de Quincas como carnavalizador, pois destrona o sério e traz à cena o outro polo que faltava: o da ironia. Não pode se abster dele, o riso, pois é o elemento facial de deboche, de enfrentamento a tudo que é sério e imutável. O narrador trabalha com conforto e graus máximos nesta carnavalização, mergulhando a narrativa no oceano da ironia, fazendo com que ela ganhe um ar jocoso, e, a morte, ganhe outra feição. Assim, pelo discurso, Quincas é um personagem que transgride todas as barreiras no âmbito narrativo e sai à procura de justiça pela fala, ou melhor, pela quase ausência dela. O personagem (quase) se cala para que o discurso por ele se manifeste. Um personagem sagaz, irônico, que apresenta – pela carnavalização para o leitor – a oportunidade de um mundo às avessas.

Explorando ainda a Carnavalização, apoiando-se em Bakhtin (1988, p. 105-6):

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 plurilinguismo. [...] O plurilinguismo 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 [...].

Analisando com Bakhtin, o narrador, no texto 1, apropria-se da criatividade de explorar os discursos permeados das intenções sociais de outrem e se vale dele para servir às novas intenções dentro da diegese e potencializa, em carga evidente, com esta estratégia, o processo de carnavalização. Um discurso duplamente orientado da paródia, está à altura para representar o modo de carnavalização artística, a inversão social dos papéis. Tais afirmações podem ser confirmadas no fragmento em (1995, p. 40):

O senhor quis saber de que se tratava antes de o passar ao superior imediato, e estava claro que qualquer médico com sentido de responsabilidade não iria pôr-se a anunciar o surgimento de uma epidemia de cegueira ao primeiro subalterno que lhe aparecesse pela frente, o pânico seria imediato. Respondia de lá o funcionário, O senhor declara-me que é médico, se quer que lhe diga que acredito, pois sim, acredito, mas eu tenho

as minhas ordens, ou me diz que se trata, ou não dou seguimento, É um assunto confidencial, Assuntos confidenciais não se tratam por telefone, o melhor será vir cá pessoalmente, Não posso sair de casa, Quer dizer que está doente, Sim, estou doente, disse o cego depois de uma hesitação, Nesse caso o que deverá fazer é chamar um médico, um médico de autêntico, retorquiu o funcionário, e, encantado com o seu próprio espírito, desligou o telefone. A insolência atingiu o médico como uma bofetada. Só passados alguns minutos teve serenidade bastante para repetir à mulher a grosseria com que fora tratado. Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou triste, É desta massa que nós somos feitos, metade indiferença e metade de ruindade.

O narrador oportuniza-se da situação de diálogos entre o funcionário e o médico para potencializar a carga das inversões, para trazer à luz do discurso, um universo às avessas. Maximiza pelo tom da fala do funcionário, a condição arrogante com que trata o médico, escondendo-se na fachada de cumprir ordens. Esta situação se assemelha muito, a cenas do mundo real, uma vez que apossadas de pequeno poder, algumas pessoas subjagam outras, levando à esfera da humilhação. É o que acontece, neste excerto, com o funcionário e o médico. Este, humilhado por aquele. Talvez, nesta ocasião, o médico pôde sentir, como muitas pessoas – no universo empírico – sentem-se tratadas por estes profissionais, quando são menos educados e frios com o paciente.

Na situação de inversão, a conclusão adotada pelo médico foi rápida do ultraje recebido por um ‘mero’ subalterno. São exemplos assim, que validam força às considerações do comportamento humano, quando o ‘homem’ se vê envaidecido ou elevado a outro patamar, pela profissão elitizada que ocupa.

Esta tese com os olhos voltados para a VOZ e pela análise do discurso vai descortinando as estratégias praticadas por este elemento em duas instâncias narrativas, que são: “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” e “Ensaio sobre a Cegueira”. **É a narrativa enquanto discurso que está aqui em causa.**

Comparando texto 1 e o 2, ambos, trabalham com uma pluralidade interativa de componentes diegéticos e discursivos com relativa autonomia, no que tange a um alargamento temporal, tanto em profundidade como em extensão da história narrada, como integrar eventos históricos que se costumam aos destinos individuais das personagens; uma maximização espacial denotada pelos ambientes sociais e culturais em se ambientam as personagens, coabitando ações e pontos de vista. Assim, estas narrativas polifônicas são as que possuem diferentes categorias narrativas, como o tempo, o responsável pela distensão histórica; a ação que se

manifesta no enredo em subintrigas; as focalizações que representam as conflituosas visões das personagens; pausas narrativas estabelecidas nas descrições e digressões. E, de personagens que entre si estabeleçam pontos de bloqueio na atuação completa do narrador, como por exemplo, concentrar em um único personagem, aquele que será instrumento ideológico, como é o exemplo do texto I.

Por caminhar nesta direção, entende-se, segundo Bakhtin, que a personagem é um sujeito autônomo em relação ao narrador e ao autor, portanto, dona da voz, como homem que fala no romance.

Bakhtin (1988, p. 139) acredita que:

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc. tem um peso específico maior em todos os objetos do discurso.

Na comparação dos dois narradores, eles possuem semelhanças ao trabalharem com este coral de vozes que se manifestam na ficção, mas principalmente por não estar ligado totalmente com a identidade ideológica da personagem que ele escolheu para protagonizar como herói ou anti-herói. Neste campo das ideias, os limites da personagem ocupam uma extraposição em relação ao narrador e autor, por muitas vezes, assumir pontos de vistas divergentes dos dois. Eis aí a alma da polifonia, que apresenta várias formas de ler a vida, inteiras e autônomas, ligados aos diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se somatizam numa unidade, como o romance polifônico. Tanto a mulher do médico, representante protagonista do texto 1, como Quincas anti-herói do texto 2, possuem voz independente, autônoma, capaz de elucidar com pertinência, à luz do dialogismo um romance que não somente fala com enunciações articuladas, mas fala com o contexto da fala onde se situa o não-dito e com pensamentos. Algumas vezes em que Quincas não fala a frase inteira, mas a deixa em suspenso através das reticências, como em (1959, p. 34) “- Pobre coitado... ; - Sei disso..., sei disso... estava pensando em outra coisa.”, o peso do não-dito se estabelece como maior do

que o discurso pronunciado, que escapam do universo tanto do autor como do narrador, e por que não dizer também, da recepção.

A mulher do médico, em muitos episódios do romance, cala-se diante de determinada situação, estabelecendo o espaço do não-dito, mas pensado e não revelado ao narratário e ao leitor pela voz do narrador. Uma zona de silêncio, embora povoada de palavras, como em (1995, p. 135):

Tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira, Isto é diferente, Farás o que melhor te parecer, mas não te esqueças daquilo que nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retóricas nem comiserações, o mundo caridoso e pitoresco dos ceguinhos acabou, agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos, **Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego...**, Acredito, mas não preciso, cego já estou, Perdoame, meu querido, se tu soubesses (grifo nosso)

A fala da mulher do médico possui infinitas mensagens subliminares dentro do discurso que manifestara verbalmente (em negrito) e pelas reticências, que ficaram subentendidas. Erguem-se outras reflexões de sua fala que repercutem indo ao encontro da temática da cegueira.

Em linhas gerais, a esses espaços de silêncio provocados pela pontuação (...) ou pela não manifestação das palavras, implícitas no discurso, remetem para um universo de possibilidades, de denúncias, ideias e axiologias sem fim, o que Bakhtin chamaria de discurso citado. São narradores de romances polifônicos em que a teia de conexões dialógicas se estabelece através de várias consciências, na discussão dos problemas, conduzido por vozes diferentes.

Depois de pormenorizada a comparação entre as vozes do narrador do texto 1 e do 2, tem-se que elas possuem momentos de convergência e se mostram bem semelhantes em determinadas articulações do evento narrativo, todavia, assumem contornos divergentes ao se revelarem díspares em outras etapas do relato.

O narrador comporta-se como uma entidade que controla a história, mas em vários momentos, em ambos os textos, clarifica-se ao leitor que essa voz possui um teor impreciso e não demiúrgico em sua completude, quando não conhece com certeza os percursos, pensamentos e as próximas ações da(s) personagem(ns) e, por que não dizer nem dele mesmo, enquanto narrador, como se percebe no texto 1, em (1995, p. 122):

Logo nas primeiras vinte e quatro horas, disse, se era verdadeira a notícia que correu, houve centenas de casos, todos iguais, todos manifestando-se da mesma maneira, a rapidez instantânea, a ausência desconcertante de lesões, a brancura resplandecente do campo visual, nenhuma dor antes, nenhuma dor depois. No segundo dia falou-se de haver uma certa diminuição no número de novos casos, passou-se das centenas às dezenas, e isso levou o Governo a anunciar prontamente que, de acordo com as mais razoáveis perspectivas, a situação não tardaria a estar sob controlo. A partir deste ponto, salvo solto alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. **É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usado. Voltando ao assunto,** excluiu o Governo, portanto, a hipótese [...] (grifos nossos)

Uma outra voz assume o comando da digressão metalinguística, em metalepse, conforme se verifica em negrito no excerto, e se presume, ser a do autor, falando sobre a competência linguística do narrador, enquanto condutor complementar dos relatos. Ele, autor, assume através do discurso linguístico, o ato principal deste narrar relegando para segunda instância, o narrador, como voz complementar.

É a voz do autor, narrando sobre o que ele pensa do narrador, dentro da diegese, uma vez que declarado em ‘Cadernos de Lanzarote’, Saramago afirma ser ele mesmo o narrador das histórias que conta. Mesmo conhecendo a autonomia e especificidade ontológica do narrador, sabe-se que ele é uma invenção do autor, para narrar a ficção. E como se percebe, o autor, muda de sua posição com relação ao narrador, tecendo críticas à escolha lexical deste.

O excerto prova que houve um apagamento de fronteiras entre autor e narrador, quando o primeiro assume a função de narrar do segundo, ultrapassando e muito, os limites do universo narrativo: o dentro e o fora da ficção assumem a conduta de imbricamento e um tece comentários sobre o outro, no mesmo espaço: o da diegese.

Já no texto 2, percebe-se o movimento inverso, porque é o narrador quem vai mencionar o autor dentro da narrativa, conforme se confirma em (1959, p. 1-2):

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 de mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo (**como escreveria um jovem autor do nosso tempo**). (grifo nosso)

Em ato proléptico, em tempo verbal no futuro do pretérito, o narrador se faz intrusivo, para momentaneamente na narrativa, e para dentro dela, inserir o autor e dele falar enquanto escritor. No pequeno excerto, o narrador ultrapassa as fronteiras de conduzir o relato ficcional, para em movimento de analepse externa, trazer informações sobre o autor/escritor, pessoa real humana. Genette (1972, p. 47) define analepse externa como “aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira.”

Pensar na consciência das vozes é trazer à reflexão que são duas situações diferentes nos dois textos, mas que, por ultrapassar os limites da projeção do autor no primeiro, e do narrador no segundo, em ambos, trazem acentos diferenciados, e, acordam, com as estratégias do discurso, o leitor, às narrativas.

As consequências de tais estratégias é que ao praticarem ambos os narradores, alcances diferenciados de amplitude para o ato de narrar, e que, nos dois, o escritor empírico está envolvido de formas distintas, o que se percebe são atitudes que provocam o desaparecimento das fronteiras conferindo brilho intenso pela ousadia do emprego deste recurso.

Debruçando-se em análises sobre os dois textos, emergem deles, narradores que além de assumirem o papel para o qual foram destinados, transcendem tal função conferindo às narrativas, um grande teor de artisticidade. Adotam estratégias discursivas de organizar a narrativa assumindo uma temporalidade ora linear, ora transgressiva, incluindo analepses e prolepses; estabelecem um narrar com maior ou menor velocidade, ora atendendo, ora não, conforme lhe convier para a economia da narrativa, descrições e digressões; adotam a perspectiva de uma ou de várias personagens, colocando-se num ponto de vista onisciente. Tais narradores ora se valem de discursos enobrecidos da cultura oficial, ora um discurso que brota da informal oralidade, culminando na bivocalidade, e que, esta combinação de estilos, na diversidade social dos falantes, traz à tona, a palavra citada, como discurso de outrem.

É com estas e muitas outras manobras discursivas, com estratégias inusitadas que os narradores conduzem o ato de narrar: do interior do discurso para a exterioridade da recepção.

CONCLUSÃO

Esta tese buscou apresentar a consciência responsiva da atuação da VOZ, elemento considerado neste objeto de estudo, o centro das atenções. Para tanto, explorou-se pela análise do discurso apoiada nos referenciais teóricos já mencionados na introdução, as estratégias praticadas por este elemento nas duas instâncias narrativas, que são: “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” e “Ensaio sobre a Cegueira”. Se é o *discurso* da realidade narrativa que está em jogo, o plano da história, a organização funcional e sequencial do texto, foi posto à parte, assim como, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é o predomínio da narrativa enquanto discurso e não a narrativa enquanto história, que está aqui em causa.

Com a narrativa “Ensaio sobre a Cegueira” estabeleceu-se o diálogo com a novela “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua”, do autor brasileiro. Tais vozes foram comparadas - entre confluências e divergências - e objetivo do estudo foi o de revelar como - em muitos momentos - as fronteiras foram obliteradas através de uma consciência da voz que narra, estabelecendo aproximação e afastamento, face a outras atividades de narrar mais comuns: tradicionais, pois.

A partir destes dois objetos de pesquisa estudados em uma análise comparativa das vozes, intentou-se investigar as estratégias e performances praticadas pelo narrador, apurando os momentos de confluência e os de divergência e examinando as consequências desta prática. Para corroborar os pontos de aproximação e afastamento na construção do discurso entre os narradores, estabeleceu-se uma leitura analítica verticalizada de excertos das obras referendadas.

Em “Ensaio sobre a Cegueira”, o próprio autor assume na apresentação pública do seu romance, a seguinte fala “Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso.”

Entendeu-se como uma das conclusões, uma voz que apresenta através do mal-estar do homem pós-moderno - que ele vive dissimulado pela subjetividade: um

trabalho de disfarce coletivo em que todos estão bem. Indivíduos que suportam este mal-estar no trabalho forçado, por conta de um sistema econômico que os impulsiona forçosamente à compulsão, ao consumo, aos excessos de ‘parecer ser.’ A obrigatoriedade de uma carga excessiva de trabalho dispara para a estrada da depressão, stress, obesidade, perversão, terrorismo, aniquilação da existência – perda identitária.

O narrador constrói com ímpar habilidade no mundo pós-moderno, a transparência lúcida de uma humanidade envolta por um oceano de possibilidades de consumo material, mas um homem encapsulado no vazio interior de sua alma.

Apoiada na temática da cegueira, **a voz** revela que é pelo ângulo ‘cego’, que as pessoas enxergam o mundo dos sentidos. De um universo a outro, migram da humanidade para a animalidade à mercê do irracional.

É na enunciação, o como se conta, aquilo que se conta, que a voz pulveriza estratégias permeadas entre lentidão e velocidade discursiva; trabalha de forma oscilante com o tempo ora transgressivo, ora linear, vale-se das analepses internas e externas; confere tons e cores para as vozes das personagens que pretendeu destacar e neblinou outras, concedendo-lhe a opacidade para tal contraste; potencializou judicativamente com carga positiva e ora negativa as ações que as personagens praticam; uma voz arguta atenta para quaisquer movimentos que aconteçam na diegese.

Dona de si e da responsabilidade que detém, ergueu eventos narrados com uma profusão estilística, deixando rastros da linguagem polissêmica; movimentos de intrusão do narrador no interior da predominante heterodiegese; uma voz que metamorfoseou a classificação dos animais de acordo com a necessidade textual, como nos exemplos de páginas a seguir: cavalos (p. 11, 175); cão (p. 55, 64, 105, 225); vaca/égua (p. 57, 113); lobos (p. 76); porcos (p. 98, 105, 177, 184); caranguejos (p. 105); gatos-gatunos (p. 108, 138); carneiros/ovelhas (p. 112, 211); formigas (p. 120); gado (p.176); hienas (p. 176); zangões (p.205). Uma voz que mergulha e projeta a animalidade que habita o ser humano, descendo-o às esferas da irracionalidade. Voz que trabalha na contramão da construção da fábula, em que nesta, animais correspondiam a seres humanos, e, na narrativa portuguesa, objeto de estudo desta tese, são as personagens - com certa feição e comportamentos humanos - que são comparadas e rebaixadas a animais. Mas nas intenções de

ambos os textos, a voz se pretende uníssona; propõe-se a exercer uma ação educativa, e por que não dizer, moralizadora.

A voz, no ato da enunciação, permitiu-se expressar pontos de vista. O condutor do discurso colocou em cena – no próprio enunciado – posições diferentes da sua, como o autor de ficção pode distribuir na cena personagens assumindo posições não correspondentes às suas. Pôde com isto, construir uma orquestra de vozes conflitantes entre si, e desse coro divergente e desarmônico de vozes assumidas por diferentes personagens, conseguiu fazer ouvir uma outra, subliminar, que corresponderia à sua própria posição. Bakhtin afirma que uma das dimensões da polifonia é a dimensão interpretativa, e ainda, apresentou a noção de dialogismo manifestada nas diversas formas do discurso romanesco.

Voz que articulou estratégias e performances como a prática da metalepse, que em digressão, trouxe outras discussões no âmbito das considerações temáticas, como sobre o funcionamento digestivo na (p. 160), e da metalinguagem, a linguagem abrindo comentários sobre ela mesma, na (p. 122) são recursos ativados pela voz, para o cenário e composição do eixo temático ‘cegueira’. Mais uma forma de vincular à enunciação, outra estratégia para o palco das ações da narrativa.

Uma voz incansável em travar as batalhas de vencer-se em performances de acentuado valor diegético, ora teceu a narrativa valendo-se da paralipse ou da paralepse, ora com intercalados recortes prolépticos que acentuaram o teor de dramaticidade à cena em questão.

Um narrador que salpicou a acidez de julgamentos intrusivos recheados de descrenças e amargas decepções. Um olhar de filosofia desencantada para a humanidade que se arrasta para o lodaçal.

No livro de Saramago, “Último Caderno de Lanzarote” (2018, p. 52) publicado postumamente, aparece no dia 5 de fevereiro, o seguinte comentário:

Ensaio sobre a Cegueira introduziu-nos ao Saramago em busca de um discurso no qual a Vida, Histórias e Morte resultem em paciência expositiva, como se se concedesse a si mesmo um tempo de exposição literária sem limites, sem contradição com os limites biológicos e históricos. Pode dizer-se até que Saramago parece estar a afastar-se da esperança laica, da História, do otimismo histórico, mas resistindo a render-se à tendência para o pessimismo biológico.

É possível constatar a atividade do autor em aglutinar-se à voz que narra, para rasgar e ao mesmo tempo, juntas cingirem as partes do tecido da vida da

humanidade. Vozes preocupadas em metaforizar o retrato a que se reduzira o ser humano.

Em ‘Ensaio sobre a cegueira’ (1995) é o próprio autor que se manifesta dentro da enunciação, enquanto voz para dele mesmo falar, como se confirma em (1995, p. 160) “renunciara o cronista, por circunspeção a fazer um relato discriminativo de outros males que estão afligindo muitas das quase trezentas pessoas postas em desumana quarentena”, e, em outro excerto, *modificando o vocábulo de cronista para escritor*, o narrador cede a voz para o primeiro cego e afirma que o escritor também tinha sido acometido pela cegueira, no fragmento em “(1995, p. 309) “E nós também saímos, disse para a mulher o que tinha sido o primeiro cego, **pode ser que o escritor já veja, que esteja a pensar em voltar para a casa dele**, de caminho tratarei de descobrir algo que se coma.” (grifos nossos) Saramago não se isenta em apresentar-se como cego, escamoteando-se na figura do personagem ‘escritor’ dentro da narrativa. É a supremacia do alcance desta voz artística e de performance vistosa, que se implode enquanto fronteiras – voz do narrador + voz do autor – entre o universo ficcional e o da vida real, e explode na conclusão e consciência do leitor dos limites esdrúxulos da miserabilidade humana.

Pela consciência responsiva da sua própria atuação enquanto voz, as conclusões do narrador, axiologias que ensejou atingir no plano da enunciação até o extremo máximo da recepção, tornaram-se em chamados urgentes – um convite à mudança interior do homem, como se confirma em alguns excertos, respectivamente (1995, p. 92 – 126 – 161 – 166):

Vão ter de esperar que estes que ficaram acabem de comer, **não por causa do costume egoísmo dos vivos**, mas porque alguém lembrou sensatamente que enterrar nove corpos naquele chão duro e com uma única enxada era trabalho que, pelo menos duraria até a hora do jantar. (grifos nossos)

Aliás, foi essa, dois dias depois, a autêntica causa de outro acidente, **mas assim está o mundo feito, que tem a verdade muitas vezes de disfarçar-se de mentira para chegar aos seus fins**, a voz que correu foi ter cegado o condutor. (grifos nossos)

Disto se trata. De cada vez que os encarregados de ir buscar comida tornam às camaratas com o pouco que lá lhes foi entregue, rebentam, furiosos, os protestos. **Há sempre alguém que propõe uma ação coletiva organizada, uma manifestação maciça, apresentando como argumento valedor a tantas vezes verificada força expansiva do número, sublimada na afirmação dialéctica de que as vontades, em**

geral apenas adicionáveis umas às outras, também são muito capazes, em certas circunstâncias, de multiplicar-se entre si, até o infinito.
(grifos nossos)

E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro, entusiasmadas por terem encostado **os homens à parede, apanhados na sua própria ratoeira lógica de que não poderiam escapar, agora queriam ver até onde ia a tão apregoada coerência masculina**, Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar, Nem putas, retorquiu a mulher que fizera a pergunta provocadora (grifos nossos)

Dos fragmentos mencionados, abstraiu-se um olhar mais apurado para a axiologia utilizada pela voz, desnudou, que clama justiça; que pede pela verdade, extirpando a mentira existente nas relações humanas; coerência nas ações; atitudes coletivas que objetivem o bem comum; e que pôs em debate o excessivo machismo existente na maioria dos homens que até hoje, século XXI, exploram, objetificam, coisificam a mulher para seu bel prazer com fins utilitários. Uma voz que mesmo mergulhada em tanta cegueira, a tudo viu e não se isentou de proclamar justiça.

Ratificando a consciência desta voz responsiva foi através da estratégia *Cena*, segundo Genette que (1972, p. 109-110) “Na narrativa romanesca a oposição de movimento entre *Cena detalhada* e *narrativa Sumária* reenviava para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, coincidindo os tempos fortes da ação com os momentos mais intensos da narrativa e aproximados da recepção”. (grifos nossos) Pensando com este teórico, estes julgamentos estabelecidos pelo narrador, dirigidos para os eventos que narra, conferiu maior aproximação para o leitor, uma vez que elucidaram, descreveram pormenorizadamente com acentos, tons, relatos destituídos da sublimação vocabular, trazendo à recepção a cruel rudeza da verdade. A voz aproximou o leitor da ‘Cena’ porque aderida a ela está, e o narrador deseja que aquele esteja tão próximo dos eventos narrados, para interpretar com lucidez a profunda realidade.

Para atingir tais estratégias com maior grau de facilidade, a voz optou pela posição predominante de um narrador Heterodiegético, escolha, que possibilitou transitar com grande liberdade; invadir ou eliminar fronteiras e agir com intenso alcance aos propósitos que se destina. Uma voz que habilmente se revelou intrusiva, migrando do nível extradiegético para o intradiegético, povoando o universo das personagens com mais uma voz: a sua. E quando assim o fez, deixou no enunciado, as marcas da axiologia que praticou sobre os eventos narrados

influenciando, desta maneira, o narratário e o leitor para as conclusões que ele, narrador, desejou atingir.

Com esta orquestra em suas mãos, a voz consolidou e externou a polifonia e o dialogismo no romance que habilmente construiu e conduziu. Vozes que reverberaram consciências ou inconsciências através da cegueira assumindo comportamentos indesejáveis; escolhas egocêntricas – em sua maioria; tons que variaram da calma à irascibilidade, pontos de vista divergentes e que representaram – pela ficção – a sociedade empírica na atualidade do século XX e XXI.

Uma voz que encapsulou prolepticamente desde o título ‘ensaio’, a certeza de que o homem não é bom, e que pela semântica que recobriu este vocábulo, a humanidade não está pronta para atuar no palco da vida. Encontra-se marginalizada e presa aos bastidores da cena teatral; age como sombra, andando às cegas, à procura de si, da busca interior, de sua alma (essência). Como nos ensaios, encontra-se envolta em acertos ou desacertos? Desde antes da cegueira, o que se verifica é que são as necessidades aparentes do corpo/carne que foram atendidas, como subsistência e sexualidade. E, depois dela, a cegueira branca, estes dois itens foram elevados a grau máximo, em exorbitante exploração do homem pelo homem e selvageria irracional no que se refere à sexualidade.

Cegueira ou loucura? Eis a questão. Uma grande tarefa a do leitor que se vê mergulhado nesta narrativa tão emblemática, potencializada pelas atuações discursivas, recursos, estratégias articuladas pela VOZ, elemento crucial deste objeto de pesquisa.

Uma voz que se projeta da interioridade do discurso, para a exterioridade da recepção.

Se em “Ensaio sobre a Cegueira” tem-se o mal-estar do homem pós-moderno pela cegueira em que se encontra na vida, em “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua” foi a morte, em vida, que a voz habilmente selecionou como tema, para a discussão que se abre na novela.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2006, p. 622 b – 623 a) a morte “tem inúmeras significações. Libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito [...] a morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela é a própria condição para o progresso e para a vida.” Partindo destas considerações, entendeu-se a morte não como um fim, mas como

um início, como progresso, como vida. A voz instalou desde o título a força deste elemento morte, já que a apresentou duas vezes para enfatizar que é, muitas vezes, pela morte, que se chega à vida.

Ao descortinar a semântica de 'morte', a voz explorou e articulou estratégias para evidenciar o paradoxo que se instalou: morte = vida. É assim que se abre o palco do debate. Por ser a única certeza que o ser humano possui, a morte exige como pré-requisito, a vida.

A questão aqui posta em causa é a Voz e a seleção de estratégias, marcas dêiticas, rastros enuncivos deixados ao longo do enunciado, que utiliza na enunciação, para fazer valer os propósitos intencionais.

Foi pela seleção da predominância de um narrador Heterodiegético, aquele que relata uma história, sem a ela se integrar como personagem, que a voz sentiu maior conforto para narrar a ficção. Este narrador tendeu a adotar uma atitude de demiurgo, em relação aos eventos que narra. Contudo, foram inúmeras as intrusões do narrador em nível intradiegético, que modificaram a instância do narrar, quando somada às vozes das personagens amigos de Quincas, mais uma: a sua - do narrador. Verificou-se que a voz escolheu aderir-se às vozes dos amigos, como em uma somatória de forças, lutarem juntas contra o imperativo discurso familiar, que professava uma morte discreta e silenciosa, num quatinho - numa pocilga, localizada na cidade baixa da Bahia. A morte defendida pelos amigos de Quincas fora aquela outra propalada e comentada na agonia da noite, em que Quincas atirou-se ao mar no meio da tempestade e aconteceram mistérios na orla do cais da Bahia.

A voz valeu-se de tempo ulterior, aquela narrativa que é dada como terminada, no que diz respeito as ações que a integram, foi que o narrador, conhecedor da totalidade dos eventos ocorridos, pôde confortavelmente, iniciar a instância ficcional. A escolha coube – propositalmente – à prática da enunciação para trazer os acentos, recortes e dúvidas que desejou levantar.

O narrador instalou pela presentificação discursiva em tempo verbal empregado; pelo uso do advérbio de tempo 'hoje', acompanhado da preposição 'até' o alcance/amplitude máximos desde o preciso instante da escrita do autor, até o extremado momento da leitura, do leitor. Uma atualização atemporal do discurso diegético praticado argutamente pelo narrador. Como se não bastasse este alcance que se atualiza a cada dia da vida empírica que passa, permeou a narrativa com as

dúvidas – contradições – lacunas – sobre a hora, local e frase derradeira, imbricadas na morte de Quincas Berro Dágua.

Se na novela de Jorge Amado, a morte é o passaporte para a vida, pensando nesta direção a voz que narra articulou com a inversão, os efeitos máximos de precisão quanto ao convencimento do comportamento tradicional. Detalhando, a morte, quando bate à porta das pessoas, traz consigo, revolta, dor, sofrimento, saudades, solidão, perda.

Na contramão dos conceitos, também foi sinônimo de libertação, de respeito, de clausura, de vida. Como disse o narrador, de forma intrusiva, respeitosa e em ação proléptica (1959, p. 2) “a frase final repetida de boca em boca representou, na opinião daquela gente, mais que uma despedida do mundo, um testemunho profético, mensagem de profundo conteúdo (como escreveria um jovem autor de nosso tempo).” No excerto, configurou-se além da intrusão do narrador a mudança de nível, que põe em evidência sua voz sobre as demais personagens, da cidade baixa da Bahia. Vozes que clamaram por justiça; que objetivaram defender a respeitabilidade do ‘pai’ que perderam.

Diametralmente opostos, situaram-se os elementos da família raiz de Quincas. É pela violência do discurso autoritário e intransigente que insistiram na versão de morte que pretendiam validar como única e verdadeira. Afirmaram ainda não passar de (1959, p. 3) “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.”

Após tais afirmações, é possível validar os rastros enuncivos da voz que se propôs a lutar pelo/no discurso para defender Quincas. Uma voz que foi polvilhando na narrativa através das escolhas lexicais; da sintaxe programada para este fim; no intuito de amearhar vozes – como um coral – para se apresentarem fortes, na tentativa de romper as características arquetipais a eles submetidas, por não adotarem comportamentos comedidos; por valorizarem a liberdade; a vida intensa da Bahia.

Importante destacar que ao se falar em morte, remete-se imediatamente à morte física. Distante desta concepção, foi a primeira morte de Quincas: a morte moral. A voz, através da família, matara Quincas para os netos, pois dele falavam como Joaquim, de sua saudosa memória, cercado da estima e do respeito de todos. O narrador, dono das articulações na diegese, concedeu a voz para que os

familiares construíssem a sua versão dos acontecimentos que envolvia a ‘segunda’ morte de Quincas Berro D’água.

Contudo, ele mesmo, o narrador, ao recuperar a voz para si, intrusivamente e em nível intradieético disse que (1959, p. 4) “Não sei se este 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.” As dúvidas que permearam esta voz claudicante parecem assumir contornos contrastantes dos aparentemente desejados. O narrador heterodieético ao invadir a diegese, assumiu a intrusão, e pareceu adotar o mesmo comportamento de fragilidade dos demais amigos de Quincas. Por rlaborar este discurso cheio de dúvidas, validou mais força para o discurso familiar. Está aí a performance da voz, que pelo procedimento narrativo ‘Cena’, ao aproximar do leitor a vulnerabilidade, pretendeu união da recepção, que colada a estes personagens, concedesse-lhes apoio dentro e fora da ficção.

Uma voz sagaz que dissimulou a onisciência quando se evadiu de assumir junto, o discurso áspero familiar, como em (1959, p. 6) “A morte apaga com sua mão de ausência, as manchas do passado e a memória do morto fulge como diamante. Essa a tese da família, aplaudida por vizinhos e amigos. **Segundo eles**, Quincas Berro D’Água ao morrer voltara a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha” (grifo nosso) O narrador se distanciou do discurso familiar, conforme se verifica em ‘segundo eles’, cedendo-lhes a voz e se manteve firme na adesão da voz junto aos amigos de Quincas para assim permanecer até o final de narrativa, permitindo à recepção interpretar os motivos desta performance.

O recurso discursivo largamente empregado pelo narrador foi a *focalização interna* com Vanda. A voz, colada aos pensamentos da filha de Quincas, externou para a recepção os sentimentos crudelíssimos que possuía; descortinou, por ela, o mundo das aparências, como em (1959, p. 14) “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, frequentar o meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga”. Quando empregou tal recurso, a voz, evadiu-se de falar por ela mesma, mas utilizou Vanda, como um escudo, e expôs toda a sorte de ressentimentos; leitura que ela fazia da vida do pai, sob o ponto de vista dela.

Manipulando Vanda, pela força da focalização interna, a inteligência da voz foi de pretender, da recepção, repulsa para a filha, pelo discurso que praticou, pela pessoa que ela é, por fazer parte do universo das aparências. Objetivou, portanto, aproximar para afastar.

E, num jogo dialético e contundente, trabalhou em sentido oposto aos amigos de Quincas, que ao ceder-lhes a voz, permitiu que expusessem – algumas vezes – pelo discurso direto, os sentimentos de verdadeira paternidade que aquele representava para eles. Em outros excertos narrativos, o próprio narrador sumarizou os fatos e salientou a amizade recíproca e desinteressada que mantinham.

E assim, através de mostrar e esconder - Cena e Sumário, focalização externa migrando para interna, tempos verbais construídos através da presentificação, que a voz foi compondo a novela com acentos que pretendeu enfatizar.

Valendo-se de analepses externas, pelas reminiscências de Vanda, a voz trouxe à narrativa, fatos que no desenrolar dos acontecimentos ainda não haviam sido postos em causa, como por exemplo, momentos da infância que pouco se lembrava de passagens com o pai. Em compensação, inúmeras eram as situações que se recordava estar com a mãe Otacília. O que se pode deduzir é que as afinidades – os sentimentos em comum – atrelam-se desde muito cedo. Comportamentos afins.

Pelo ato de mostrar e esconder - Cena e Sumário, focalizações variadas, presentificação discursiva, foi que a voz compôs a novela permeada de intencionalidades. Uma voz que apresentou o mal-estar do homem pós-moderno – preocupado com os moldes do ‘politicamente correto’; do ‘parecer ser.’ Atitudes em sociedade que revelam a perda identitária.

A polifonia como recurso utilizado pelo narrador se fez presente na predominância da narrativa, como se pôde perceber em (1959, p. 32) “Mas agora sentia-se contente: olhando o cadáver no caixão quase lustroso, de roupa negra e mãos cruzadas no peito, numa atitude de devota compunção [...] Tudo decente, menos o quarto, é claro. Um consolo para quem tanto se amofinara e sofrera”. Somadas estão as vozes do autor, do narrador, e Vanda, pois a voz a utilizou em focalização interna como lente filmadora, e mostra a situação, os sentimentos de vingança pelo pai, revelando ambiente em que ele se encontrara. São reverberações

de vozes que não se coadunam, que se fazem díspares nas posturas humanas adotadas para a vida.

A voz se valeu de espaços antagônicos: o caixão/terra – sinônimo de controle, de regras rígidas e socialmente estabelecidas, espaço de morte que a família desejava impor para Quincas, como se a dizer-lhe – se não foi domado em vida, sê-lo-á, na morte; e o mar/água espaço escolhido por Quincas quando lá ele se atirou e foi engolido pelo temporal. É para o infinito das águas que a personagem pretendeu a última morada, aquela digna de um marinheiro.

A voz elegeu como figura estilística principal a ‘ironia’, a que daria conta de apresentar às avessas, o teor de significado na construção do tecido semântico e sintático. Um recurso empregado como forma de desmascarar discursos maquiados pelo altruísmo. E a ironia, unida à carnavalização, foi que tal inversão se potencializou: o que é sério foi destronado pela zombaria, e o cômico foi eleito como íntegro. Uma voz que gritou por justiça.

Refletindo acerca do gênero textual empregado, a voz, nesta novela, predominantemente optou pelo gênero narrativo, categoria textual que oportunizou – pela estrutura que possui – todas estas manobras discursivas praticadas. Todavia, no final do enunciado, a voz utilizou a poesia – mas, por ser proferida pelo trovador do Mercado e conter traços invasivos de oralizante informalidade, pôde ser classificada como literatura de cordel: pelas rimas bem marcadas; versos jocosos; contudo, perpetuados como oração. Versos que a voz aproximou pela intertextualidade temática com “Morte e vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, e pela similaridade de construção semântica, em “em cova rasa no chão.”

A habilidade da voz que narra se fez tamanha que implantou dúvidas, lacunas, possibilidades, incertezas, mas com uma declarada convicção – liberdade total até para escolher o próprio enterro.

Valer-se do hibridismo textual de narrar através do cordel, constituiu-se na melhor maneira de delinear Quincas Berro Dágua, na essência pela qual ele lutou: a liberdade, a alegria, a irreverência, eternizando-o ludicamente, através dos versos:

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 me deixar prender
Em cova rasa no chão.”
E foi impossível saber
O resto de sua oração.

Nestas considerações finais, o que se verifica são vozes – cada qual – com sua maestria, que se apresentam literariamente construídas pelas estratégias da astuta articulação do narrador, da Voz, e das nuances que consequencializou.

Ao debruçar-se em análises sobre os dois textos, emergiram deles, narradores que além de assumirem o papel para o qual foram destinados, transcenderam tal função conferindo às narrativas, teor elevado de artisticidade. Adotaram estratégias discursivas de organizar a narrativa assumindo uma temporalidade ora linear, ora transgressiva, incluindo analepses e prolepses; estabeleceram um narrar com maior ou menor velocidade, atendendo ou não, o contexto da economia da narrativa; descrições e digressões; adotaram a perspectiva de uma ou de várias personagens, colocando-se num ponto de vista onisciente, permitindo-lhe largo trânsito: da heterodiegese para a intradiegese.

Tais narradores ora se valeram de discursos enobrecidos da cultura oficial, ora um discurso que brotou da informal oralidade, culminando na bivocalidade, e que, esta combinação de estilos, na diversidade social dos falantes, trouxe à tona, a palavra citada, como discurso de outrem.

Narradores que professaram, abriram e fecharam discussões tomando a polifonia como palco capaz de ecoar vozes das mais variadas classes sociais e distintas formas de marcar tal comunicação. Conferiram a rutilância necessária a esta voz, que lutou/luta por espaço, que clamou/clama por humanidade, justiça, por VOZ.

Foram com todas estas manobras discursivas, estratégias inusitadas que os narradores – classificados como equânimes – conduziram o ato de narrar: do interior do discurso para a exterioridade da recepção.

Uma grande obra!

Uma pequena-grande obra!

ANEXOS

SUMÁRIO DOS ANEXOS

1.Contexto histórico das escolhas.....	208
2. Contextos e cronologia dos autores	213
2.1 Jorge Amado: contexto.....	213
2.2 Cronologia Bibliográfica.....	217
2.3. José Saramago: contexto	219
2.4 Cronologia Bibliográfica.....	223

1.Contexto histórico das Escolhas

Em 1985, conquistei a minha Graduação em Letras, na FAFIPREVE, Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Presidente Venceslau.

Recuperando um pouco a história, passei no vestibular em 1.º lugar com 17 anos, e entrei com a turma de 1982. Com muitos esforços, investi nos meus estudos, levando-os a sério. Não carreguei DP, tampouco fiquei de exame durante os três anos de licenciatura. Entendia que precisava me empenhar, uma vez que sempre tive lucidez e qualifiquei à altura, os conhecimentos que ansiava acumular. Faculdade pequena, cidade do interior, mal sabia eu, que o esforço que desprendera, era só o início.

Pelo quadro de notas boas que eu mantinha e quase presença de 100% às aulas, logo fui me destacando, e, por isso, (creio eu), fui indicada pelos meus professores da graduação, para substituir em escolas públicas.

Todo início é exigente e difícil. Embora mantivesse um nível de qualidade das aulas que ministrava, as substituições eram inconstantes. Fiquei conhecida como professora que dava conta do conteúdo e não tinha problemas com indisciplina. Depois deste 'currículo' consolidado entre as unidades escolares, não me faltaram aulas e não mais me afastei da Rede Pública de Ensino do Estado de São Paulo.

Em 1993, efetivei-me como professora na Rede Estadual de Ensino e passei a ministrar as 'minhas' aulas. Sempre acreditando na Educação, investia em cursos, especializações e projetos diferenciados propostos pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Amava dar aulas e o fazia com paixão.

Todavia, em meados de 1997, senti-me tocada pela angústia. Eu estava preparando as aulas quando me considerei medíocre em conhecimentos. A necessidade de voltar aos estudos batia à porta, com intensidade.

Comecei a informar-me sobre Pós-Graduação; entender os requisitos e as distâncias entre ser aluno especial e regular; a organizar-me financeiramente e a buscar a bibliografia para o processo seletivo. Inscrevi-me como aluna especial para o mestrado em 1998 e fui aceita. A partir de então, as portas da UNESP/Assis se abriam para mim e senti o gosto doce da volta aos estudos.

Fiz disciplinas e como não me sentia capaz neste ano, não prestei o processo seletivo. Decidi continuar mais um pouco como especial, já que eu verificava que muitos teóricos citados em aula, eu desconhecia. Foram semestres de muita

dedicação, estudos e madrugadas inteiras, como disse Proust, realizei um pouco do meu 'em busca do tempo perdido'.

Ministrar aulas do Estado, estudar na Pós-Graduação e ser mãe são tarefas exigentes em demasia. Eu me esgotava para conceder aos meus filhos, a atenção merecida e, para a Pós-Graduação, minhas inúmeras madrugadas. Eu acreditava que sem esforço, sacrifício e árduo empenho, as conquistas não apareceriam. Eu estava certa.

Em 1999, prestei o processo seletivo para eu ser aluna regular na Unesp de Assis, área de Literatura. Havia feito algumas disciplinas, e entre elas, uma de literatura portuguesa, com o prof. Dr. Odil José de Oliveira Filho. Ele nos transmitia paixão ao explorar alguns textos. Foi aí, que Saramago apareceu em análises teóricas profundas, com maior força e contundência, em minha vida de leitora. Gostei muito deste autor e no final do ano, aventurei-me a prestar o tão sonhado processo seletivo.

No dia da prova, o dia amanheceu cinzento. Saí muito cedo de Presidente Venceslau, dirigindo meu carro e fui para Assis. Na 1.^a fase da seleção, a prova escrita teórica, caiu um texto de José Saramago para análise. Fiquei confiante, coloquei em prática o que havia aprendido recentemente, e fui uma das últimas a sair da sala.

Amarga decepção quando o resultado saiu. Eu não passara. Chorei por uns quinze dias, e, quando me cansei da vitimização, assumi como meta, ser aprovada no próximo exame.

Confesso que foi um ano de exaustão; de solidão; de ausências. Não saía; não ia a festas com a família; não descansava. Foram muitos 'nãos' para a obtenção de um único 'sim'.

Para tanto, deveria decidir o que explorar no projeto de Mestrado. Nesta ocasião, abriram-se entre meus preferidos, duas possibilidades de escolha: Monteiro Lobato ou Jorge Amado. Encantada por este último, por sentir nele, explorar uma linguagem mesclada entre o universo da erudição e da coloquialidade e colorido popular, descobri um autor baiano que apresentava de forma inusitada, os desdobramentos de um país miscigenado em etnias, e, com orgulho em sê-lo. Pronto: a escolha estava feita - era Jorge Amado, e não foi difícil escolher entre as obras do autor, a novela que passeia jocosamente da ironia, até o universo do realismo fantástico: "A morte e a morte de Quincas Berro D'Água".

Em 2000, prestara o processo seletivo novamente e, desta vez sim, fora aprovada. Chorei de alegria, contudo, sabia o peso da responsabilidade que assumiria.

Deus foi tão generoso comigo, conhecedor que era das minhas lutas, que trouxe para iluminar meus aprendizados do mestrado, um orientador do calibre de Dr. Igor Rossoni. Apresentou-me à análise do discurso, pela perspectiva de Gérard Genette. Para alicerçar-me nesta teoria e saborear a última turma que aprenderia com o grande professor Dr. Ismael Ângelo Cintra, professor Igor me incentivou a ir fazer disciplina no IBILCE, Unesp/São José do Rio Preto. Após terminado o semestre, retornei a Assis e continuei as disciplinas, obedecendo o calendário da Universidade e as regras, que, como aluna regular, ela nos impunha.

As orientações no mestrado renderam-me espetaculares frutos que colho até hoje. Foi uma caminhada árdua, pedregosa, todavia permeada de aprendizados. Nos dois anos de mestrado, tive a mão forte e competente de Dr. Igor Rossoni que era muito atento; solícito e exigente. Conduziu-me às águas mais profundas no Plano da Enunciação, nomeado também de Análise do Discurso.

Passei pela qualificação e quando foi a vez da Defesa da Dissertação de Mestrado, em 2003, que senti o sabor da vitória: olhar para trás e reconhecer as dificuldades, tropeços, acertos e desacertos, enfim, tudo que compusera a minha chegada até ali. Enfim, Mestre.

Decidi após esta etapa cumprida, dedicar-me um pouco mais à família. Muitos episódios preencheram as lacunas de 2003 até 2014. Alguns ótimos, outros nem tanto, mas enxergo a vida com positividade, e penso que foram todas as mudanças que ocorreram nestes anos, que me trouxeram de volta aos estudos.

Prestei o processo seletivo em Presidente Prudente, na UNESP, área de Educação, em 2014. Passei em quase todas as etapas, mas foi na entrevista que descobri que não haveria orientador para meu projeto.

Era um sinal.

Senti a forte dor do fracasso novamente, mas já sabia a estrada que deveria seguir: a da literatura e, portanto, ler toda a bibliografia exigida neste edital.

Voltei a Assis, e, como aluna especial, cursei a disciplina de “Literaturas africanas de língua portuguesa e suas relações com a literatura brasileira: o conto”, ministrada pelo professor Dr. Rubens Pereira dos Santos, por quem, desde o início,

senti grande empatia. Neste mesmo semestre, aconteceria o processo seletivo de 2015.

Além de degustar o conhecimento que professor Rubens ensinava com extremo potencial teórico e facilidade nata, fui compreendendo através deste grande professor e ser humano, os caminhos da literatura comparada, já que pretendia verticalizar os estudos a partir dos já realizados no mestrado.

Predispus-me a comparar vozes narrativas. Jorge Amado já era a escolha do mestrado e para agora, no doutorado? Fui invadida pela dúvida. Fiquei alguns dias pensando e decidi tomar como referência, as minhas dificuldades em vários setores, quer sejam de ordem pessoal, profissional ou estudantil. Assim sendo, estudar-me, seria a tarefa das tarefas. Foi assim que escolhi “Ensaio sobre a Cegueira” de José Saramago. Analisei que ao descortinar as cegueiras da narrativa de Saramago eu estaria, simultaneamente, desnudando as minhas.

Foi acreditando em enxergar-me com mais consciência, pretendendo tornar-me um ser humano melhor, falei com Dr. Rubens se aceitaria ser meu orientador no Doutorado. Ele disse que se eu passasse no processo seletivo, ele poderia aceitar-me, sim.

Muito frutífero foi este 1.º semestre em 2015. Li toda a bibliografia elencada no edital. Estudei muito; fiquei; li; reli. Prestei a prova e a aprovação veio acompanhada das lágrimas de alegria.

Em 03 de Agosto de 2015, o sonho de aluna regular no Doutorado se concretizara. Mais velha, madura, com a vida econômica mais equilibrada e com os filhos encaminhados, poderia dedicar-me aos estudos sem a pressão de sentir-me dividida e em falta, o tempo todo.

Com a ternura de um pai, mas com a consciência de um preciso e arguto orientador, conduziu-me com exigência e leveza; com carinho e extremada competência. Sabendo de minha natureza interior, sempre cobrei de mim, o cumprimento dos prazos na Pós-Graduação; da entrega dos trabalhos nas disciplinas; das minhas leituras e escrita em andamento. Encaminhar ao orientador obedecendo à risca, as datas que eu me impunha, era minha regra maior. Não queria ser cobrada, nem tampouco dar ‘trabalho’ a quem, em mim, confiara.

Por isso, as páginas das horas do meu dia eram preenchidas com trabalho e estudo. Envoltas em leituras, aprendi a relativizar conceitos; estabelecer novos parâmetros e perseguir a busca de enveredar por novas trilhas do saber.

Dr. Rubens, desde as primeiras orientações, esclareceu-me que, gostaria de ver-me participando de grandes congressos; não queria que eu utilizasse muita teoria, já que queria que se sobressaísse a minha leitura e análise sobre os textos escolhidos.

Em 2017, apareceu a primeira oportunidade. Particpei do XXVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Portuguesa - ABRAPLIP em Curitiba, realizado entre os dias 02 e 06 de outubro, com comunicação oral “Voz e polifonia: transcendendo a cegueira em ‘Ensaio sobre a Cegueira’ de José Saramago”, e posterior publicação do artigo que se encontra em plataforma online, nos Anais deste Congresso. Foi uma experiência inusitada.

Conheci neste Congresso prof. Dr. Carlos Reis e foi através dele que eu soube do Congresso, no começo de 2018, em homenagem aos 20 anos de Nobel de José Saramago, um dos escritores, alvo de estudo da minha Tese.

Foi então, de 08 a 10 de outubro de 2018, que o salto foi maior. Particpei do “Congresso Internacional José Saramago 20 anos com o Prêmio Nobel”, em Portugal, na modalidade Comunicação oral. Tive a oportunidade de assistir inúmeras conferências e trabalhos que versavam sobre as obras de Saramago. Mergulhada em pesquisas que exploravam este renomado autor, pude aprender muito e observar pontos de vistas contrastantes, contudo interessantes.

Qual não foi minha surpresa, ao receber e-mail em 27/06/2019 anunciando que meu artigo fora selecionado e será publicado em plataforma online. Nas orientações deste e-mail, vieram outras para o preenchimento da declaração, assinatura e a concordância que o artigo ficará disponível para leitura do público, por tempo indeterminado.

Posso assegurar que não tem sido fácil, contudo, a proximidade da vitória parece trazer consigo novos ares: o de vencer-me.

Agora, o novo desafio que se apresenta é a Defesa – conclusão geral deste processo do Doutorado.

Que Deus me abençoe!

2. CONTEXTO E CRONOLOGIA DOS AUTORES

2.1 JORGE AMADO: contexto

Jorge Leal Amado de Faria nasce na Fazenda Auricídia, em Ferradas, município de Itabuna, Bahia, no dia 10 de agosto de 1912. Filho de João Amado de Faria e Eulália Leal Amado. Passa a infância na cidade de Ilhéus, onde se alfabetiza, porém, cursa o secundário no Colégio Antônio Vieira em Salvador. Numa atitude irreverente, mas convicta, aos 12 anos, foge do internato e vai para Itaporanga, em Sergipe, onde reside a avó. Passa boa parte da adolescência no meio do povo, conhecendo a vida popular, sinalizando assim, a escolha temática dos livros que haveria de escrever.

Ingressa na vida literária aos 14 anos (1926), como um dos fundadores da "Academia dos Rebeldes", grupo de jovens que, juntamente com o "Arco e Flecha" e o "Samba", desempenham importante papel na renovação das letras baianas. Comandados por Pinheiro Viegas, figuram na Academia dos Rebeldes, além de Jorge Amado, os escritores: João Cordeiro; Dias da Costa; Alves Ribeiro; Edison Carneiro; Valter da Silveira e Clóvis Amorim. No ano seguinte, com apenas 15 anos, desempenha a atividade de repórter no "Diário da Bahia" e escreve para a revista "A Luva".

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: Cacaú (1933). O texto revela-se em uma escrita engajada; pela construção de enunciados simples, mergulhados no colorido popular. Desta maneira, o escritor baiano desnuda um novo rumo para a narrativa: o romance popular. Este livro tem uma edição de 2.000 exemplares esgotada em 40 dias. Nele, Amado esculpe a exploração a que eram submetidos os trabalhadores naquelas fazendas de cacau, em Itabuna. Uma atividade de escrita que se desdobra para mimetizar o real, descortinando uma representação da realidade em diferentes matizes.

Fábio Lucas (1989, p. 105) sobre este estilo de escrita referenda que "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". Lucas acredita que a literatura portuguesa poderia exercer fortes influências na brasileira, tendo em vista as condições históricas de colonização. Contudo, Jorge

Amado por valorizar tudo que é nacional, distancia-se do fazer literário rebuscado e investe numa escrita coloquial, compatível ao contexto histórico do país, e edifica a obra de forma coerente para o propósito a que se destina. É a literatura que revela a vida do brasileiro, homem simples e um trabalhador explorado. Na e pela escrita, representa a condição de milhares de indivíduos reificados, submetidos a esse regime de escravidão. Uma manifestação literária que oportuniza voz a esses brasileiros marginalizados pelo sistema.

Jorge Amado torna-se tradutor de importantes autores da América Latina, todavia é com a publicação de *Jubiabá* (1935) que se revela a força da literatura de caráter “populista”, libertária e de matiz social, valendo-se da transparência da linguagem neste sentido. O protagonista do romance é um líder grevista em Salvador, e do romance brasileiro, o primeiro herói negro a derrotar o oponente: branco e dominador.

Jorge Amado não se desvia de seus propósitos, com a infrangível lucidez de escritor fiel ao país: parte da seleção de personagens simples, somado à escolha de uma linguagem coloquial, desveste a intenção da voz em retratar uma paisagem verdadeiramente nacional. Dono de uma consciência equipolente a de outros escritores que esculpiram denúncias nacionais, quem sabe, se na tentativa de ter mantido extrema fidelidade às estas questões, o resultado tenha sido o arquétipo de literatura menor.

Publica um novo romance: *Mar morto* (1936), e é preso neste mesmo ano pela primeira vez por causa da Intentona, tentativa de tomada do poder liderada por Luiz Carlos Prestes. Jorge Amado e pode ser considerado um escritor visionário, que jamais traiu a utopia socialista, guiado pelo sentimento de escrever para as grandes massas.

É pela manifestação linguística de escrita engajada que Jorge Amado é duplamente discriminado: pela opção política; e por ser um escritor das massas. Por vários anos, mesmo escrevendo muitas obras literariamente coerentes, voltadas ao contexto social, a crítica literária acidamente o atinge, ou o encobre com o manto do silêncio. Seguindo esta linha de raciocínio, entende-se um escritor que escreve para uma infinidade de leitores e no esforço redobrado para libertar a literatura do domínio das elites.

Em 1940, principia o “ABC de Castro Alves” e logo depois, “O cavaleiro da esperança”, romance biográfico da vida de Luís Carlos Prestes, um manifesto pela

anistia deste líder. Foi publicado na Argentina e vendido clandestinamente, e, no Brasil, através de contrabando. Pela segunda vez, Jorge Amado é preso e ao ser libertado, escreve: “Terras do sem fim” (1947). Posterior a este livro, publica “São Jorge dos Ilhéus” (1948).

Sente uma forte inclinação para a política e candidata-se a deputado, sendo eleito com votação estrondosa. Este último ano traz marcas bastante sombrias para o escritor, uma vez que a guerra fria e a farsa democrática por todo o país resultam na expulsão do Partido Comunista. Amado se exila em Paris. O que inicialmente constituía-se num cenário negativo – um escritor distante do solo nacional – tornou-se em condição positiva, ao conviver na França com as personalidades famosas, como: Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, Pablo Picasso e Camus.

Logo em seguida, dá continuidade com seus escritos literários dos quais não se afasta e publica “O mundo da paz” (1950) conseguindo êxito. Posteriormente, escreve uma trilogia apresentando a estrutura do que seja 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. A paradoxalidade se instala: é reconhecida a valorização no cenário internacional, embora desvalorizado e duramente criticado no Brasil.

Decide em 1956, sair do Partido Comunista, indignado com as ações praticadas por Stalin.

Jorge Amado foi casado com a escritora Zélia Gattai. Teve dois filhos, João Jorge, sociólogo e autor de peças para teatro infantil, e Paloma, psicóloga, casada com o arquiteto Pedro Costa. É irmão do médico neuropediatra Joelson Amado e do escritor James Amado.

Foi integrante do movimento da frente popular da Aliança Nacional Libertadora. Exilado na Argentina, no Uruguai, em Paris, em Praga e ainda morou em diversos países. Recebeu vários prêmios, títulos honoríficos. Foi membro correspondente da Academia de Ciências e Letras da República Democrática da Alemanha; da Academia das Ciências de Lisboa; da Academia Paulista de Letras; e membro especial da Academia de Letras da Bahia. Foi membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de nº 23.

O romance "Gabriela Cravo e Canela" recebe os prêmios “Jabuti” e “Machado de Assis”. Os 20 mil exemplares do livro esgotam-se em duas semanas e mais de 50

mil em menos de quatro meses. Muitos de seus livros foram traduzidos para quase todas as línguas.

A partir desse romance aparentemente despolitizado, sutizando 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 acentuada no estilo da sua escrita. Então, em 59, publica “Os velhos marinheiros”. Duas novelas compõem o livro: “As aventuras do comandante Vasco Moscoso Aragão” e “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua”. Nesta última, como resultado, o que se observa é um escritor que ultrapassa as fronteiras de meramente retratar e valorizar o nacional, já que investe numa enunciação diferenciada no trabalho com a linguagem: focalizações variadas, conflitos de vida e morte; inversões axiológicas; velocidade narrativa, marcada por uma oralidade do narrador que admite outras vozes aglutinadas dentro do seu discurso; a ironia que se ergue na fala de alguns personagens e do próprio narrador; a morte tratada como irreverente e audaciosa; o riso como forma de desconstruir as estruturas socialmente tidas como corretas.

Sobre estas inversões apresentadas, Bakhtin (1981, p. 105) menciona que “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”.

O teórico russo o que se levanta nesta nova abordagem é a carnavalização no acontecimento textual. Em “A morte e a morte de Quincas Berro Dágua”, percebe-se um visível abandono dos heróis exemplares substituídos por uma súpica de malandros, construindo pela ideologia do amor à vida, a luta contra o preconceito burguês. Esta novela de Jorge Amado é um dos terrenos narrativos nos quais alicerçar-se-á a pesquisa e se estabelecerá comparação, no quesito VOZ, e numa abordagem pelas teorias do romance apresentadas por Bakhtin, (1988, p. 88) que referenda que “O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, ‘não ressoam’ os seus matizes de prosa artística”.

Jorge Amado falece no dia 6 de agosto de 2001. Seu velório foi realizado no Palácio da Aclamação em Salvador. Foi cremado, a seu pedido, e suas cinzas foram colocadas ao pé de uma mangueira, em sua casa na Bahia.

Muito há que se estudar pelas veredas ficcionais dos romances. Um estudo que se abre à reflexão.

2.2 CRONOLOGIA BIBLIOGRÁFICA

Romances:

- O País do Carnaval, 1931
- Cacau, 1933
- Suor, 1934
- Jubiabá, 1935
- Mar Morto, 1936
- Capitães da Areia, 1936
- Terras do Sem Fim, 1943
- São Jorge dos Ilhéus, 1944
- Seara Vermelha, 1946
- Os Subterrâneos da Liberdade (3v), 1954 (v. 1: Os Ásperos Tempos; v. 2: Agonia da Noite; v. 3: A Luz no Túnel)
- Gabriela, Cravo e Canela: crônica de uma cidade do interior, 1958
- Os Pastores da Noite, 1964
- Dona Flor e Seus Dois Maridos: 1966
- Tenda dos Milagres, 1969
- Teresa Batista Cansada da Guerra, 1972
- Tieta do Agreste: pastora de cabras ou A volta da filha pródiga, melodramático folhetim em cinco sensacionais episódios e comovente epílogo: emoção e suspense!, 1977
- Farda Fardão Camisola de Dormir: fábula para acender uma esperança, 1979
- Tocaia Grande: a face obscura, 1984
- O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria, 1988
- A Descoberta da América pelos Turcos ou De como o árabe Jamil Bichara, desbravador de florestas, de visita à cidade de Itabuna, para dar abasto ao corpo, ali lhe ofereceram fortuna e casamento ou ainda Os esponsais de Adma, 1994
- O Compadre de Ogum, 1995

Novelas

Em “Os velhos marinheiros” duas novelas:

- A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água, 1959
- A completa verdade sobre as discutidas aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão

Literatura Infanto-Juvenil:

- O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor, 1976
- A Bola e o Goleiro, 1984
- O Capeta Carybé, 1986

Poesia

- A Estrada do Mar, 1938

Teatro

- O Amor do Soldado, 1947 (ainda com o título O Amor de Castro Alves), 1958

Contos

- Sentimentalismo, 1931
- O homem da mulher e a mulher do homem, 1931
- História do carnaval, 1945
- As mortes e o triunfo de Rosalinda, 1965
- Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do rio São Francisco, 1979
- O episódio de Siroca, 1982
- De como o mulato Porciúncula descarregou o seu defunto, 1989

Relatos autobiográficos

- O menino grapiúna, 1981
- Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei, 1992

Textos autobiográficos

- ABC de Castro Alves, 1941
- O cavaleiro da esperança, 1945

Guia/Viagens

- Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e de mistérios, 1945
- O mundo da paz (viagens), 1951
- Bahia Boa Terra Bahia, 1967
- Bahia, 1970
- Terra Mágica da Bahia, 1984.

Documento político/Oratória

- Homens e coisas do Partido Comunista, 1946
- Discursos, 1993

Livro traduzido

- Dona Bárbara (Dona Barbara), romance do venezuelano Rómulo Gallegos, 1934

Em parceria

- Lenita (novela), com Edison Carneiro e Dias da Costa, 1929
- Descoberta do mundo (literatura infantil), com Matilde Garcia Rosa, 1933
- Brandão entre o mar e o amor, com José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz, 1942
- O mistério de MMM, com Viriato Corrêa, Dinah Silveira de Queiroz, Lúcio Cardoso, Herberto Sales, Rachel de Queiroz, José Condé, Guimarães Rosa, Antônio Callado e Orígenes Lessa, 1962.

2.3 JOSÉ SARAMAGO: contexto

José Saramago nasce em Azinhaga de Ribatejo, no conselho de Golegã, Portugal, no dia 16 de novembro de 1922. Filho de camponeses, aos dois anos de idade muda-se com a família para Lisboa.

Quando foi realizada sua inscrição na escola primária da Rua Martens Ferrão, descobre-se que um funcionário do Registo Civil da Golegã incluiu como apelido na sua certidão de nascimento a alcunha familiar, Saramago. Saramago é o

nome de uma planta que cresce na região onde o escritor nasceu. Desta forma, torna-se no primeiro Saramago da família Sousa. Se assim não tivesse acontecido, o seu nome seria José de Sousa.

Estuda em escola técnica onde conclui o curso de serralheiro mecânico. Trabalha como serralheiro, e depois exerce a função de funcionário público na área da saúde e da Previdência Social. Autodidata, adquire grande cultura na literatura, filosofia e história.

Casa-se com a pintora Ilda Reis, em 1944.

Estreia na literatura com a produção do romance “Terra do Pecado” (1947), inicialmente intitulado “A viúva”, romance que tem pouca representatividade no cenário da literatura. Nasce sua filha Violante.

Desaparece do palco de escritores por quase vinte anos, e, quando volta, oportuniza aos leitores poesia de extremada qualidade, com “Os Poemas Possíveis” (1966) e “Provavelmente Alegria” (1970), e pela crônica “Deste Mundo e do Outro” (1971). O que se observa é um leitor/escritor versátil e consciente tematicamente sobre o objeto da escrita. Por ser dono de uma coerência interna nos versos, isto faz com que o diferencie dos grandes mestres da literatura. É refinado, perspicaz e ousado, pois sua poesia constitui-se num misto de lirismo e reflexão existencial, povoando o universo dos leitores que navegam por seus livros. É uma escrita que corresponde – a passos largos - como bússola da sua consciência.

A partir do final dos anos 70 dedicou-se ao teatro, escreveu “A Noite” (1979), peça que tem como cenário uma redação de um jornal na noite de 24 para 25 de abril de 1974. A peça recebeu o Prêmio da Associação de Críticos Portugueses. Saramago publicou dois volumes de contos “Objeto Quase” (1978) e “Poética dos Cinco Sentidos” (1979).

Como romancista, o autor se consagra ao receber o Prêmio Cidade de Lisboa com “Levantando do Chão” (1980), que se tornou Best-Seller internacional. Esta obra apresenta-se como cruzamento de superfícies textuais, escritas em diálogo: vozes que se alternam como as do autor, do narrador, do leitor, das personagens, mergulhadas no contexto cultural atual e anterior.

“Levantado do chão” configura-se uma linguagem assumida como exercício pelo indivíduo, num olhar dialógico, isto é, trata-se de um texto onde se lê o outro, e com ele podem ser estabelecidas as possíveis relações de alteridade. A temática observada no contexto deste romance é a saga dos Mau-Tempo, família de

lavradores cuja trajetória do começo do século XX até a Revolução dos Cravos, 1974, luta para assegurar uma vida mais digna no campo e na cidade. É um romance que logo após sua publicação, fora aclamado no país, como uma destas narrativas que cimentam a vida de muitos portugueses, e, num procedimento de espelhamento, ficção x vida, denotam a realidade social da exploração que o capitalismo é capaz de proporcionar.

Explorando o viés do realismo fantástico, publica “A jangada de Pedra” (1986), livro cujo tema organizador do enredo é a viagem: a península se rompe na altura dos Pirineus e viaja pelo mar afora rumo ao desconhecido. José Saramago cria um movimento sincronizado para esta narrativa: o narrador, a península (jangada de pedra) e as personagens parecem estar em constante movimento. Um enredo que intertextualmente dialoga com outros textos, e, com um narrador que apresenta, com ironia, a ambiguidade causada pelos enganos e desenganos que perturbam o ser humano. Uma incrível e dupla viagem: a própria narrativa e o mergulho reflexivo da existência humana.

“História do Cerco de Lisboa” (1989) divide-se em duas histórias: a real, do cerco a Lisboa no ano de 1147 (quando os portugueses, com ajuda dos cruzados, tomaram a cidade aos mouros), e a ficcional, que vai sendo criada aos poucos na cabeça de Raimundo Silva, depois de alterar injustificadamente certa frase nas provas de um livro, muda significativamente toda a história com um ‘não’. Mais uma narrativa que se desdobra em multifaces, e, desta forma, em boa parte das vezes, armadilha o leitor.

Em 1991, o autor português apresenta para o público um projeto estético e de crítica e introspecção nos abismos da realidade “O Evangelho segundo Jesus Cristo”. Esta instância ficcional, baseia-se na tradição popular e conta a história de Cristo do ponto de vista do ser humano comum. Uma abordagem entre a religião e a coletividade com uma coragem extraordinária. Contudo, tal narrativa vem esculpir dor à vida do autor. Saramago foi obrigado a suportar a incompreensão pátria, escolhendo o caminho para a Espanha na província de Las Palmas, comunidade autônoma das Canárias, mais precisamente em Tias, como exílio voluntário.

“Ensaio sobre a Cegueira” (1995) verticaliza-se numa temática entre a parábola e o pesadelo. Desveste o indivíduo ao leitor, e com sombria lucidez, revela o cenário de alienação, individualismo, caos, degradação quando, paulatinamente, as pessoas vão ficando cegas. Uma cegueira branca e desconhecida é a sua forma

de contágio. Para evitar o risco de uma epidemia incontrolável, o Ministério da Saúde coloca os que já estão cegos num hospício, onde há tempos, estão desativadas as suas funções. A voz narrativa, ou melhor, as vozes que se alternam, em “Ensaio sobre a Cegueira” pormenorizam em amplas descrições, imagens grotescas para a recepção, construídas e bem elaboradas num discurso incontestável.

Sobre as vozes narrativas Machado (1995, p. 93) menciona:

Eis a alma da polifonia: as vozes que entram para a constituição do romance são sujeitos plenivalentes daquilo que enunciam porque são, sobretudo, ideias em confronto, são pontos de vista em constante interação [...] Somente por ser representação de ideias em confronto, o romance polifônico pôde se oferecer como conversa e discussão, em que ‘cada opinião se torna de fato um ser vivo e inseparável da voz humana materializada’. (Bakhtin, 1981: p. 11)

Pensando com Machado sobre o que referenda Bakhtin, entende-se a grandeza da criação literária nesta instância ficcional, no que diz respeito ao elemento voz. Em sincronia com tais referências, o autor português prepara um terreno narrativo e ocupa um campo de visão que define o tom discursivo que pretende empregar. A partir de então, pode elaborar através da voz do narrador; das vozes das personagens pontos de vista diferenciados e nem sempre concluídos, propósito adequado para a polifonia. Com isso, torna-se impossível acreditar na palavra do narrador, como único ponto de vista, porque deve ser entendido como mais um discurso somado aos demais já existentes no romance. Muito mais há para se discutir, neste intrincado jogo de luz e sombras, vozes que se alternam; personagens que alcançam atitudes máximas de egoísmo na luta para sobreviver. Um romance que será um dos objetos de pesquisa deste estudo científico.

Escrever é para Saramago navegar contra a correnteza; é apresentar nos textos o seu gosto pela palavra exata; a capacidade que possui de arrancar das raízes da pátria os mais variados temas para discutir ficcionalmente com força e relevância. Uma autoridade da literatura.

José Saramago além de importante escritor português, destaca-se como romancista, teatrólogo, poeta e contista. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em Estocolmo em 1998 e o Prêmio Camões, entre outros.

Em entrevista concedida a Madeleine Gustafsson, em Estocolmo (1998), Saramago revela que desde 1980, começara a escrever de uma outra maneira e assim se pronuncia:

Não foi nada premeditado, veio como uma inspiração. Pela primeira vez o narrador apareceu no texto. Não como um 'eu' e absolutamente não como o seu próprio 'eu', mas como uma instância que cria a justiça que lá está para separar o bem do mal. Uma voz em defesa da bondade, da compaixão, da honra e do bom senso. Uma voz em defesa da vida – que só quando a ouvi, pude escrever.

Este autor português é um apaixonado leitor, e nas mesmas proporções, renomado escritor. Essa voz narradora anunciada por ele na entrevista, perpassa toda a sua obra. Percebe-se um autor maduro para a escrita de fato, mas que carrega esta marca: 'uma voz em defesa da vida'. Assim, se estabelece a envergadura linguística deste grande nome da literatura portuguesa.

Saramago é de fato um narrador virtuoso, com uma inclinação especial para - de forma 'sui generis' - metaforizar a vida, intentando mimetizar a vida real, desvendando problemas sociais, torna-se um satírico humorista que na mesma proporção que escreve com alegria contagiante, na contramão apresenta as facetas mais sombrias da humanidade. Nas produções de Saramago, a versatilidade escritural é tamanha que há espaço desde o real até o realismo fantástico. Um escritor desconcertantemente encantador.

José Saramago recebe outros prêmios e condecorações, entre eles, "Comendador da Ordem Militar de Santiago de Espada" (1985), "Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras Francesas" (1991), "Doutor Honoris Causa" (1999), pela Universidade de Nottingham, na Inglaterra, "Doutor Honoris Causa" (2004), pela Universidade de Coimbra, entre outros.

José Saramago falece em Tias, Espanha, no dia 18 de junho de 2010.

2.4 CRONOLOGIA BIBLIOGRÁFICA

Romances

"Terra do pecado" (1947)

"Manual de pintura e caligrafia" (1977)

"Levantado do chão" (1980)

"Memorial do convento" (1982)
"O ano da morte de Ricardo Reis" (1984)
"A jangada de pedra" (1986)
"História do cerco de Lisboa" (1989)
"O Evangelho segundo Jesus Cristo" (1991)
"Ensaio sobre a cegueira" (1995)
"Todos os nomes" (1997)
"A caverna" (2000)
"O homem duplicado" (2002)
"Ensaio sobre a lucidez" (2004)
"As intermitências da morte" (2005)
"As pequenas memórias" (2008)
"A viagem do elefante" (2008)
"Caim" (2009)

Peças teatrais

"A noite" (1979)
"Que farei com este livro?" (1980)
"A segunda vida de Francisco de Assis" (1987)
"In nomine dei" (1993)
"Don Giovanni ou O dissoluto absolvido" (2005)

Contos

"Objecto quase" (1978)
"Poética dos cinco sentidos - O ouvido" (1979)
"O conto da ilha desconhecida" (1998)

Poemas

"Os poemas possíveis" (1966)
"Provavelmente alegria" (1970)
"O ano de 1993"

Crônicas

"Deste mundo e do outro" (1997)

"A bagagem do viajante" (1973)

"As opiniões que o DL teve" (1974)

"Os apontamentos" (1990)

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. 2. ed, Rio de Janeiro: Record, 1959.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Um boi vê os homens**. In: Claro Enigma. São Paulo. Companhia das Letras, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance** (trad. Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo, Hucitec: Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: conceitos-chave**. 3. ed, São Paulo: Contexto, 2006.

_____ (org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. 1.ed, São Paulo: Contexto, 2013.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. São Paulo, Pontes Editores, 1966.

BÍBLIA SAGRADA. **Eclesiastes 3**. 131 ed, São Paulo: Editora Ave-Maria, 1999.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana**. 16 ed, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). Revista do Instituto de estudos Brasileiros. n.º 8, São Paulo, USP, 1970. P. 67-69.

_____. **A personagem do romance**. In: CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Allan et al. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)** Coordenação Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva et al. 20 ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CERQUEIRA, Dorine Dayse Pedreira de. **A ironia e a ironia trágica em A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.

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

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1.ed, Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<https://www.politize.com.br/constituicao-de-1988/>

http://www.releituras.com/jorgeamado_bio.asp

https://www.ebiografia.com/jorge_amado/

https://www.ebiografia.com/jose_saramago/

<https://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>

<https://www.josesaramago.org/depoimentos-e-noticias/>

GENETTE, Genette. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. 1. Ed, São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GUSTAFSSON, Mikael. “**A inspiração decorre da voz interior**”. Estocolmo, Dagens Nyheter, 9 de Outubro de 1998. Rep. In Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas, nº 3, Outubro-Dezembro de 1998, pp. 16-17.

LUCAS, Fabio. **A contribuição Amadiana ao romance social brasileiro**. *Caderno de Literatura Brasileira*, p. 98-119

MACHADO, Irene. A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995. 340p.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos narrativos**. 1. ed, Coimbra: Almedina, 2018.

REIS, Carlos. & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. 1. ed, São Paulo: Ática, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa tomo II**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

ROSA, João Guimarães. “**O espelho**”. In: Primeiras estórias. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

ROEFERO, 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.

SAMOYALT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitri. São Paulo, Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote**. 4. ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Último Caderno de Lanzarote – O diário do Ano do Nobel**. 1.ed, Lisboa: Porto Editora, 2018.

TACCA, Oscar. **As vozes no Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.